

Jadé Thorsø Sæther

## Lyrisk abstrakt maleri

Litteratur og praktisk- estetisk studie motivert av lyrisk abstraksjon.



Høgskolen i Sørøst-Norge  
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap  
Institutt for estetiske fag  
Lærerskoleveien 40  
3679 Notodden

<http://www.usn.no>

© 2017 Jadé Thorsø Sæther

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

## Sammendrag

Gjennom en tilnærming via kunsthistorien, har jeg i denne mastergradsavhandlingen undersøkt hva lyrisk abstraksjon er og kan være. Lyrisk abstraksjon er et begrep brukt på en type malerier av norske kunstnere i etterkrigstiden. Lyriske malerier gir assosiasjoner til naturen men de kan også henvise til psykologiske innhold. Den teoretiske delen av avhandlingen handler derfor om hvordan lyrisk abstraksjon ble til ved modernismens start. Det å se på modernismen, er også av interesse i forhold til hvordan vi ser på abstrakte malerier i dag. Flere samtidskunstnere blir nemlig beskrevet som lyrisk abstrakte og knyttes til den lyrisk abstrakte tradisjonen.

Avhandlingen er på linje med dette, også en praktisk-estetisk undersøkelse motivert av lyrisk abstraksjon. Jeg har arbeidet praktisk med lyrisk abstraksjon i gjennom ulike faser med forskjellige kategorier som utgangspunkt. Disse kategoriene har hatt ulike fokus områder. Etter hvert som erfaringene kom, utviklet arbeidet seg til å kun romme stikkordene som hver fase representerte og fikk som navn. Hvordan kan man male et maleri som blir oppfattet som poetisk? Begynner man med flatene eller begynner man med linjene? Hvordan er figur og bakgrunn relasjonen? Hvordan bygger man opp selve komposisjonen? Hvor mye bestemmer sinnsstemningen og temperamentet, og er fargevalget bestemt ut ifra en opplevelse eller en følelse? I dette arbeidet har egne erfaringer stått sentralt og disse har videre blitt sett i forhold til og forsøkt integrert i, den fagdidaktiske delen av avhandlingen. Jeg har benyttet meg av fenomenologisk-hermeneutisk metode med et eksplorativt design på problemstillingen. Resultatkapittelet er en oversikt over de mest sentrale funnene ved undersøkelsen. Disse funnene blir diskutert i diskusjonskapittelet. Da opp imot problemstillingen og avhandlingens teoretiske side. Metodisk del og den fagdidaktiske delen.

# Innholdsfortegnelse

<b>Sammendrag</b> .....	<b>3</b>
<b>Sammendrag</b> .....	<b>3</b>
<b>Innholdsfortegnelse</b> .....	<b>4</b>
<b>Forord</b> .....	<b>7</b>
<b>Innledning</b> .....	<b>8</b>
1.1    Problemområde.....	10
1.1.1    Problemstilling .....	11
1.1.2    Begrepsavklaringer .....	11
<b>2    Metodisk del</b> .....	<b>14</b>
2.1    Fenomenologi og hermeneutikk.....	14
2.1.2    Aksjonsforskning til inspirasjon.....	15
2.1.3    Den intuitive aksjonsformen .....	16
2.1.4    Noen kriterier for å forske på eget skapende arbeid.....	16
2.1.5    Min forforståelse .....	17
2.2    Persepsjon og kroppsbasert læring .....	20
<b>3    Abstrakt maleri: Modernisme og samtid</b> .....	<b>22</b>
3.1    Modernismens opprinnelse og vesen .....	22
3.1.1    Pionerne for det abstrakte maleriet .....	23
3.1.2    Rent maleri med fokus på form, farge og linje.....	24
3.1.3    Suprematismen og konstruktivismen .....	24
3.1.4    Den abstrakte ekspresjonisme.....	25
3.1.5    To hovedretninger innen abstrakt kunst.....	25
3.2    Pariserskolen.....	27
3.2.1    Representantene for lyrisk abstraksjon.....	28
3.2.2    Andre representanter .....	29
3.2.3    Én av tre norske lyrikere.....	30
3.2.4    Hva er lyrisk abstraksjon?.....	33
3.2.5    Den tredje generasjonen.....	33
3.3    Vår samtid .....	34
3.3.1    Abstraksjonens relevans.....	36
<b>4    Eget skapende arbeid</b> .....	<b>38</b>

4.1	Fase 1 «Form».....	39
4.1.1	Materialer & teknikker.....	40
4.1.2	Et utgangspunkt for inspirasjon .....	41
4.1.3	De maritime maleriene får kategorier .....	42
4.1.4	Involvering ved bruk av loggbok.....	44
4.1.5	Maleriene Berg og Sjø.....	46
4.2	Fase 2 «Form & farge» .....	53
4.2.1	De maritime fargene .....	54
4.2.2	Det maritime maleriet .....	59
4.2.3	Hvordan kan farger danne form?.....	61
4.2.4	Justering i kategoriene.....	65
4.3	Fase 3 «Overlapping» .....	66
4.3.1	Materialer og teknikker .....	66
4.3.2	Rommet i maleriene .....	67
4.3.3	Utprøvinger .....	68
4.3.4	Maleriet Overlapping .....	72
4.3.5	Egen analyse.....	75
4.4	Fase 4 «Flater og linjer» .....	77
4.4.1	Maleriet Innsiden med fokus på flater.....	78
4.4.2	Maleriet Rytme og alle linjene .....	80
4.4.3	Maleriene med fokus på både flater og linjer .....	82
4.4.4	Maleriene Uten tittel .....	84
4.4.3	Fagmiljø .....	87
4.3.5	Kriterier for lyrisk abstraksjon .....	88
	<b>Resultater.....</b>	<b>90</b>
5.1	De sentrale funnene .....	90
5.1.1	Poetiske uttrykk i maleri .....	94
5.1.2	En Frigjøring i fra det figurative.....	94
	<b>Didaktisk del.....</b>	<b>95</b>
6.1	Studieforberedende utdanningsprogram.....	95
6.1.1	Kunst- og kulturhistorie .....	95
6.1.2	Bruk av kompetansemålene .....	96

6.2	Konstruksjon og dekonstruksjon .....	98
6.2.1	Intuitivt arbeid med workshops.....	99
6.2.2	Arbeid med sansene .....	100
6.2.3	Persepsjonslære som bakgrunn.....	101
6.2.4	Komposisjonsprinsipper .....	103
6.3	Oppgaven for Vg2 og Vg3 .....	105
<b>7</b>	<b>Diskusjons del .....</b>	<b>107</b>
7.1	Den lyriske abstraksjonen .....	107
7.2	Arbeidsmåtenes betydning .....	109
7.3	Problemstillingen, teori og metode.....	115
<b>8</b>	<b>Oppsummering .....</b>	<b>120</b>
<b>9</b>	<b>Veien videre.....</b>	<b>121</b>
<b>10</b>	<b>Referanser .....</b>	<b>122</b>
10.1	Figurliste.....	124
<b>11</b>	<b>Vedlegg.....</b>	<b>126</b>

## Forord

Arbeidet med denne avhandlingen har på mange måter vært svært givende. Jeg har undersøkt noe innenfor abstrakt maleri, som jeg har hatt lite erfaring med og kunnskap om, før denne avhandlingen. Jeg ønsker med dette å takke mine veiledere Linda Marita Strømme og Liv Andrea Mosdøl. Det har vært mange utfordringer med dette arbeidet men med så gode støttespillere, så har utfordringene vært enklere å takle. Høgskolen i Sørvest- Norge avdeling Notodden, har nå gitt meg tre gode år med et inkluderende og godt læringsmiljø, på dette masterstudiet. Takk til alle lærere og medstudenter. Spesielt takk til medstudent Ragnhild Neüman for alle telefonsamtaler. Jeg vil ellers rette en takk til alle jeg har vært i samtale med, angående denne avhandlingens tematikk. Deriblant takk til medlemmene av Ateliér Helana og Ateliér Havn. Takk til venner og familie.

Denne avhandlingen har ett vedlegg som er å finne etter referanselisten med figurliste.

“There are two problems in painting. One is to find out what painting is, the other is to find out how to make a painting” Frank Stella (Stella, 1960).

Trondheim, mai 2017

Jadé Thorsø Sæther

## Innledning

I forkant av denne avhandlingen ble det naturlig for meg å reflektere over hvorfor jeg tegner og maler. Ved å gå til røttene av dette så fant jeg ut at min største inspirasjonskilde som barn, var naturen. Min bakgrunn er preget av Steinerskolen og Trondheim kunst og kommunale teater skole. Jeg fikk tidlig i barndommen, en oppdragelse i den klassiske skolen. Min morfar tegnet akt og deltok på ulike male kurs og underviste meg i alt av materialer og teknikker. Kroki undervisningen på Ringve videregående skole i Trondheim og ved Sønderjylland kunstscole i Sønderborg-Danmark, utviklet min strek. På linjen Tegning og billedkommunikasjon ved Høgskolen i Notodden, fra 2011- 2012, arbeidet jeg med å tegne kropper fra ut og innsiden. Dette for å slippe å tegne noe ovenfra og ned, i én bestemt bevegelse. Jeg utfordret da min egen måte å tegne på. Ved denne avhandlingen har jeg utfordret måten, jeg tidligere malte på.

Jeg bygget opp malerier i en figurativ fremstilling med kontur linjer, for deretter å legge lag på lag med maling over. Min tematikk tidligere, før denne avhandlingen var ofte svært politisk og samfunnsmessig rettet. Med dyster fargepalett av mørke jordfarger malte jeg gjerne mennesker i ulike livssituasjoner. Med abstrakte malerier, kan man selv som betrakter legge en historie til maleriet. Man får ikke i like stor grad, et klart og tydelig gitt budskap, fra personen bak maleriet.

Motivasjonen min for denne avhandlingen har vært å lære mer om abstrakt maleri med fokus på lyrisk abstraksjon. Troen på det å prøve ut nye måter å arbeide på, for utvikling, har ført til denne spesifikke tematikken. Jeg har hatt den holdningen om at nye måter å bygge opp et maleri på, kan føre til et bredere spekter av mulige og ulike uttrykk. Med mitt figurative formspråk, så har det vært naturlig å søke seg til lyrisk abstraksjon. Disse lyriske maleriene er nemlig abstrakte men gir mange assosiasjoner. De gir assosiasjoner samtidig som at de er åpne for mangfoldige tolkninger. Hva lyrisk abstraksjon innebærer og hva som gjør enkelte malerier lyriske, har vært sentrale spørsmål for meg.



Lyrisk abstraksjon er et begrep jeg først ble introdusert til gjennom boka: Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur fra vikingetiden til i dag, av kunsthistoriker Gunnar Danbolt (f. 1950). Etterkrigstidens norske kunstnere, som Jakob Weidemann (1923-2001), Knut Rumohr (1916- 2002) og Inger Sitter (1929- 2015) ble der kategorisert som lyrisk abstrakte malere. Etter en samtale med kunstner Ingvar Gundersen (f.1955), på hans atelier i Drammen, fikk jeg vite at Lyrisk abstraksjon var noe som kom ut ifra Pariserskolen. Han viste meg abstrakte innslag i sine malerier og vi snakket om det å være figurativ og det å være abstrakt. Kunstner Ragnar Sten (f.1943) som har arbeidsplass ved siden av Ingvar Gundersen, viste meg sine abstrakte collager og malerier der han hadde blandet olje- og akrylmaling. I etterkant av dette møtet, ble jeg mer nysgjerrig på hva lyrisk abstraksjon kunne være og hva det ville si å ha tilknytning til Pariserskolen, som kunsthistoriker Åsmund Thorkildsen (f.1954) hevder at Sten har (Thorkildsen, 2017).

Mine referanser i denne avhandlingen strekker seg fra kjente kunsthistorikere og kunstkritikere fra Modernismen, i både inn- og utland. Kunsthistorikere for de norske museer og kunstnere fra samtidskunstscenen. Det er mange abstrakte uttrykk å se på kunstscenen i dag.

Kunst og håndverk er et omfattende fag. Faget inneholder fagstoff om kunst, design, arkitektur og visuell kommunikasjon. Det er et kulturomfattende fag som skal knyttes til fortid og nåtid samtidig som til egen og andres kultur. Faget er ikke bare teknikk og materialorientert men skal også gi kulturell forståelse og utvikle engasjement i forhold til våre fysiske omgivelser. Siden vi lever i en digital hverdag, er også kompetanse på dette viktig. Det er ingen tvil om at kunst og håndverk som fag, praktiseres svært ulikt fra skole til skole selv om skolene kan tilhøre samme kommune og by. Skolene har ulike verksteder med sine muligheter og begrensninger. Det er klart at kompetansen til hver enkelt lærer også påvirker elevenes undervisning. En lærer med fordypning i håndverk vil kanskje legge vekt på andre ting ved lærerplanen enn en lærer med bakgrunn i kunst.

## 1.1 Problemområde

Maleri er maling påført en todimensjonal flate. Denne flaten er ofte et lerret. Maleri trenger ikke å være avgrenset til en todimensjonal flate og det en påfører trenger ikke være maling. Når jeg snakker om maleri i denne avhandlingen er tar et maleri, maling påført på en todimensjonal flate. På lerret, papp eller papir. Jeg har valgt å utelukke blant annet tekstile materialer og konseptkunst som maleri ofte kobles til. Mange samtidskunstnere i dag som beveger seg i det abstrakte formspråket, er opptatt av materialitet. Materialitet i min avhandling handler om egenskapene til akrylmalingen, som blank og matt. Grov og fin.

Når det gjelder hva som er abstrakt, går jeg ut i fra at det som er abstrakt kan røpe hva som er inspirasjonskilden men at man samtidig kan ha sine egne tolkninger av hva som er på maleriet. Hva liker du med abstrakte malerier? Svaret jeg får er det samme. At man kan bestemme tolkningen av maleriet selv. Altså, mangfoldige tolkninger. Man ser det man vil se og ingen ting er riktig eller galt. Det som er figurativt, er for meg det helt motsatte av det mangfoldige. Man oppfatter hva som er motivet og man har ingen annen tolkning til hva man ser på, enn motivets mening og historie, om det er noen. Maleriet har konkrete elementer som forestiller noe bestemt.

Lyrikk er en sjanger i litteraturen som ligger nærme sang/ musikk tradisjonen. Lyriske tekster kjennetegnes av en gjennomført stemning eller tone. Framfor fortelling eller handling. Lyrikk er blir beskrevet som en subjektiv sjanger, slik at dikterens følelser og tanker kommer til uttrykk i denne diktarten. Formbegrepet for lyrikken er i moderne tid blitt kraftig utvidet siden de eldre lyrikkformene har blitt sprengt av ulike modernistiske eksperimenter (Skei, 2009b). I denne avhandlingen går jeg ikke inn på hva lyrikk som diktart innebærer. Mer sentralt for meg, har vært hva man kan lære av malerier som blir betraktet som lyriske. Forholdet mellom kunst og lyrikk har blitt tematisert gjennom historien. Horats i teksten *Art Poetica* (18 f.kr.) la vekt på slektskapet mellom diktningen og billedkunsten. I kunsten fryses øyeblikk og blir på stedet, mens en litterær tekst har ord som følger etter hverandre i tid (Karlsen, 2011). Lyrikken fremkaller gjerne en tilstand eller et øyeblikk og det er her de to kunstartene ligner hverandre.

### 1.1.1 Problemstilling

**Hva kan det kunsthistoriske begrepet lyrisk abstraksjon innebære?**

**Hva kan skapende arbeid motivert av lyrisk abstraksjon, lede til av arbeidsmåter i maleri?**

Denne avhandlingen har en todeltproblemstilling for bedre å vise til litteraturstudien som ligger til grunn for hva lyrisk abstraksjon har vært, er og kan være. Lyrisk abstraksjon er et begrep benyttet om maleri fra etterkrigstiden, derfor er dette et kunsthistorisk begrep. Et kategoriserende begrep om en type malerier. Med en praktisk- estetisk tilnærming ønsker jeg å finne ut hva lyrisk abstraksjon som motivasjon, kan gi av lærdom. Hvordan man kan arbeide motivert av lyrisk abstraksjon og hvilke uttrykk dette arbeidet kan gi. Både i gjennom litteraturlæsning og eget skapende arbeid, har jeg forsøkt å danne meg et bilde av hva lyrisk abstraksjon i sin helhet, handler om.

### 1.1.2 Begrepsavklaringer

Innebære betyr å ha som følge og bety (Bokmålsordboka, 2017a). Noen synonymer til dette er; føre med seg, representere, volde, involvere, være forbundet med og resultere i (Synonymordboka, 2017a). Innebære er for meg et begrep som sikter til et innhold om hva noe handler om og kan bety.

Arbeid motivert av, er ordene jeg har valgt å benytte for de handlingene jeg gjør som er motivert av denne lyriske abstraksjonen. Dette betyr at det er arbeidet frem mot lyrisk abstraksjon som er av betydning. Arbeid sikter til både skisser og utprøvinger i min avhandling. Målet er arbeidsprosessene som lyrisk abstraksjon motiverer frem.

Motivasjon er en samlebetegnelse for de faktorer som setter i gang noe og som styrer atferd (Teigen, 2016). Hva som setter oss i sving, og hva som bestemmer innsats og utholdenhet (Teigen, 2016).

Lede til, betyr å føre. Man kan lede en samtale inn på et nytt emne. Man kan lede en hund i bånd. Man gir en viss retning til noe når man leder. Vann leder elektrisitet, ved å føre videre. Ledelse betyr styre og å stå i spissen for. Man kan la seg lede av noen eller noe (Bokmålsordboka, 2017b). Ledelse er knyttet til det å ha ansvar for resultater (Sagberg, 2016). Jeg tenker at ordene lede til, betyr å bringe noe frem.

Arbeidsmåter er ordet jeg har valgt å benytte om hvordan jeg går frem når jeg maler. Måtene å arbeide på, kan overføres til andre medium som eksempel tegning. Derav valget med å benytte ordet arbeidsmåter fremfor malemåter. Arbeid gir arbeidsmåter. Arbeidsmåter gir uttrykk.

Abstrahering er et latinsk verb som betyr å trekke fra. Se bort fra visse sider og egenskaper ved et sammensatt objekt, for å bedre kunne gjøre andre sider som man anser som vesentlige, til gjenstand for betraktning (Berulfsen & Berulfsen, 1989). Ut i fra denne begrepsavklaringen kan selv figurative malerier sies å være abstrakte siden alt man lager er en representasjon av noe ifra den virkelige verden. Abstrahering for meg betyr å forenkle.

Abstrakte malerier blir ofte kalt for konkrete eller nonfigurative. Jeg velger i denne avhandlingen å benytte ordene abstrakt maleri siden lyriske malerier er assosiasjonsbærende malerier. Maleriene kan ha gitte elementer som er konkrete, eller at de er konkrete i sin helhet. Synonymer til konkret er bastant og avgjørende (Synonymordboka, 2017b). Nonfigurativ- har synonymer til absolutt, sikker og bestemt (Synonymordboka, 2017c). Derfor benytter jeg ordet abstrakt i motsetning til konkret og nonfigurativt, da begrepene vitner om definerbare elementer. Konkrete figurer.

Lyrisk som begrep kommer fra det greske ordet lyra, som betegner et strengeinstrument i oldtidens Hellas. Lyrikken var den diktningen som ble framført til lyremusikk. I dag bruker vi begrepet lyrikk både om sangtekster og om dikt som skal leses stille eller framføres uten tonefølge (Federl, 2015). Når det gjelder lyrikk er det mange begrepsforvirringer. Dette skyldes at en stor del av at moderne litteratur har gått nye veier og bærer preg av å ville sprengre grensene mellom genrene (Berulfsen & Berulfsen, 1989). Jeg benytter ordet lyrikk som poetisk. Om noe er lyrisk, er dette poetisk. Det som er poetisk for meg, vitner om stemning.

Med ordet form gir man utseende til noe. En form kan for eksempel være tung, lett og stor (Evrin, 2000). Som følge av ulike måter å arbeide med maleri på, vil det komme ulike uttrykk. Synonym til det å uttrykke er å forestille (Synonymordboka, 2017d). Utrykk rommer hvordan noe ser ut. Utrykk er det ansiktet som noe viser. Utseende til noe. Har man to svarte malerier, der det ene er malt i matt sort og det andre i blank sort, vil dette føre til at maleriene får ulike uttrykk. Kort sagt noe som uttrykker seg og hvordan noe visuelt sett, trer frem. Dette kan være kraftfullt, kaotisk og rolig. Jeg har nevnt at jeg har arbeidet mye med kontur linjer tidligere, derfor så ser jeg også ofte på form som et lukket område dannet av linjer. En flate fungerer også som en form. Formuttrykk handler om hva en form uttrykker og hvordan formen snakker til en betrakter (Myklebust, 2016). Formspråk et mer åpent ord, når jeg benytter det. Noen bilder kan være abstrakt i formspråket mens andre kan være figurative. Noen bilder kan ha et geometrisk formspråk om det er sirkler og firkanter tilstede, mens andre kan være organiske i formspråket.

Med ordet figur, har jeg valgt å vise til hvordan den norske arkitekten Christian Nordberg- Schulz (1926- 2000) benyttet seg av ordet;

Ordet "figur" betegner som nevnt formen til de konkrete ting som utgjør omverdenen. Naturen består umiddelbart av ting, slik som fjell og ås, nes og vik, elv og tjern, tre og busk, det vil si, av alt det som har navn. (...) De navngitte ting er förförståelsens "substans", og distinksjonen mellom dem skyldes vår iboende evne til å erkjenne "noe som noe" (Norberg-Schulz, 1994, p. 14).

Det er ikke alltid så lett å vite hvilke begreper man skal bruke for å få frem en felles forståelse for det man ønsker å formidle. Jeg håper denne avklaringen er til hjelp.

## 2 Metodisk del

### 2.1 Fenomenologi og hermeneutikk

Den tyske filosofen Edmund Husserl (1859- 1938) regnes som grunnleggeren av fenomenologien. Fenomenologi betyr at noe viser seg ved seg selv og at noe som før har vært utydelig eller uerkjent kommer til syne (Halvorsen, 2007). Husserl påviste at det er umulig å være helt objektiv når man forsker, for man er forutinntatt med sin egen forforståelse. Den tyske filosofen Martin Heidegger (1908-1976) som ble inspirert av Husserl, dannet begrepet; å være *i* verden. Han mente dette begrepet og denne tenkningen brøt subjekt- objekt tenkningen. Franske filosofen Maurice Merleau- Ponty (1908-1961) var den første innenfor den fenomenologiske bevegelsen som gjorde kroppen til emne for sin filosofi. Med sitt begrep; å være *til* verden. Man må tenke på hva man sanser for å forstå hvordan det er å være i verden. Merleau- Pontys persepsjonslære overviner splittelsen av tanke og følelse som separat (Nordberg-Schuls: 1995).

Heideggers elev, den tyske filosofen Hans- Georg Gadamer (1900- 2002) regnes som grunnleggeren for den filosofiske hermeneutikk. Hermeneutikk betyr fortolkningskunst og er rett og slett kunnskapen om hvordan vi skal tolke og forstå tekster. Essensielt i denne hermeneutikken er begrepet den hermeneutiske sirkel. Med den hermeneutiske sirkel betrakter man tekstens innhold i forhold til virkeligheten og virkeligheten i forhold til tekstens innhold. På denne måten kan både tekst og virkelighet sett i forhold til hverandre, bidra til en utdypet forståelse av begge aspekt (Alnes, 2015). I forhold til teksttolking, beveger hermeneutikken seg mellom praktisk arbeid med tekster og kunnskapsteoretisk refleksjon over hvilke forutsetninger som ligger til grunn for tolkning og derav forståelse (Alnes, 2015). For det ligger mange forutsetninger til grunn for å tolke en tekst. Tolkeren må kjenne koden teksten er skrevet i, og tolkerens historiske, sosiale og kunnskapsmessige ståsted påvirker. Forståelse av tekst, tale eller handlinger begynner aldri på bar bakke hevdet Gadamer (Tjønneland, 2015).

Med vitenskapsteorien om hermeneutikk analyserer og fortolker jeg hva jeg har gjort i det man kaller for «I» fasen. Den amerikanske pedagogen George Herbert Mead (1863-1931) kalte refleksjon over hva som har blitt gjort og tenkt for «Me» fase mens når man er i handlingene er man i «I» fasen (Halvorsen, 2007). Det er viktig å velge metoder som sikrer nærhet til det som utforskes når man har en slik dobbeltrolle som forsker (Halvorsen, 2007). Grunnlaget for valg av vitenskapelig metode: fenomenologisk-hermeneutisk, henger sammen med det å ivareta den kunstneriske prosessen og muligheten for å komme frem til noe nytt. Med fenomenologien er man åpen ovenfor det man undersøker og man setter tolkningene i ulike perspektiv (Tjønneland, 2012). Fenomenologien regnes for å være en «vesensvitenskap» (Tjønneland, 2012) og blir ofte benyttet innenfor kvalitativ forskning, som går i dybden på det som undersøkes. Fenomenologien beskriver mens Hermeneutikken er fortolkende. Min problemstilling har vekt på skapende arbeid og er av eksplorativt design. Dette åpner opp for en fleksibel prosess med selvrefleksivitet som kontroll.

### 2.1.2 Aksjonsforskning til inspirasjon

Aksjonsforskning er en forskningsstrategi der den som forsker deltar i løsningen av et problem og hvor forskningen skal bidra til bevisstgjøring. Den filosofiske bakgrunnen er pragmatismen i USA, tidlig på 1900- tallet (Hammersley & Atkinson, 1996). Det er mange former for Aksjonsforskning og de ble i hovedsak benyttet av politisk engasjerte i arbeid med undertrykte grupperinger. Det som er interessant med Aksjonsforskning er at den har som mål å bygge bro mellom teori og praksis. For praksis skal ikke styre teori og teori skal ikke styre praksis (Hammersley & Atkinson, 1996). Det skal være interaksjon mellom teori og praksis, og det bærer denne avhandlingen preg av. Jeg hadde som mål at det jeg undersøkte i denne avhandlingen skulle kunne anvendes i praksis. Jeg har latt meg inspirere av aksjonsforskningens tanke med å være deltagende for å endre.

Det er arbeidsprosessene som er sentrale ved min undersøkelse. Arbeidsmåter som er motivert av lyrisk abstraksjon. Derfor kommer arbeidsprosessene fremfor produktene. Handlingene er det sentrale men det er samtidig viktig å poengtere at måten jeg har

arbeidet på har hatt konsekvenser for dette arbeidet. Hvordan jeg har analysert mine funn og tolket disse, er basert på bevisste praktiske valg.

### 2.1.3 Den intuitive aksjonsformen

Søren Ve Aknes (f.1951) har skrevet en avhandling ved Notodden, om intuitive og analytiske aksjonsmåter i forming. Den intuitive aksjonsformen er gunstig for den kreative prosessen fordi tidligere kunnskaper og erfaringer blir utnyttet ubevisst underveis mens man arbeider. Den analytiske aksjonsformen gir kontroll og konkret kunnskap som styrer prosess og produkt i ønsket retning (Aksnes, 1982). Vi behøver begge aksjonsformene i forming. Vibeke Roll Aarseth, skrev avhandlingen: Fra vag idé til billedform: i et didaktisk perspektiv, ved samme skole- samme år. Hun mener at hennes analyse har gitt erkjennelse fra utsiden mens intuisjonen har grepet fenomenet hun undersøkte, innenifra. Hun forteller at diktning og kunst bygger på en innlevelse der subjekt og objekt forenes (Aarseth, 1982). Aarseth støtter det Aknes skriver om den intuitive aksjonsformen. Det gjør jeg også da mine fire arbeidsfaser motivert av lyrisk abstraksjon, ikke alltid har utviklet seg på en rasjonell måte. Jeg har vært ute etter teknisk kunnskap men lyrisk abstraksjon bygger også på assosiasjoner. Vekslingen mellom intuitiv og analytisk aksjonsform har vært viktig for meg i det skapende arbeidet- og jeg har forsøkt å ikke gi intuitive avgjørelser, rasjonelle begrunnelser i etterkant.

### 2.1.4 Noen kriterier for å forske på eget skapende arbeid

Boka «Art Based Reserch» (2012) presenterer kriterier for å forske på kunst. Kriteriet «incisiveness» som jeg oversetter til klar og direkte, betyr at man skal gå til rota ved et problem. Det neste kriteriet er «concision» som betyr konsis kvalitet. Det primære skal frem slik at undersøkelsen får frem sitt formål. Det tredje er «coherence» som betyr sammenheng og handler om at alle delene av en undersøkelse skal henge sammen til en helhet. «Generativity» handler om måten det er mulig for oss å se på fenomener. Det å forske på eget skapende arbeid er ikke primært relevant for hva som kan måles rent statistisk. Aristoteles skal engang ha sagt at poesi er sannere enn historie, fordi poesi representerer og leverer verden generelt sett mens historien fokuserer på opplysninger. «Sosial significance» handler om det som sikrer betydningen fra de



fenomenene som blir undersøkt. «Evocation and illumination», handler om at det er viktig at leseren forstår prosessene en selv har vært inne i (Barone & Eisner, 2012). De argumenterer for at en god undersøkelse frembringer perspektivrikdom (Barone & Eisner, 2012).

Som sagt har jeg har undersøkt Lyrisk abstraksjon ved å ha en todelt problemstilling av eksplorativt design. Jeg startet innledningsvis med det skapende arbeidet. Deretter lyrisk abstraksjon som begrep i en kunsthistorisk sammenheng. Videre vekslet jeg mellom teori og praksis. Til sist arbeidet jeg med alle de ulike delene av avhandlingen samtidig, eller i hvert fall om hverandre, for å få en solid helhet. En avhandling som dette over tre semestre, har fem masterseminarer. På seminarene legger man frem sitt arbeid underveis muntlig og skriftlig. Man får tilbakemelding fra én student kommentator, to eksterne veiledere samtidig som de to faste veiledere. Medstudentene kan komme med innspill.

Loggboken har vært et viktig redskap å benytte seg av, for meg. Både når det kom til det som skulle skrives i avhandlingen og det som hadde/ skulle gjøres, rent praktisk. Når det kommer til dokumentasjon utviklet loggboken seg til å bli to permer av fotografier av alle maleriene sammen med seminarnotatene jeg skrev til hver mastersamling. Hvert maleri har vært i flere ulike prosesser og hvert fotografi representerte at hele lerretet ble fylt med ett lag med maling eller at en del av lerretet, som for eksempel et element-ble malt. Dette betyr at jeg fotograferte svært ofte uten å ha faste tidspunkt for fotograferingen. Siden mange av fotografiene ble like, når lagene med maling var det, består disse to permene som et utvalg av fotografier. Loggboken utviklet seg også til å bli én perm med skisser og arbeidstegninger og én perm med god gammeldags loggføring med datostempling. Den sist nevnte permene, inneholder også tegninger. Alle disse permene, er råmaterialet til denne avhandlingen.

### **2.1.5 Min forforståelse**

Min bakgrunn strekker seg fra de tidligste år på Steinerskolen og en kommunal kunst skole som jeg var elev ved, før jeg startet min utdanning på Tegning, form og farge-videregående opplæring etter ungdomsskolen. Jeg har alltid hatt kunst og håndverk

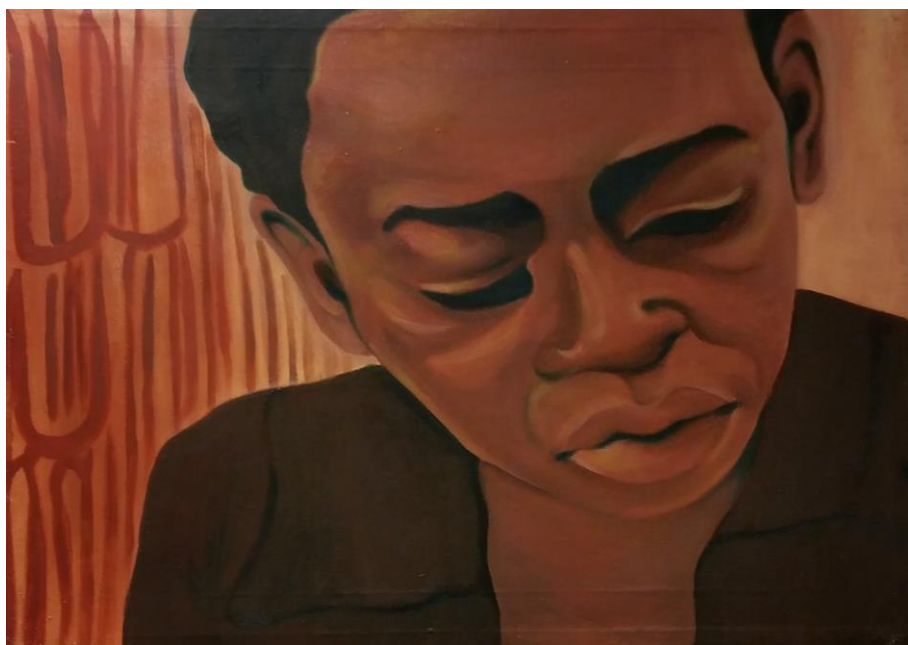
som favoritt fag og uansett hvordan skole jeg gikk på i oppveksten, privat eller kommunal, så hadde jeg engasjerte lærere i faget som lot meg få utfolde meg i ulike kunstretninger. På Sønderjylland kunstscole i Sønderborg Danmark hadde jeg flere lærere som var abstrakte malere. De oppfordret meg til å prøve ulike formspråk med maleri. Jeg holdt meg likevel til det figurative. Jeg fikk litt erfaring med å abstrahere da jeg gikk skulpturale formuttrykk på leire linjen ved høgskolen i Telemark- samtidig med Pilotprosjektet i forkant av denne avhandlingen, høsten 2015. Sett bort ifra dette og andre landart og installasjonsprosjekter, er det meste jeg har laget frem mot denne avhandlingen, av figurativ art.

Min forforståelse handler også om at jeg er kunst og håndverkslærer. Jeg ble ferdig utdannet som det, sommeren i 2013 og begynte å arbeide samme år på en barneskole på Østlandet. Vi var til sammen fire lærere i kunst og håndverk på skolen, og jeg hadde kunst og håndverk fra 1-7. trinn. Med kunsthistorie som fag gjennom min egen utdanningen på Tegning, form og farge, Sønderjylland kunstscole, Høgskolen i Volda og Høgskolen i Telemark, har jeg sett mye abstrakt kunst. Man ser abstrakt kunst gjennom sin egen utdanning men også igjennom sin profesjon som kunst og håndverkslærer. Da er man ofte i miljøer med lærere, kunstnere og andre kunst interesserte. Vi lever i en veldig visuell verden og er man interessert i kunst, er det mye man får med seg av kunstutstillinger gjennom sosiale medier som facebook og instagram.

Mitt første arbeidsår som kunst og håndverkslærer hadde jeg en oppgave i femte og sjette klassetrinn hvor elevene først skulle tegne abstrakte former i ulike utvalgte farger av oljepastell. De skulle tegne flere tegninger. Deretter skulle de male flere malerier. Alt materialet de laget skulle de rive i biter for så å lage én collage med passpartout til. Elevene fikk undervisning om collagen som kunstform- og fikk forståelse av hva ordet abstrakt innebærer. Dette er den eneste oppgaven som jeg har laget, som handler om abstrakte uttrykk, sett bort ifra de landart prosjektene jeg har hatt på de fire andre skolene jeg har arbeidet på, under dette masterstudiet.



*Skulpturene Jern par 2015, steingodsleire med blank glasur. 30/35x 30cm.  
Høgskolen i Telemark.*



*Maleriet Sao Paulo 2011, olje på lerret. 60x80cm. Høgskolen i Telemark.*



*Selvportrett 2009, olje på lerret. 100x100cm. Høgskolen i Volda.*

## 2.2 Persepsjon og kroppsbasert læring

Sansene har vært en viktig kilde til inspirasjon i denne avhandlingen. Persepsjon er en utvelgende og organiserende sanseoppfatning. Amerikanske filosofen og pedagogen John Dewey (1859-1952), med artikkelen «Art as experience» (1934) mente at den aktuelle erfaringen ofte er ufullstendig. Ting erfares men ikke på en slik måte at de forbindes i en erfaring. Vi har en erfaring når det materialet vi erfarer får nå frem til fullbyrdelse. Tenkning skjer i tankerekker og de er faser i underliggende utviklingsforløp. Når man når frem til en konklusjon, er det igjennom en foregripende og oppsamlende bevegelse som til slutt blir fullbyrdet (Dewey, 2008). Dewey forteller at gjenkjennelse er persepsjon som avbrytes før den har fått anledning til å utvikles. I gjenkjennelse ligger det en gryende persepsjonshandling men vi faller ofte tilbake i et gammelt mønster. Persepsjon erstatter gjenkjennelse, og ved å *ta inn*, så kan bevisstheten bli levende.

Soma estetikk er en disiplin som både er teoretisk og praktisk. Soma estetikk har som oppgave å studere og forbedre bruken av kroppen, forstått som sete for sanselig-estetisk opplevelse og kreativ selvskapelse (Snævarr, 2001). Mitt teoretiske ståsted om persepsjon og kroppsbasert kunnskap, følger denne avhandlingen og blir igjen tatt opp i fagdidaktisk del.

**Oppsummering:** Jeg har i dette kapitlet skrevet om hva fenomenologi og hermeneutikk som metode innebærer, og at man skal ha nærhet- distanse til hva man undersøker. Dette er hva «Me» and «I» fasene handler om. Jeg har skrevet om min inspirasjon fra Aksjonsforskning og om bruken av den intuitive og analytiske aksjonsformen i forming. Jeg har nevnt hva boka «Arts Based Research» har av kriterier til undersøkelser og hvordan jeg selv har valgt å gå frem for å svare på min problemstilling. Hvordan dette masterstudie har fungert med samlinger og om hvordan loggboken utviklet seg til å bestå av flere permer med råmateriale. Hvordan min for forståelse som forsker er, og at mitt teoretiske ståsted er rettet mot persepsjon og kroppsbasert læring.

### 3 Abstrakt maleri: Modernisme og samtid

I dette kapittelet prøver jeg å skissere hva modernisme som begrep innebærer. Hvor og når modernismens oppstod og hva modernismen som tidsepoke omfatter. Hvilke verdier hadde de modernistiske kunstnere og hvorfor hadde de disse verdiene? Hvem var pionerne for det abstrakte maleriet? Hvordan og hvor oppstod det lyrisk abstrakte maleriet? I den første og mer generelle historiske delen av dette kapittelet, hviler mine referanser i hovedsak på amerikanske kunstkritiker og skribent Clement Greenberg (1909- 1994). Med Charles Townsend Harrison (1942-2009) og Mel Gooding (f.1941) fra England. Pariserskolen og det lyriske maleriets opphav har referanser fra ulike hold. Derav museum i inn og utland, samtidig med norske og utenlandske informasjonssider. Når det kommer til de norske lyrikerne har jeg valgt å fokusere på artikler og bøker skrevet av norske kunsthistorikere som; Gunnar Danbolt (f.1940), Karin Hellandsjø (f.1944), Åsmund Thorkildsen (f. 1954), Øystein Ustvedt (f.1965) og Tore Kirkholt (f.1968).

Modernisering henviser til alle de teknologiske, økonomiske og politiske prosesser som er forbundet med ettervirkningene av den industrielle revolusjonen i den vestlige verden. Når man benytter begrepet modernisme om kunst, så bruker man som regel ikke dette som et generelt uttrykk som dekker hele kunsten i den moderne tidsalderen (Harrison, 1997). I følge Greenberg (2004) så omfatter begrepet modernisme en spesiell verdi som enkelte verker har. For modernismen omfavner alt i vår kultur, samtidig som modernismen er en historisk nyhet. Hvordan man ser på modernismen er da avhengig av hvordan kvalitet eller kategori man tillegger den. Denne kvalitetsvurderingen og denne periodebeskrivelsen gjør at det er vanskelig å fastlegge modernismen som ett begrep (Greenberg, Thorkildsen, & Øye, 2004).

#### 3.1 Modernismens opprinnelse og vesen

Modernismens opprinnelse er fastlagt til forskjellige tidspunkt mellom slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900- tallet. Det er fordi det er forskjellig syn på når og hvor modernismen skal ha startet, og blitt avsluttet (Harrison, 1997). Greenberg mener at modernismen startet i Frankrike i midten av 1800- tallet med blant annet malere som

Édouard Manet (1832- 1883) (Greenberg et al., 2004). Det er likevel ikke feil å fastlegge modernismen til ca. 1890 og utover til 1900- tallet før første verdenskrig (Thune, 2011).

Grupperinger innen kunsten; -Ismer, er det i grunn lettere å plassere med bestemte opphavssted og årstall. Om man blir enige om hva som har vært ismenes verdi og betydning. Det moderne i kunsten, er vanlig å forbinde med sammenbruddet av den vestlige kulturtradisjonen (Harrison, 1997). Den tradisjonelle forestillingen om at maleriet skulle avbilde virkeligheten, ble sett på som en begrensning av det å kunne skildre ekte opplevelser. Kunstnerne ønsket å utrykke sin opplevelse av verden på andre måter enn hva som hadde blitt gjort tidligere (Gooding, 2001). Sammenbruddet av den vestlige kulturtradisjonen, viste seg på den måten at farger og materialer kom mer i sentrum (Harrison, 1997). Greenberg (2004) hevdet at det lå i modernismens vesen at man brukte de metodene som var karakteristisk for en disiplin, til å kritisere den samme disiplinen. Dette for å gi den en mer solid stilling innenfor dens eget kompetansefelt. Den vestlige sivilisasjonen problematiserte sitt eget grunnlag (Greenberg et al., 2004).

### 3.1.1 Pionerne for det abstrakte maleriet

De første abstrakte maleriene blir regnet for å være malt av russiske Vasilij Kandinskij (1866-1944) i München, rundt 1911- 1912 (Danbolt & Flottorp, 1997). Nederlandsfødte Piet Mondrian (1872-1944) og russisk fødte Kasimir Malevitj (1878-1935) regnes også som abstraksjonens pionere (Gaff, Rosse, & Hysing, 2002a). Når det er sagt var det likevel kubismens utvikling etter 1907, som tydeligst markerte et brudd med tidligere stilformer. Spanske Pablo Picasso (1881-1973) og franske George Braque (1882-1963) samarbeidet i perioden 1908-1914. De var påvirket av franske Paul Cézanne (1839-1906) (Harrison, 1997). Cézanne hadde utviklet en malerisk metode der overganger fra tyngde, flate og strøk var parallelle med billedplanet og skulle sees som farge som ikke var knyttet til en form. Derfor ble naturformene ført til kulen, kjeglen og sylindren. Picasso og Braque beveget seg mot en oppfattelse av maleriet som et autonomt verk, der forgrunn og bakgrunn skulle smelte sammen. Betydningen til maleriene var det opp til beskuerne å avgjøre (Gooding, 2001). Picasso og Braque kastet seg aldri ut i den totale abstraksjonen men er likevel kjent for å ha dannet grunnlaget for den (Pharo & Sagstad, 2004). Når man snakker om pionerer for det abstrakte maleriet, er det

samtidig naturlig å nevne svenske Hilma af Klint (1862-1944) som allerede i 1906 hadde dannet sitt abstrakte formspråk (Museet, 2017).

### 3.1.2 Rent maleri med fokus på form, farge og linje

Innen senkubistisk fransk maleri oppstod retningen Purismen (ca. 1918). Puristene avbildet gjenstander i stram og enkel form. Ingen ting skulle være overflødig så alle detaljer ble utelukket (Pharo & Sagstad, 2004). Selv om den kubistiske metode hadde frasatt maleriets krav om å imitere virkeligheten så var det likevel engasjert i fysiske omstendigheter. Kunstnerne søkte seg derfor mot det helt rene maleri gjennom ulike kunstretninger. Det var et fokus på Den nye realisme (ca. 1913) som benyttet kubistiske teknikker til oppløsning av former i flater. Kunstretningen Orfismen (ca. 1912) fokuserte på at farger skulle representere lyset. Franske Robert Delaunay (1885-1941) er blant annet representant for denne retningen (Gooding, 2001). Neoplastisismen som kunstretning (ca. 1920) hadde som mål å nå frem til former og fargenes essens. Maleriene kunne bli bygd opp av rettvinklede og avgrensede flater med få farger. Her er Piet Mondrian (1897-1944) representant. Kraftfull dynamikk, visuelle energier og bevegelser var viktig i denne Den nye Realisme, i Orfismen og i Neoplastisismen (Gooding, 2001) (Pharo & Sagstad, 2004).

### 2.1.3 Suprematismen og konstruktivismen

Kazimir Malevitj (1878-1935) med maleriet Sort suprematistisk kvadrat fra 1914- 1915, var opprinnelsen til en helt ny form for maleri. Det var et maleri fri fra modellerende former. Det som var av betydning var det som kunne sees; nemlig energien og den overordnede forbindelsen mellom fenomener som er usynlige men som kan erkjennes med sansene. Kunstens estetiske verdi skulle bero på flatens og fargenes forhold gjennom grunnleggende geometriske former og figurer. Det var viktig for Malevitj å føre oppdagelsene fra Cézanne, Picasso og Braque videre (Gooding, 2001). Russiske Vladimir Tatlin (1885-1953) kalles for forløperen for den konstruktivistiske retningen i kunsten. Han var begeistret for Picasso og Braques utvikling av collagen og skulpturen. Siden Tatlins konstruksjoner ikke avspeilet virkeligheten, var de også annerledes enn det rene maleri. Det rene maleri var begrenset av lerretet. Tatlin lot ofte rommet og formene gli inn i hverandre (Gooding, 2001).



### 3.1.4 Den abstrakte ekspresjonisme

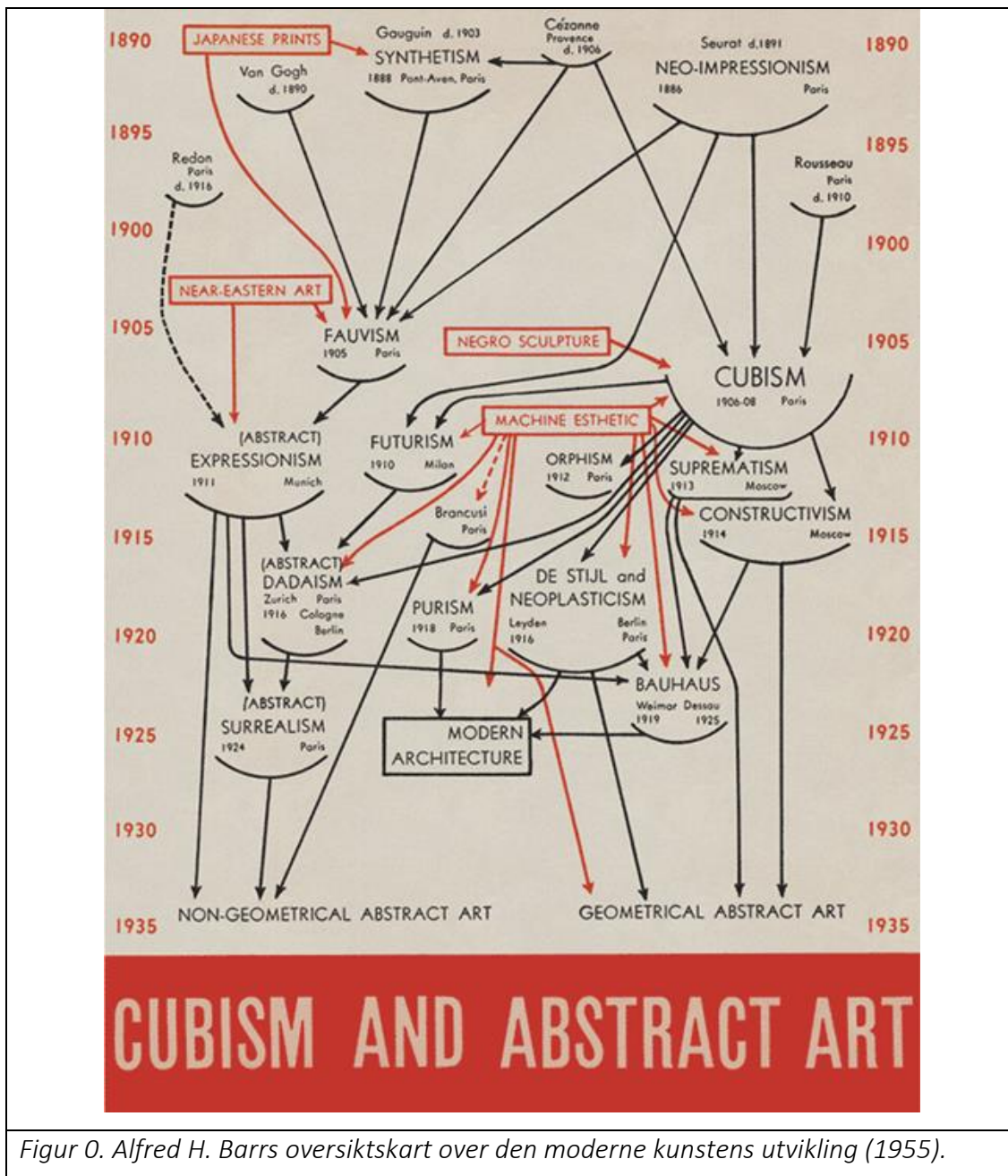
Under 2. verdenskrig rundt 1940, utviklet den berømte New York skolen seg. Noen amerikanske representanter er Jackson Pollock (1912- 1956) og Willem de Kooning (1904- 1997). De var opptatt av at maleriene skulle være av store formater og maleriene skulle sees på nært hold, slik at man kunne få en følelsesmessig opplevelse av verkene (Gaff, Rosse, & Hysing, 2002b). Amerikanske kunsthistoriker Alfred H. Barr (1902- 1981) var den første som brukte begrepet abstrakt ekspresjonisme, men da som en måte å beskrive Vasilij Kandinskij musikalske malerier; Improvisasjoner fra 1911. Mange kunstkritikere, som blant annet Greenberg, brukte begrepet som en samlebetegnelse på det nye abstrakte maleriet, samtidig som at de definerte hva som var karakteristisk for retningene (Ustvedt, 2008). Utover store formater, var maleriene malt med store bevegelser og ekspressive strøk. Med frontalt og grunt billedrom, som gav en samlet fremtoning der alle elementene var likevektig. Alle de abstrakte ekspresjonistene utviklet sitt maleri i nær dialog med europeisk modernisme og retninger som kubismen, ekspresjonismen og surrealismen (Ustvedt, 2008).

### 3.1.5 To hovedretninger innen abstrakt kunst

Kazimir Malevitj med Suprematismen og Vladimir Tatlin med Konstruktivismen er ved den samme siden ved abstrakt kunst. Disse retningene holder fast ved en gjennomreflektert og rasjonell orden. Den avviser all naturinspirert abstraksjon. Det til fordel for strenge geometriske formelementer. De konkrete abstrakte kunstnerne som brukte geometriske former, hadde aner i Mondrian. De hevder at de hverken etterligner eller abstraherer men bygger på universelle geometriske former og på maleriets egne konkrete virkemidler. Retningene under rent maleri med ordning av formelementer, farger og linjer, er også på denne siden.

På den andre siden av abstrakt kunst oppstod det en spontan, ekspressiv og subjektiv tendens. Den abstrakte ekspresjonismen tilhører denne siden. Formene var oppdiktet og kunstnerne uttrykket seg ofte intuitivt. De ekspresjonistiske abstrakte kunstnerne hadde aner i Kandinskij. Disse kunstnerne fornektet ikke sin tilknytning til naturen men rendyrket de følelsesmessige og uttrykksbærende kvalitetene i fargene, formene og linjene (Hellandsjø, 2001).

Vi kan derfor si at vi har to hovedretninger innenfor abstrakt kunst. Den konstruktive & geometriske retningen, og den subjektive & ekspressive retningen. På bildet nedenfor forklart som Geometrical abstract art og Non-geometrical abstract art.



Figur 0. Alfred H. Barrs oversiktskart over den moderne kunstens utvikling (1955).

Om jeg skal nevne noe som har hatt betydning for meg i dette arbeidet med å se på modernismens pionere for det abstrakte maleri, for mitt skapende arbeid. Så er det at alle kunstnerne har arbeidet med maleri på tvers av kunstretninger. De peker på ulike måter å arbeide. De hadde ulike fokus, til ulike tider og de utviklet maleriene sine i tråd

med dette. For meg ser det ut som at de finner seg selv gjennom å prøve ut nye måter å arbeide på, over tid.

For det er ingen spøk å endre malerisk praksis- det er som å gå over fra ludo til sjakk. Og da hjelper det ikke at man har vært en dyktig ludospiller- i det øyeblikket man sitter foran sjakkbrettet, er man hjelpeløs som et barn, uansett all ludokompetanse Gunnar Danbolt (Geelmuyden, Danbolt, & Sitter, 2009, p. 166).

## 3.2 Pariserskolen

Pariserskolen «École de Paris» er en fellesbetegnelse for de mange franske og utenlandske kunstnerne som samlet seg i Paris fra 1900- 1950 årene (Storsve, 2017) (Geelmuyden, Danbolt, & Sitter, 2009). De kunstretningene som Pariserskolen fulgte etter Impresjonismen, var Fauvismen, Kubismen og Surrealismen (Johanessen, 2009). Pariserskolen arbeidet ut i fra en senkubistisk struktur (Geelmuyden et al., 2009). Estetikken deres gikk ut på at feltene ikke skulle settes inn i noe sentralperspektivisk billedrom (Thorkildsen, 2017). Feltene skulle holdes optisk parallelt med lerretsflaten og i selve formatet skulle det plasseres større og mindre former. Disse formene skulle danne en horisontal og en vertikal hovedretning. Formene kunne møtes i kryss men aldri helt i sentrum av billedplanet. Pariserskolen mente at det var mye visuell dynamikk i det området som ligger tett opp til krysningspunktet. Jo lenger bort man kommer fra sentrum, jo mindre intenst blir det. De var opptatt av en visuell harmoni, en symmetri som ikke var matematisk. Motsetninger/ konflikter ble satt opp mot hverandre for å til slutt formes slik at de holdt hverandre i ro. Hjørnene av lerretene kunne være lysere og dusere enn midtfeltet (Thorkildsen, 2017).

Det skal ha vært fransk- kanadiske José Jean Marchand (1918-1988) og franske Georges Mathieu (1921-2012) som skal ha brukt begrepet lyrisk abstraksjon for første gang. De brukte begrepet på utstillingen "L'Imaginaire", oversatt som fantasi, på: Galerie du Luxembourg i 1947 (Collins, 2008). Førstnevnte var kunstkritiker mens sistnevnte var abstrakt kunstner. Lyrisk abstraksjon var ikke en bestemt skole eller bevegelse men snarere en tendens. Flere kaller lyrisk abstraksjon for en egen malestil. Lyrisk

abstraksjon kommer uansett innenfor bevegelsen Art Informel, også kalt Informalisme (Collins, 2008). Art Informel er da et fransk begrep om grupper innenfor abstrakt kunst på 1940- 1950 tallet, som hadde improvisatorisk metode (Modern, 2017). Altså er Art Informel, Europas svar på abstrakt ekspresjonisme, samtidig som den også omfavner den amerikanske abstrakte ekspresjonismen (Modern, 2017).

Det er viktig å huske på at mange kunstnere ikke identifiserer seg selv med en bestemt retning eller bevegelse som kunsthistorikerne for oversiktens skyld kategoriserer dem innenfor. Lyrisk abstraksjon blir i noen tilfeller referert til som tendensen tachisme som betyr flekk, innenfor Art Informel (Collins, 2008). Tachisme er når penselstrøkene består av dotter eller maling som er dyppet på lerretet (Forsgren, 2015b). Dette ligner igjen på teknikken Action Painting innenfor New York skolen. Det er på grunn av at de lyriske abstrakte malerne kunne finne på å male fragmenter av noe, at lyrisk abstraksjon forbindes til tachisme. Noen tachisme kunstnere var også lyriske abstrakte (Collins, 2008).

### 3.2.1 Representantene for lyrisk abstraksjon

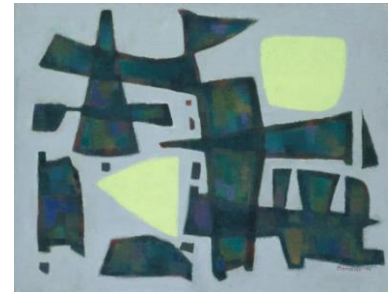
I etterkrigstiden bestod Pariserskolen av kunstnere innenfor begge hovedretningene innen abstrakt kunst (Storsve, 2017). Man har forskjellige grupperinger innen Pariserskolen, rettere sagt; generasjoner. Noen av de første representantene for den lyriske abstraksjonen var franske Roger Bissière (1888- 1964), Alfred Manessier (1911-1993) og Jean- René Bazaine (1904-2001) (Geelmuyden et al., 2009). Bissière var skulptør, konstruktivistisk maler og svært opptatt av farger. Braque og den franske kubisten André Lhote (1885-1962) var blant hans venner. Han ble lærer ved kunstakademiet; Academie Ranson fra 1925-1938 (Forsgren, 2015a). Både Manessier og Bazaines var hans elever (Geelmuyden et al., 2009). De arbeidet med kirkekunst ved siden av det å male, alle tre. De var internasjonalt kjente i sin tid og deres nettverk bestod av både poeter og kunstnere.



Figur 1. Roger Bissière  
«Uten tittel» 1955



Figur 2. Jean- Réne  
Bazaine «Uten tittel»  
1955



Figur 3. Alfred Manessier  
«Uten tittel» 1956

### 3.2.2 Andre representanter

Serge Poliakoff (1906-1969)	Russisk
Pierre Soulages (f.1919)	Fransk
Gustave Singier (1909-1984)	Fransk
Jean Le Moal (1909- 2007)	Fransk
Maria Helena Vieira da Silva (19008-1992)	Portugisisk- fransk
Hans Hartung (1904-1989)	Tysk
Alfred Otto Wolfgang Sculze (1913-1951)	Tysk
Jean-Paul Riopelle (1923-2002)	Canadisk
Jean-Michel Atlan (1913-1960)	Fransk
Nicolas de Staël (1914-1955)	Fransk- russisk
Britiske Patrick Heron (1920-1999)	Engelsk
Mark Tobey (1890-1976).	Amerikansk (kalligrafisk maler)
Pierre Tal-Coat (1905-1985)	Fransk (Tachisme maler)
Sam Francis (1923-1994)	Amerikansk (Tachisme maler)
<i>Tabellen viser en rekke abstrakte lyrikere (Geelmuyden et al., 2009) (Collins, 2008).</i>	

Begrepet lyrisk abstraksjon ble brukt på en utstilling i New York på kunstmuseet: Whitney Museum of American Art i 1971. Det sies at det harmoniske maleriet med rike sanselige farger ble en motvekt til minimalismen og konseptkunsten (Collins, 2008). Ustvedt (2008) bruker betegnelsen Lyrisk abstrakt landskapsmaler, om kunstnere som

John Marin (1870-1953) fra USA (i forbindelse med Norges mottakelse av den amerikanske abstrakte ekspresjonismen i etterkrigstiden) (Ustvedt, 2008). Det er tydelig at også amerikanerne har sin form for lyrisk abstraksjon, enten den startet fra 1950 eller på 1960-tallet.

### 3.2.3 Én av tre norske lyrikere

Den første abstrakte kunsten som slo igjennom her i Norge i etterkrigstiden, var den lyriske abstraksjonen (Anker, Moe, & Sitter, 1987). Kunstkritiker Ole Henrik Moe (1920-2013) mente at abstraksjonens gjennombrudd her i Norge var på 1950-tallet (Anker et al., 1987) mens Hellandsjø hevder det var på 1960-tallet (Hellandsjø, 1978). Da den abstrakte kunsten ikke lenger skapte negative overskrifter (Hellandsjø, 1978). Abstrakt kunst ble nemlig i stor grad sett på som ornamentikk av nordmenn (Ustvedt, 2008). Så slik som i nabolandet Sverige vokste den abstrakte kunsten igjennom utsmykkingsoppdrag (Hellandsjø, 1978). Danbolt hevder at den abstrakte kunsten generelt fikk sin dominans etter krigen, både i USA og i Europa. Utstillingen Art Concret med Mondrian, Kandinskij og Delaunay, ble holdt i Paris ved krigens slutt i 1945 (Danbolt & Flottorp, 1997).

De amerikanske ekspresjonistene som stilte ut verker her i 1954, ble for subjektive og private for det norske folk. Kunsten fikk kritikk for å mangle komposisjonell struktur og formal oppbygging med fravær av kunstnerisk bearbeidelse. Norge lå ti år etter Danmark og Sverige når det gjaldt det å ha institusjoner med kompetanse på utenlandsk samtidskunst, for et statlig museum for samtidskunst ble opprettet så sent som i 1988. Ved Nasjonalgalleriet var kompetansen rettet mot kunst knyttet til Pariserskolen med blant annet COBRA-bevegelsen (Ustvedt, 2008) dannet av danske, hollandske og franske kunstnere i 1948- 1951 (Furuseth, 2012).

Vi hadde en sterk forankring til fransk og nordeuropeisk kunst, med andre ord. Det norske folk ønsket også nasjonale landskaper, by og kystmotiver (Ustvedt, 2008). Kunst som kunne bygge opp nasjonalfølelsen.

Tore Kirkholt (2002) forteller at rundt 1950 var de fleste kunstkritikerne her i landet, selv malere og flere av dem var Jakobinerne, etter den danske Georg Jakobsen (1887-1976). De hadde et formalistisk kunstsyn der deres estetikk gikk ut på å ha romlig dybde i maleriene. Kunstkritikerne Peter Anker (1927- 2012) og Ole Henrik Moe var ifølge Kirkholt (2002), ikke så begrenset av den samme kunstoppfattelsen som jakobinerne var. Moe og Anker ble viktige talsmenn for det abstrakte maleriet (Kirkholt, 2015).

(...) deres oppfattelse av den nonfigurative kunsten brøt ikke med jakobinernes kunstforståelse på noen radikal måte; de utvidet i stedet rammene for en innholds formidlende kunst til også å gjelde nonfigurative bilder (Kirkholt, 2002, p. 214).

Anker beskrev hvordan det abstrakte maleriet formidlet opplevelsen mens Moe var opptatt av at de abstrakte maleriene var mer enn et spill av rent kunstneriske elementer (Kirkholt, 2015). Moe likte den lyrisk abstrakte kunsten fra Pariserskolen og skrev om hvordan kunstnere gjennom abstrahering av naturformer, kom frem til former som ikke hadde gjenkjennelig natur men var assosiasjonsbærende (Ustvedt, 2008). Denne kunsten hadde til evne å gi form og mening til vår forbindelse til verden. For via assosiasjonene av naturinntrykkene, så kunne man forstå maleriene som kunstnernes opplevelser. Det var da formen ble forstått som mer enn tilfeldige og tomme estetiske tegn (Ustvedt, 2008). Inger Sitter (1929- 2015), Knut Rumohr (1916- 2002) og Jakob Weidemann (1923- 2001) blir kategorisert som abstrakte lyrikere av Danbolt (Danbolt & Flottorp, 1997). De er tre ganske ulike kunstnere; Sitter med sine fjellformasjoner og Svaberg. Rumohr med sine fargesprakende malerier, inspirert av naturen på Vestlandet. Weidemann med sine malerier som ser ut som fragmenter, én essens av noe. Alle med natur som utgangspunkt og inspirasjonskilde.



Figur 4. Inger Sitter  
«Sommer» 1967.



Figur 5. Knut Rumohr  
«Uten tittel» 1958.



Figur 6. Jakob Weidemann  
«Epletreet blomstrer»  
1967.

Av de tre er det i hovedsak Inger Sitter som har inspirert meg til å undersøke lyrisk abstraksjon. Jeg beundrer Sitters arbeid med form og farger. Det at hun var én av få kvinner som arbeidet med kunst i Norge på denne tiden, er også inspirerende. Sitter ble født i Trondheim men hennes oppvekst var i hovedsak i familiens hjem i Antwerpen, i Belgia. Hun var mye ut på sjøen i oppveksten (Dybvik & Universitetet i, 2010) og hennes liv var preget av mye reising. Sitter kom inn på Kunstakademiet i Oslo da hun bare var femten år gammel og der hadde hun lærere som hadde vært studenter ved Henri Matisse malerskole i Paris (Anker et al., 1987). Matisse regnes som lederen for Fauvismen fra 1905- 1909 (Fagernes, 2015).

I avhandlingen til Sissel Dybvik (2010) kan man se hvordan Sitter arbeidet akademisk figurativt i starten. Fra 1946- 1950 var Sitter student ved Institut Supérieur des Beaux-Arts i Antwerpen. I denne perioden var hun også student ved André Lhotes kunstakademi, i Paris. Strukturerte malerier kom i denne perioden med en bevisst fargebruk. Samtidig ble hennes interesse for naturen styrket (Dybvik & Universitetet i, 2010). Hun debuterte deretter på Høstutstillingen i 1949. Sakte men sikkert arbeidet hun seg frem til et mer lyrisk abstrakt formspråk fra 1960-årene (Dybvik & Universitetet i, 2010). Hun ble inspirert av Manessier, Bazaine, Soulages og norsk- svenske Anna-Eva Bergmann (1909- 1987) som hun fulgte utviklingen til (Geelmuyden et al., 2009). Samtidig var Sitter, inspirert av den amerikanske abstrakte ekspresjonismen.



Det strengt oppbygde maleri som Pariserskolen etterstrebet, var et godt eksempel, selv om jeg nok av temperament er mer beslektet med det frodigere og friere amerikanske maleri. Inger Sitter (Geelmuyden et al., 2009, p. 165).

### 3.2.4 Hva er lyrisk abstraksjon?

Kirkholt (2002) kategoriserer lyrisk abstraksjon som organiske former med fri penselføring. Han hevder at det lyriske abstrakte maleriet uttrykker kunstnerens indre opplevelser og blir stående som både et rent nonfigurative verk og som henvisninger til naturen. Slik oppfatning kan man si at også Anker og Moe hadde. Danbolt mener at naturen også kan komme som et indre landskap. Altså kan maleriene være i besittelse av psykologiske aspekt (Dybvik & Universitetet i, 2010). Komposisjonene var uansett sanselige, romantiske og malt i en fri og løs stil. Maleriene var balanserte og elegante med dynamikk og ro. Uansett om maleriene hadde mange farger eller få, så harmoniserte dem sammen. Ustvedt snakker om en malerisk skjønnhet (Ustvedt, 2006). I følge Danbolt (2009) og Thorkilsen (2017) så hadde fargen en viktig rolle i Pariserskolens estetikk (Geelmuyden et al., 2009) (Thorkildsen, 2017), noe som det ser ut som de norske lyrikerne adopterte. Sitter var i sin tid også inspirert av amerikanske skulptøren Henry Moore (1898- 1986) (Geelmuyden et al., 2009) som ifølge Ustvedt (2008) var mye på banen i Norge etter krigen (Ustvedt, 2008).

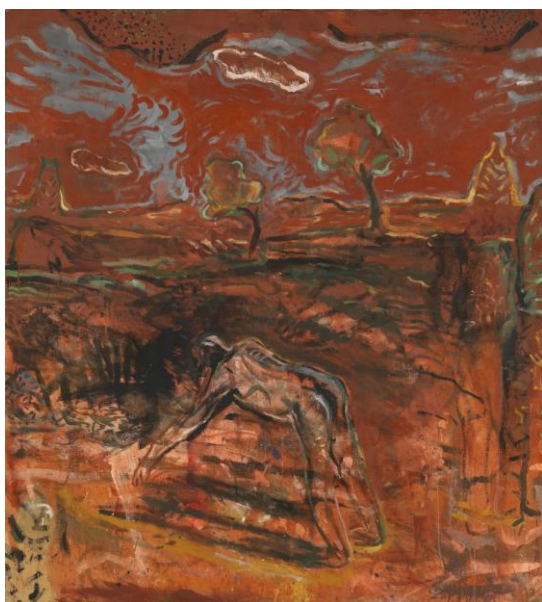
### 3.2.5 Den tredje generasjonen

Kunstnerne Olav Christoffer Jensen (f.1954) og Sverre Wyller (f.1953) tilhører ifølge Ustvedt (2006) tredje generasjonens abstrakte malere. Kunstnerne har noen fellestrekk selv om de er ulike med sine kunstneriske særpreg. De har forskjellige temperament. Jensen dyrker fargene og materien mens Wyller fremhever formene og linjene. Begge arbeidet i Berlin på midten av 1980- årene. Mange norske kunstnere arbeidet i Berlin på denne tiden. De koblet erfaringer fra Norge med de førende tendensene internasjonalt (Ustvedt, 2006). Ustvedt (2006) sikter til nyekspresjonismen fra 1970 til midten av 1980- tallet. Nyekspresjonismen i Europa kjennetegnes av bruken av virkemidler. Rennende maling, brede penselstrøk og sterke farger (Blom, 2016).

Der førstegenerasjonen viser nær tilknytning til arkitektoniske og plangeometriske former, synes andregenerasjonen sterkere relatert til natur og

landskap. I arbeidene til flere av den tredje generasjonens kunstnere synes vi imidlertid å stå ovenfor en sterkere draging mot noe mentalt og psykologisk. Det er ofte nærliggende å forstå bildene som en form for visualiserte situasjoner, erindringer eller tilstander uten spesifikk referanse (Ustvedt, 2006, p. 134).

Kunstnerne var ikke knyttet til modernisme på samme måte som foreldregenerasjonen. Den særegne nordeuropeiske billedtradisjonen var mer rettet mot det opphøyde, urovekkende og grenseløse. Mørke og tunge malerier i grenselandet mellom det forestillende og det mer hemmelighetsfulle. Naturromantikk og stemning var viktige stikkord. De arbeidet ut i fra figur og bakgrunn relasjon men utover 1990- årene forsvant dette. De organiserte billedflaten slik at alle elementene ble like viktige (Ustvedt, 2006).



*Figur 7. Olav Christoffer Jenssen  
«Florentisk tundra 111» 1983-1984*



*Figur 8. Sverre Wyller  
«Stilleben V» 1984*

### 3.3 Vår samtid

I min søken etter å finne norske lyrisk abstrakte samtidskunstnere, fikk jeg øynene opp for kunstner Ingrid A. Tronstad (f.1966). Ingrid A. Tronstad har sin kunstfaglige bakgrunn fra ulike studier i Norge, Sverige og USA og har vært elev hos ulike norske kunstnere

(Kunstverksted, 2016). Nils Aas kunstverksteds på Inderøy, forteller at Tronstads kunstneriske uttrykk viser til en lyrisk tradisjon. Fargespill og linjer er bearbejdelser og intuitivt arbeid fra indre reiser. Hun fanger øyeblikk, inntrykk og observasjoner som får tilstedeværelse i maleriene. Generelt står det skrevet at abstraksjonen ofte spiller på vekslingen mellom det ekspressive og det mer subtile. Som er preget av kunstnerens emosjonelle energi, i skapelsen (Kunstverksted, 2016).



*Figur 9. Ingrid A. Tronstad "Wild day" 2016*



*Figur 9. Ingrid A. Tronstad "At The core" 2016*

Jeg forsøker å fange essensen i positive øyeblikk. Bildene er som notater eller tankespill som jeg ønsker å formidle i min søken etter å forevige gode øyeblikk Ingrid A. Tronstad (Kunstverksted, 2016).

Dette får meg til å tenke på, om man knytter seg kunsthistorien når man arbeider lyrisk abstrakt? Amerikanske konseptkunstner Joseph Kosuth (f.1945) malte i mange år før han startet med konseptkunst, kunstretningen fra rundt 1970. Han mener at man ikke kan overvinne modernismen uten å forstå den. Formen på verket avgrenser spørsmålet om kunstnerens natur til tradisjonen. Samtidig som at tradisjonen overdøver det en prøver å si som individuell maler. Joseph Kosuth var opptatt av forholdet mellom kunst og filosofi. Han begynte å se på kunst som en prosess, siden maleriet manglet selvrefleksivitet da det ble plassert ut i verden med rammer for betydning (Grøgaard, 2001).

### 3.3.1 Abstraksjonens relevans

Det er ikke nok å slå fast at kunst har betydning. Som utslettelse av betydning, er kunst en betydningsprosess. Som prosess inkluderer den også vilkåret for å uttrykke betydning. Selv som utsettelse av betydning, er kunst en betydningsprosess. Det at kunst begynner med et spørsmål, og beskriver prosessen ved å besvare det, påfører også kunstnere et større ansvar. Joseph Kosuth (Grøgaard, 2001, p. 17).

Gerd Elise Mørland (f.1976) mener at betydningsinnholdet til begrepene som brukes om abstrakt kunst i dag og kunstmarkedets dominans med dets repetisjoner av abstrakte kunstuttrykk, kan være et hinder for å se relevansen i abstraksjon i dag. Kunsthistorien knytter abstraksjon til forholdet mellom den visuelt synlige og den opplevde verden. Mørland hevder at abstraksjon av det visuelt synlige, ikke er det primære for yngre kunstnere som arbeider med abstrakte formspråk (Mørland, 2015). Dette kan jeg være enig i, flere som nå studerer ved Trondheim Kunstakademi, sier de blant annet er opptatt av materialitet. I følge Hanne Beate Ueland (f.1975) med artikkelen: Om abstraksjon og materialitet- abstrakte uttrykk i kjølvannet av postkonseptualismen, så legger arbeid med materialene og de materialstyrte prosessene til rette for en subjektiv basert abstraksjon. Noen tar utgangspunkt i eksisterende strukturer når de skal bygge opp skulpturelle arbeid mens andre kobler utradisjonelle materialer som grunnlag. Så har man dem som arbeider abstrakt i møtet mellom lyd og bilde (Ueland, 2015).

Den sanselige opplevelsen av verden har endret seg siden modernismen. Det å få et innhold servert gjennom en datamaskin vet vi er annerledes enn å få det igjennom en avis. Mørland (2015) referer til amerikanske sosiolog Richard Sennet (f.1943) med boken: Det fleksible mennesket. Personlige konsekvenser av å arbeide i den nye kapitalismen (Mørland, 2015). Det å arbeide er ikke ensbetydende med å være på et sted lenger. I stedet for å være på arbeid, er man *i* arbeid. Sennet mener at arbeid i dag ikke var det samme som før og at utførelsen av et håndverk derfor er av stor verdi. Mørland (2015) vil gjerne snakke om abstraksjon som et håndverk, siden det kan vise en praksis og en kunst som ikke inneholder mer enn det vi ser. Abstraksjonen kan være en motstand til alt som er lettkjøpt og masseprodusert- som mange abstrakte kunstuttrykk også er, ifølge Mørland (2015). Abstraksjon kan være en tilstand uten språk og skape undring. Kreve verdens nærvær tilbake mener hun (Mørland, 2015).

## 4 Eget skapende arbeid

Pilotprosjektet: Helt abstrakt? En studie av abstraheringsprosesser, var en liten før undersøkelse i forkant av denne avhandlingen. I den praktiske delen av undersøkelsen prøvde jeg å finne frem til mine egne måter å abstrahere på, altså ulike fremgangsmåter som førte til abstraksjon. Disse fremgangsmåtene kalte jeg for abstraheringsprosesser. Med å gå inn i ulike abstraheringsprosesser ønsket jeg å få kunnskap om hvordan man kan nærme seg et mer abstrakt formspråk. Problemstillingen var; *Hvordan kan arbeid med abstraheringsprosesser gi kunnskap om abstrakt formspråk?* Jeg kom frem til tre fremgangsmåter som fungerte godt. Disse fremgangsmåtene hadde noen nøkkelord til felles, og disse nøkkelordene ledet til arbeid med positive og negative former. Det å finne slike nøkkelord til felles er det som kalles meningsfortetting. Meningsfortetting en analysemetode benyttet av Steinar Kvåle i boka: *Det kvalitative forskningsintervju* (1997) (Kvale, Brinkmann, Anderssen, & Rygge, 2015). Erfaringene fra Pilotprosjektet, disse fremgangsmåtene, har aktivt blitt benyttet i denne avhandlingen.

Fremgangsmåter	Nøkkelord	Faglige poeng
Å male/tegne bakgrunner som danner former til motiv	Hva er under og hva er over?	Positive og negative former
Å male/tegne motiv tett på	Hvordan er noe tett på?	
Å male/tegne utvalgte områder fra motiv	Hva er foran og hva er bak?	
<i>Meningsfortetting av mine fremgangsmåter. Hva nøkkelordene hadde til felles.</i>		



*Maleriet Dynamikk, én av utprøvingene fra Pilotprosjektet, høsten 2015.*

Alle de fire fasene som jeg har vært igjennom av eget skapende arbeid i denne avhandlingen, har hatt forskjellige fokus områder. Fasenes tittler er fasenes fokusområder. Fase 1 Form, hadde form som fokusområde men etterhvert som jeg startet med å male, fikk maleriene ulike tema. Disse ble til kategorier. Disse kategoriene hadde til hensikt å fungere som ulike fremgangsmåter, slik som i Pilotprosjektet. Flere av mine malerier har vært igjennom flere ulike arbeidsprosesser og derfor naturlig nok, tilhørt flere av de ulike kategoriene. Som da ble laget i Fase 1 Form. Fasen var i utgangspunktet kun en startfase, med utprøvinger. Siden Fase 1 Form, gav meg noe jeg kunne bygge videre på, både av erfaringer og funn- så ble det relevant å ha med denne fasen i avhandlingen.

#### 4.1 Fase 1 «Form»

Fase 1 Form, var en leke og lære fase. Jeg prøvde ut forskjellige måter å tegne og male på, for å lære å lage abstrakte bilder. Mye tid i denne fasen gikk ut på å finne noe innen abstrakt formspråk å undersøke- og mye tid ble brukt på å finne den rette inspirasjonen og hvordan denne inspirasjonen skulle benyttes. Ett inspirasjonsmateriale kan benyttes på mange ulike måter. En ting jeg var sikker på, at jeg ikke skulle gjøre, var å ha fotografier som forbilder. I Pilotprosjektet hadde jeg benyttet meg av fotografier som

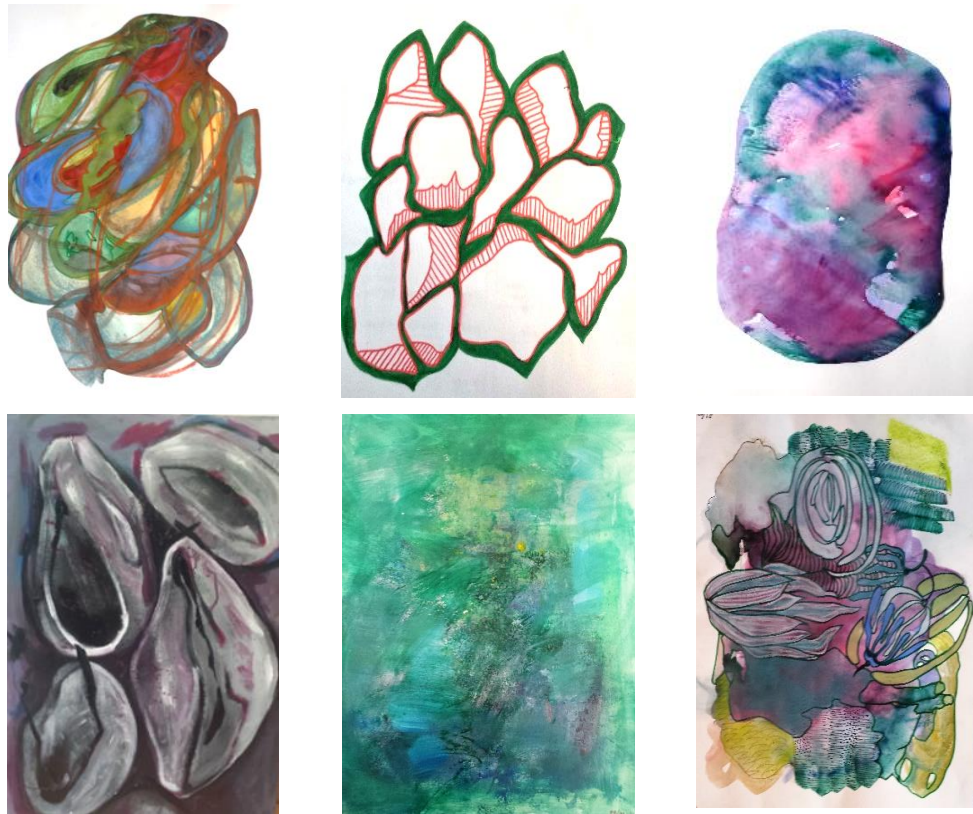
forbilder i den første fasen av eget skapende arbeid og dette fikk meg til å følge gamle mønstre med å male figurativt. Det å arbeide med abstraheringsprosesser kan bidra til frigjøring fra det figurative formspråket men uten bruk av fotografi i form av forbilder. Var min konklusjon på dette.

En annen erfaring ved Pilot prosjektet var at det fungerte godt å arbeide ut i fra en konkret inspirasjons tematikk. Kjøsterudjuvet, som er ett 10 000 år gammelt juv i Drammen var mitt utgangspunkt for inspirasjon. Juvet har fantastiske flotte steinformasjoner i fjellveggene og vakre våte steiner langs fossen. Noen fjellvegger hadde geometriske former mens andre var helt organiske. Inspirasjonsmaterialet jeg hadde under Pilotprosjektet bestod av tre ulike presentasjoner fulle av fotografier fra dette juvet, som aktivt ble benyttet i arbeidet. Jeg ønsket en inspirasjons tematikk for denne avhandlingen- men startet likevel formgivningsprosessene uten inspirasjonsmaterial for å bli kjent med materialer og teknikker. Mitt hovedfokus var rettet mot form, i arbeidet mot å lage abstrakte bilder. Lyrisk abstraksjon var ikke en del av den daværende problemstillingen.

#### **4.1.1 Materialer & teknikker**

Jeg laget mange forskjellige bilder. Noen ble raskt laget på et par timer mens andre brukte jeg flere dager på. Bildene var både på lerret, papp, kartong og akvarell papir. Utstyret jeg benyttet strakk seg fra blyant og tusj til tørrpastell og kull. Noen av bildene var laget av akvarell og akryl maling, med og uten sparkel. Maleriene ble i hovedsak malt med akrylmaling. Kun ett av maleriene ble malt med oljemaling, med tørkemiddel til. Maleriene får i denne fasen både vanlig spraymaling og spraymaling som er vannbasert. Sparkel av ulike slag og lakk til overflate behandling, før akryl- og oljemaling ble benyttet. Alt av materialer som ble brukt i denne fasen, ble også brukt i fase 2. Hvert avsnitt om materialer og teknikker, dekker to faser i denne avhandlingen.

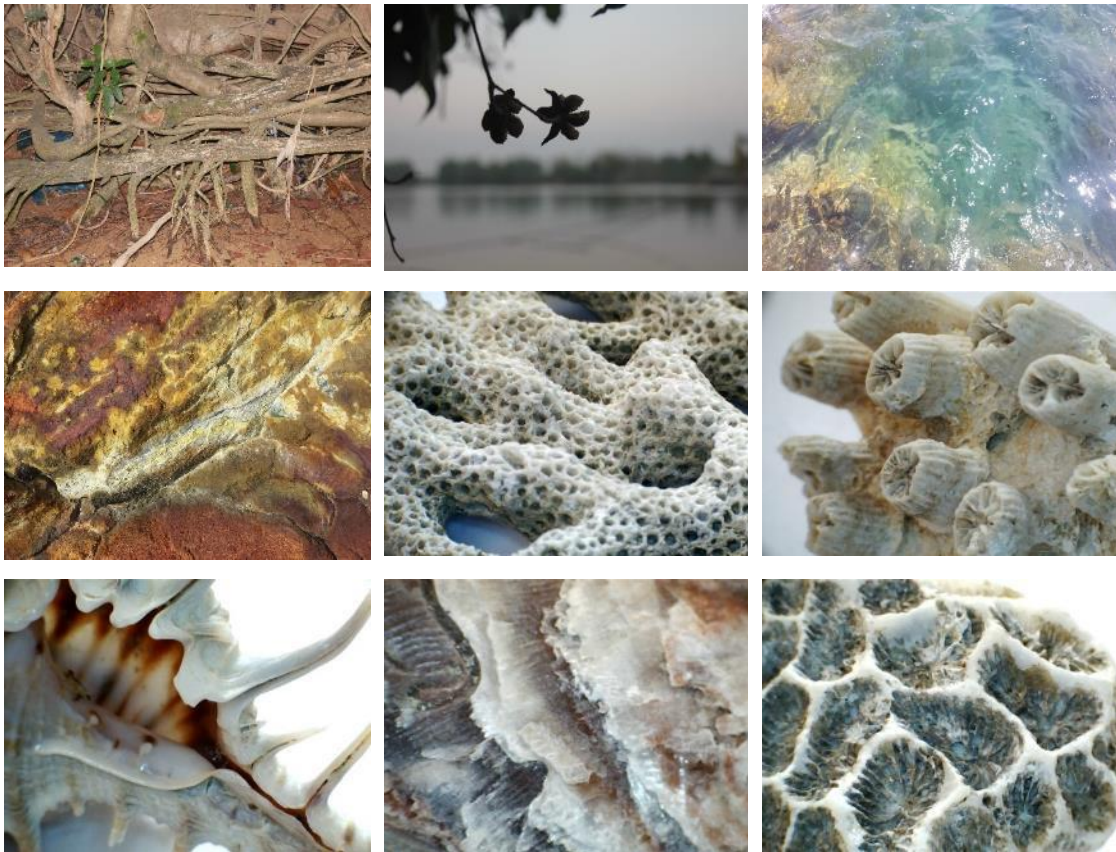




*Skisser fra Fase 1 Form, med akryl og akvarell maling. Krittpestell og tusj.*

#### 4.1.2 Et utgangspunkt for inspirasjon

En tur til Thailand fikk meg til å finne et utgangspunkt for inspirasjon. Hovedstaden Bangkok og øyene Koh Samui, Koh Phangan og Kao Tao hadde mye å by på. Jeg ble inspirert av bygningene i Bangkok. Korallene og svabergene på Koh Samui. Koh Phangan hadde strender fylt med rosa og sølvfarget Perlemor skjell mens Kao Tao hadde flott fargerik natur, over og under havoverflaten. Inspirasjonen min ble rettet mot det maritime etter Thailand turen og jeg tok fotografier som ble samlet og innbundet i tre ulike presentasjoner. Bøker kan man si. Noen koraller og skjell tok jeg med meg hjem for å ta nærbilder av, ved bruk av mikroskop. Det å benytte mikroskop til å ta bilder, var noe vi som klasse gjorde i en workshop på Notodden, våren 2015. Under workshopen arbeidet jeg med ulike tørkede granatepleblomster fra byen Izmir i Tyrkia. Under denne workshopen fikk jeg et innblikk i at mange kunstnere forstørrer eller forminsker gjenstander for å finne frem til abstrakte formuttrykk. Når noe er fotografert tett på så kan farger og tekstur komme tydeligere frem.



*Natur fotografier og nærbilder av koraller og skjell, fra Thailand.*

#### 4.1.3 De maritime maleriene får kategorier

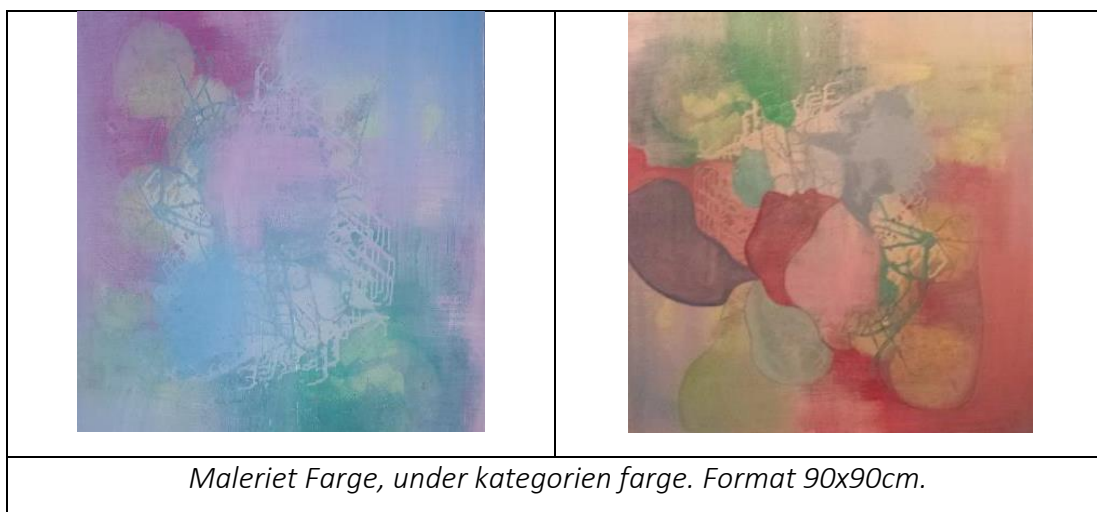
Maleriet Namako er helt og holdent inspirert av Thailands havbunn. Namako betyr sjøpølse på japansk (Translate, 2017). Med pensel strøkene så jeg etter ulike måter å male på. Jeg ønsket et grovt organisk uttrykk. Namako er et eksempel på tekstur med bruken av spraymaling og lakk over sparkel, som igjen ligger over lag med akrylmaling.



Form maleriet skulle bygges opp til å bli et abstrakt maleri med vekt på organiske former. Med mange lag med maling og skisser av ulike komposisjoner på ark, gikk det fra å være statisk til å bli mer organisk. Jeg kan tydelig i etterkant se at jeg ble inspirert av trerøtter som jeg så i Thailand. Fotografiene viser nettopp hvordan maleriet så ut, før og etter Thailand turen. Maleriet ble malt med oljefarger da dette gir en fin avveksling fra å male med akryl maling. Jeg benyttet tørkemiddel i oljen, så hvert lag brukte cirka 4- 5 timer på å tørke. Inspirert av funnet i mitt Pilotprosjekt, dannet dette maleriet kategorien: positive & negative former. Fordi jeg aktivt arbeidet på forskjellige steder i maleriet hele tiden: inn og ut, over og under.



Kategoriene skulle hjelpe meg i mitt arbeid mot å finne frem til gode former. Farger ble det ganske naturlig å arbeide med som kategori. Maleriet Farger, ble bygget opp av mange lag av maling, påført med svamp. I denne prosessen så jeg at mange lag med farger sammen, danner tekstur. Med maleriet Farge, ville jeg formidle noe sommerlig og brukte derfor lyse farger. Samtidig ønsket jeg å se hvordan lag på lag med farger, kunne danne fargenyanser. Jeg så at mange farger sammen også dannet tekstur, uten hjelp av malestrøk med mye maling og eller sparkel. Det å kunne kombinere varme og kalde farger, var spennende, men for å få en rød tråd igjennom arbeidet- ble det viktig å ha en felles fargepalett for alle maleriene. Maleriene Namako, Form og Farge følger prosjektet videre.



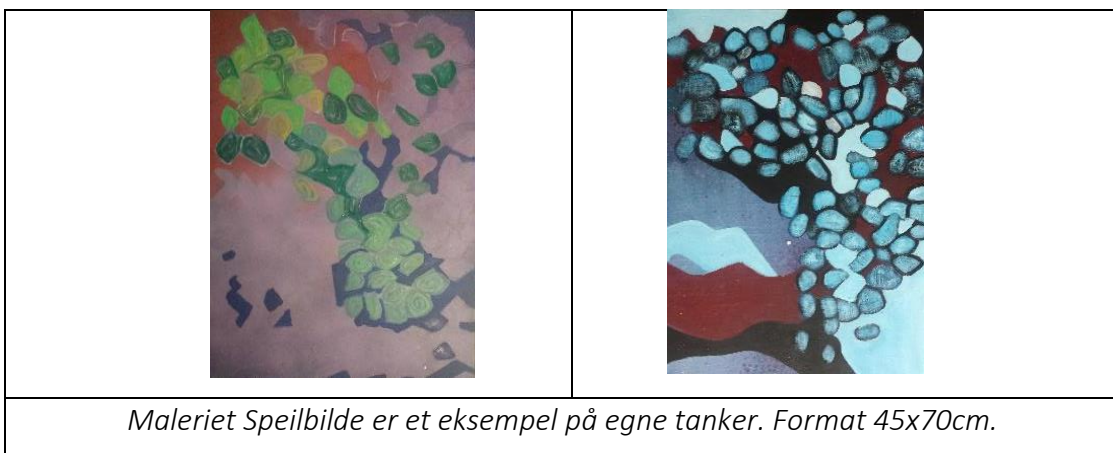
#### 4.1.4 Involvering ved bruk av loggbok

På denne tiden brukte jeg loggbok til å notere ned tanker og følelser. Mine veiledere var opptatt av at jeg var involvert i mine malerier. Og at jeg var bevisst den utviklingen maleriene fikk. Begrepet involvering fikk betydning for meg. Involvering betyr å føre med seg og innbefatte. Det betyr også å omfatte, innblande (Farlex, 2013). For å bli mer involvert i mitt eget skapende arbeid med mine malerier, så arbeidet jeg med å skrive ned mine egne tanker og følelser. For å se om dette påvirket mitt arbeid. Jeg arbeidet også med å prøve å se hva som skjedde mellom meg selv og omgivelsene rundt og hva som skjedde med omgivelsene alene. Omgivelsene i denne sammenhengen er da maleriene. Med dette arbeidet lærte jeg å ha et mer objektivt og nøytralt syn på maleriene jeg arbeidet med. Ved å beskrive og fokusere på hva jeg så istedenfor å skrive ned hva jeg likte eller ikke likte, fikk jeg en slags frigjøring ifra synsing om malerienes uttrykk. De dominerende tankene om hva som var bra eller dårlig.

Jeg ble med denne involveringen også mer klar over at min inspirasjon også kom innenifra. Inspirasjonen kom fra ulike sinnstemninger, hendelser og opplevelser. Mine malerier hadde ikke bare påvirkning fra reiser, eller av naturinntrykk fra turer i skog og mark. Jeg erfarte at jeg, i meg selv og helt alene, er i besittelse av mye. Ut ifra mine egne tanker. For å gi et eksempel på dette; Min medstudent gav meg tilbakemelding på at mitt maleri Farge lignet på kreftceller. Fordi fargene vitnet om noe sykkelig. Min mormor ble under denne perioden undersøkt på sykehuset og er i dag frisk med én lunge og andregrads kolls.

Kandinskij mente at den indre nødvendighet er det eneste som kan gjøre en form riktig og når noe er skapt uten den indre nødvendigheten oppstår det et tomt blendverk (Gooding, 2001). Jeg tolker dette som at man skal ta med tanker og følelser inn i maleriet. Uten tankene og følelsene vil kanskje innlevelsen forsvinne. Det er kanskje ikke nok å arbeide med formale virkemidler alene. Autentisk er et begrep som slo meg da jeg leste dette Kandinskij tidligere skal ha sagt. Autentisk betyr noe som er ekte, opprinnelig og originalt eller som har egenart (Olseth, 2013).

Et annet eksempel på at inspirasjon er noe man kan finne i seg selv og sine egne omgivelser er maleriet Speilbilde. Speilbilde som tittel rommer steiner som ligger i vannkanten med vann over seg. Når man stikker hodet sitt over vannkanten for å ta et fotografi så speiler man seg selv i vannet. Maleriet har samtidig fått sin tittel, av at min venninne skulle gifte seg denne sommeren. Om man møter noen som man kan kjenne seg igjen i, altså en person som er lik seg selv. Da kan man på en måte speile seg i den andre personen. Komposisjonen ble derfor delt på tvers av lerretets format, slik at det skulle være et bilde med likevekt. Min venninne giftet seg med en jente- og de er rett og slett et fargerikt par. Flagget for de homofile har mange farger. Jeg kunne se hvordan fargevalget mitt rommet alle slags farger med påvirkning fra tankene mine om dem, før jeg tok til fornuften og benyttet færre farger. Maleriet er for meg et maleri med kjærlighet som tema og kjærligheten har som vi vet, også sine kontraster. Fra det helt kalde til det helt varme. Fra det grove til det fine.

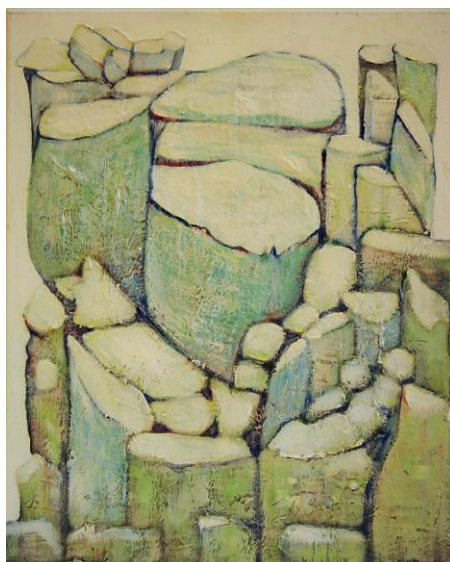


Of all the arts, abstract painting is the most difficult. It demands that you know how to draw well, that you have a heightened sensitivity for composition and for colors, and that you be a true poet. This last is essential. Vasilij Kadinskij (Insight, 2017).

#### 4.1.5 Maleriene Berg og Sjø

Det lå mange muligheter i mitt varierende inspirasjonsmaterial fra Thailand. Jeg bestemte meg en dag for å lage raske skisser av noen inspirasjons fotografi fra bøkene jeg hadde laget. Jeg lånte enkelte komposisjoner eller utvalgte former fra inspirasjonsfotografiene. Denne avtegningen ble en abstraheringsprosess i seg selv. Dette var en god måte å abstrahere på og jeg ble ivrig- inspirert. Selv om jeg ikke benyttet noen av disse skissene som forbilder til maleriet Berg, ble maleriet figurativt. Det som ble positivt var erfaringen med at grønn og blå farger får helt andre valører når komplementær fargene ligger til grunn, under. Maleriet er i kategoriene farge og tekstur og er ett av to malerier som ble ferdige i denne fasen.

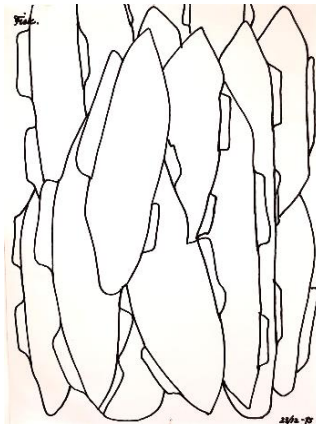




*Maleriet Berg faller inn under kategoriene farge og tekstur. Format 50x70cm.*

En helt annen kategori viste seg på slutten av Fase 1 Form. Jeg var inspirert av en tegning som jeg hadde laget julen 2016, på øya Hitra. Tegningen Fisk ble avtegnet raskt på et tomt lerret. Jeg arbeidet svært intensivt med dette maleriet alene og lagene med farger skapte frem ulike komposisjoner ut i fra skissen på lerretet. Skissen var kun et utgangspunkt som jeg fjernet meg lenger og lenger ifra, med mine malepensler fulle av svart og hvit maling. Jeg bygget opp former og i en transformasjon av komposisjonen, så rev jeg ned formene igjen. Prosessen gjentok seg gang etter gang, men jeg hadde mye energi og jeg kunne føle at jeg hele tiden var på sporet av noe.

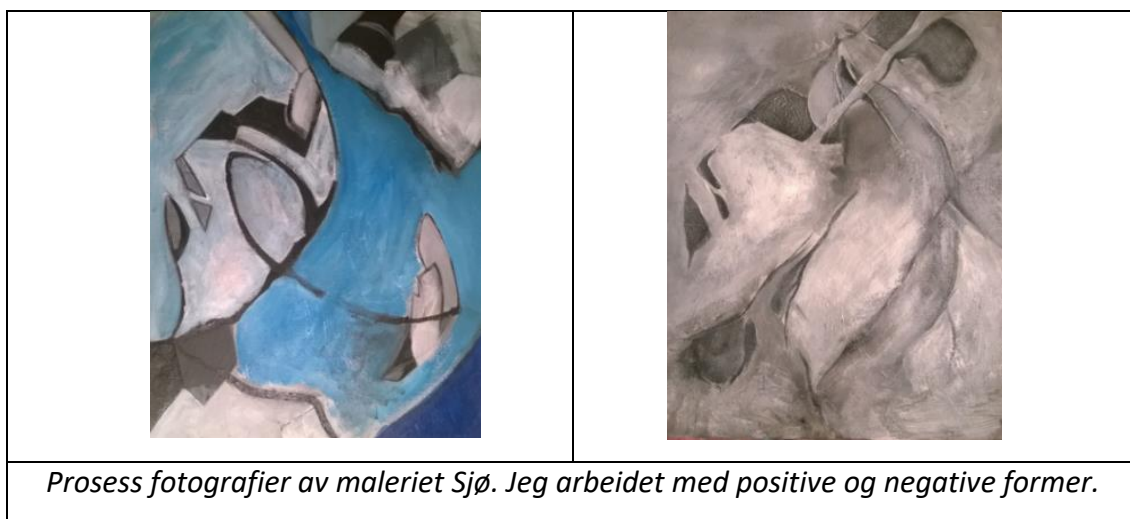
Helt intuitivt arbeidet jeg og jeg hadde så dårlig tid følte jeg- at jeg benyttet hårføner for å tørke lagene hurtigere. Det var kun dette maleriet oppmerksomheten var rettet imot og jeg tok sjeldent pauser fra arbeidet. Stikkord jeg skrev ned i full fart var; «flow», intuitivt, hurtig, transformasjon og vått. Maleriet ble ferdig samme dag og hadde en helt annen oppbygging enn de andre halvferdige maleriene. Eller rettere sagt oppbygging og nedbryting. Maleriet fungerte ikke under noen av de andre tre kategoriene men siden jeg fant denne malemåten så interessant, kalte jeg malemåten for å; Bygge opp & rive ned, former. Det er også det første maleriet der jeg tok i bruk tegne applikasjonen Samsung Galaxy telefonene har. For hurtig å skissere ned, det jeg da hadde i tankene.



*Fisk ble tegnet med tusj, julen 2016. Format 21x29,7cm.*







*Maleriet Sjø. Format 50x70cm.*

Malemåten Bygge opp & rive ned former, fikk navnet Konstruksjon og dekonstruksjon. For selv om jeg arbeidet med positive & negative former, så hadde jeg aldri arbeidet så hurtig og intenst før med å konstruere formene i maleriet, underveis. Jeg ønsket å finne ut om dette var en kjent måte å male på, så jeg undersøkte litt rundt.

Kunstnere i Trondheim som arbeider og holder til på det vi kaller for Kunstlåven, arbeider intuitivt og har kurs i intuitiv maling (Kunstlåven, 2017), men ingen av dem ser ut til å dekonstruere former, slik jeg gjorde i arbeidet med dette maleriet.

Etter hvert fikk jeg øynene opp for Kari Steihaug (f.1962). En kunstner som beveger seg mellom det å legge til og det å trekke fra. Hun arbeider ikke med maleri men med tekstile stoffer. Jeg har sett ett av hennes arbeider på et galleri i Oslo for mange år tilbake. Jeg husker godt et gammelt motiv fra et kjent maleri, vevet eller brodert, som halvveis var raknet opp. Det var vanskelig å bevege seg i rommet da hennes verk hadde garnnøster over hele golvet fra dette kjente motivet. Steihaug rakner opp gamle tekstiler, blant annet brukte klær og forandrer dette til noe nytt. Tekstilene hun bruker er knyttet til konkrete og nære sider ved dagliglivet (Jortveit, 2011) står det skrevet i en artikkel, på hennes hjemmeside. Disse materialene som hun benytter kommer med en forhistorie og når hun transformerer klær, beveger hun seg mellom det som kan sees og det som bare eksisterer som spor og minner. Kontrastene mellom det som er skjørt og det som er mer voldsomt er å se, og det man tror er mykt kan vise seg å være steinhardt. I haugene av hennes garntråder oppstår nye former og nye innhold (Jortveit, 2011).

Ordet transformasjon som jeg selv benytter om min malemåte Konstruksjon og dekonstruksjon, blir benyttet på hennes hjemmeside. Mange kunstnere benytter dette begrepet, også kunstnerne på Kunstlåven. En transformasjon kan bety at noe kan begynne på nytt i igjen. Det er derfor viktig for meg å belyse at man legger forskjellige betydninger i begreper. Med malemåten Konstruksjon og dekonstruksjon, så dekonstruerer jeg noen former ut i fra noe som jeg selv har skapt, konstruert. Det er alltid flere former som jeg har konstruert som dekonstrueres, siden jeg arbeidet med mange sider av maleriet samtidig. Når jeg benytter ordet transformasjon, så snakker jeg om å omforme mine egne former. Jeg tar ikke utgangspunkt i å starte på nytt. Det hadde vært det samme som å starte med ett helt hvitt lerret. Det å ta utgangspunkt i noe som allerede finnes der ute, gjør jeg heller ikke til forskjell fra hvordan Steihaug arbeider. Ordet transformasjon betyr å omforme og omdanne (Bokmålsordboka, 2016) og jeg sier ikke at kunstnere benytter begrepet feil.

Jeg vil bare belyse det, at når jeg benytter begrepet transformasjon, så omformer jeg former som har kommet ut i fra meg. Ikke hva andre før meg tidligere, har laget.

Steihaugs verk, er noe som har appellert til følelsene hos meg. Hennes arbeider er poetiske fordi hun omformer gamle tekstiler som folk har minner eller erindringer knyttet til. Det hun omformer får en helt ny betydning. Det var inspirerende for meg å finne en poetisk, om mulig også filosofisk samtidskunstner som arbeider med omforming av materialer på denne måten.

*Når jeg tenker på hennes arbeider er det da heller ikke i form av et velformet og avsluttet objekt. Umiddelbart tenker jeg på tråder og hauger av raknet garn, på restene etter tekstiler. Det som nå kun eksisterer i navnet til det objektet det en gang var. Alt som er igjen av for eksempel en genser er lange bølgende linjer. Men fra disse raknede trådene oppstår forunderlige rytmer, og ingen synes å være like. Bølgelinjene kan minne om tekster, skrevet på et språk vi ikke forstår, men som likevel gir mening. Det er vår innlevelsessevne som kan lede oss i retning av hva det handler om. Anne Karin Jortveit (Jortveit, 2011).*

Dekonstruksjon er et begrep som også den franske filosofen Jacques Derrida (1930- 2004) skapte i 1960-årene. Dekonstruksjon er i moderne filosofi, litteraturvitenskap og i enkelte samfunnsvitenskapelige fag, betegnelsen på en prosess med tekster. Dekonstruksjon er hvordan en tekst motsier sine egne intensjoner og påstander (Skei, 2009a). Derrida så på dette som en teknikk for å avsløre hva enkelte tekster og dermed også leseren, tar for gitt. I den tradisjonelle filosofiske tenkningen, er det et ønske om fullkommenhet (Skei, 2009a). Jeg tolket dette som at denne fullkommenheten skal fungere som sannhet. Dekonstruksjon skal avsløre litterære teksters motsigelser og overført til maleri, er motsigelser nettopp ofte poenget. Kontraster gir spenning og liv, men ofte må også noe komme foran noe annet. Jeg dro en parallell til figur og bakgrunn, der noe blir rangert høyere enn noe annet. Figuren min kommer fra bakgrunnen nederst i maleriet og strekker seg høyt til toppen, i maleriet Sjø. Figuren er mer bearbeidet på venstre side med konturer og farger.

En professor ved Høgskolen i Telemark avdeling Notodden, fikk ved det første masterseminaret- anledning til å se maleriene Sjø og Berg. Hun fikk meg til å reflektere over hvor jeg brøt og ikke brøt med formatet i maleriene. Hun hadde fulgt mitt Pilot prosjekt, da mine fremgangsmåter for å abstrahere var: *Å male bakgrunner som danner former til motiv, Å male utvalgte områder fra motiv og Å male motiv tett på*. Jeg innså at jeg holdt meg innenfor formatet som rammene på lerretene gav. Tatlin hadde uttalt at maleriet var begrenset av lerretet (Gooding, 2001). Jeg hadde altså kun benyttet to av tre, av fremgangsmåtene fra Pilotprosjektet og derfor ikke tatt hensyn til hvordan noe kan være, tett på. Det å få et utsnitt. At mange kunstnere arbeider med å forminske eller å forstørre objekter for å komme frem til abstrakte uttrykk- hadde jeg helt glemt når jeg arbeidet med disse maleriene. Erfaringen ble med til neste fase. Det er mye man må forholde seg til av formale virkemidler, når man maler. I prosessen med Sjø var arbeidet rent intuitivt. Jeg reflekterte ikke over slike ting der og da.

Ved siden av det å arbeide intuitivt, nevnte jeg tidligere begrepet «flow». Både i arbeidet med Berg og som stikkord for malemåten Konstruksjon og dekonstruksjon. Jeg var under arbeidet med maleriet Sjø, i en god flyt under hele skapelsesprosessen. I maleriet Berg var det mest i midten av prosessen. Den ungarsk- amerikanske psykologen Mihaly Csikzentmihalyi (f.1954) står bak begrepet med boka «Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play» (1975). Oversatt til flyt, er dette en mental tilstand der man føler seg i ett med arbeidet sitt, fordi man mestrer det man gjør. Typiske kjennetegn er at man glemmer tid og sted (Csikzentmihalyi, 2014). Jeg opplevde at jeg hadde glemt å spise.

**Oppsummering:** Inspirasjonsmaterialet mitt fra Thailand var verdifullt på den måten at jeg fikk et utgangspunkt for inspirasjon og kunne benytte en felles fargepalett på maleriene mine. Jeg kunne se etter denne fasen, at alle mine malerier var i ferd med å få ganske forskjellige abstrakte uttrykk. Arbeidet med maleriene fikk meg til å finne kategorier som igjen hjalp meg i mitt arbeid mot det å skulle abstrahere. Erfaringene fra denne fasen var blant annet at mange farger sammen danner tekstur. At komplementærfargene over hverandre danner fine farger. Former kan oppstå ved å arbeide med tekstur alene eller ved å arbeide med farger alene. Jeg fant kategoriene;

tekstur, farger og arbeid med positive & negative former. Farger og tekstur skulle bestemme motivene mens arbeid med positive og negative former, gav en garanti for at maleriene ble abstrakte.

Loggboken hjalp meg til å se at jeg har mye inspirasjonsmaterial i meg selv. Jeg lærte at jeg både blir inspirert av mine tanker og følelser, så vel som mine omgivelser. Det å notere ned tanker og følelser kan gi en involvering til eget skapende arbeid. For med å skrive nøytrale beskrivelser av det jeg så, ble jeg mer objektiv til mitt eget arbeid. Involveringen frigjorde meg også fra bruken av fotografiene fra Thailand. Med maleriet Sjø, bygget jeg opp former som jeg deretter rev ned. Jeg transformerte formene med Konstruksjon og dekonstruksjon, som denne arbeidsmåten fikk som navn. Man legger litt forskjellige betydninger i begrepet transformasjon. Blant annet fordi utgangspunktene for transformasjonen, kan være er ulike etter hvordan man arbeider. Dekonstruksjon er et begrep i vestlig filosofisk tradisjon og viser til en teksts motsigelser. Derridas bruk av ordet dekonstruksjon får meg til å tenke at motsigelser kan være viktige for et maleri. For livet er generelt ganske så kontrastfylt. Intuitivt arbeid, gav mine tanker og følelser, uttrykk.

## 4.2 Fase 2 «Form & farge»

Lyrisk abstraksjon skulle være det jeg skulle forske på innen abstrakt maleri. Problemstillingen for å gjenta denne var; Hva kan skapende arbeid motivert av lyrisk abstraksjon, lede til av arbeidsmåter? De spørsmålene som jeg reiste i begynnelsen av Fase 2 Form og farge var; får maleriene mer poetisk innhold om jeg maler intuitivt med et par utvalgte formale virkemidler? Har fargene stor betydning når det kommer til opplevelsen av maleriene? Hva er det man assosierer med de ulike fargene? Siden min medstudent assosierte mitt Farge maleri med kreftceller og at fargene var sykelige, ble jeg nysgjerrig på dette. Fase 2 Form og farge, fikk derfor hovedfokus på både form og på farge.

### 4.2.1 De maritime fargene

Det er ingen tvil om at farger betyr mye for opplevelsen av et maleri. For farger gir assosiasjoner. I avhandlingen: Om farger, symbolsk, psykologiske, estetiske og didaktiske. Aspekt ved opplevelse av farger i forming (1984) tok professor Ella Mathilde Melbye (f.1943) tak i det med farger. Melbye er professor ved Notodden og beskriver opplevelse som begrep i tre hovedmoment; sansemessig fornemmelse, kognitiv vurdering og følelsesliv. Melbye mener at det er mange aspekt og sammenhenger i vår opplevelse av farger. Dette er kulturelt betinget, som igjen er påvirket av hvilken tidsepoke man snakker om (Melbye, 1984).

Blå ble en viktig farge for meg da det maritime ble et utgangspunkt for inspirasjon. Jeg hadde lite erfaring med å male med blått, før denne avhandlingen. Som jeg har nevnt tidligere malte jeg med mørke jordfarger. Assosiasjoner vi har til blått er først og fremst himmel, sjø og naturopplevelser (Melbye, 1984). Hun referer til blant annet Stephanescu- Goanga, og forteller at kulde og is kommer i neste runde. Edelsteinene lapislazuli som er mørk blå assosieres med nattehimmelen mens akvamarin som er lysere i fargen, gjenspeiler vannet. Den psykiske virkningen av blått representerer noe hemmelighetsfullt (Melbye, 1984). Melbye nevner ord som drømmeaktig, lengselsfullt, melankolsk og rolig. Hos pyramidetesten hos Pfister er blått introversjonens farge. Den står for følelsesmessig regulering og styring. Blåvarianten presusser blå hos Pfister, representerer indre styring gjennom innsikt, vilje og fornuft (Melbye, 1984). Ved å arbeide mye med blått gjennom denne avhandlingen har jeg erfart hvordan jeg selv opplever ulike blåfarger. Noen blåfarger er for meg maritime og de har gjerne innslag av grønt. Andre blåfarger vitner om været eller om noe politisk rettet. Mange av ordene Melbye nevner om fargen blå, er lyriske for meg. Havet er dypt og himmelen er uendelig.

Sollys er den assosiasjonen som dukker opp først med fargen gul, i Birrens farge eksperimenter (Melbye, 1984). Birren ser på gul som munter, inspirerende og vital. Likevel er uttrykksverdien til gul både positiv og negativ. Hos Goethe er ren gul en positiv farge fordi den representerer lysets natur. Positiv som strålende lys til motsetning av

noe som er umodent. Frieling og Auer beskriver gul som befriende og oppmuntrende. Gul blir også sett på som misunnelsens farge og symbol for falskhet (Melbye, 1984).

Grønn som en blanding av blå og gul har en beroligende effekt. Den representerer naturen og alt som ellers lever, vokser og gror. For meg er grønn en grunnleggende farge, siden den alltid er å se uansett hvor jeg befinner meg.

Kvinnene i Egypt sminket øyelokkene med grønt for å feire det spirende livet etter Nilens oversvømmelse. Johannes Døperen er grønnkledd. I Gresk mytologi er det fargen til kjærlighetsgudinnen Venus. Grønt er Allahs farge siden profeten sees i naturen og ikke i menneskelig form. I ørkenen betyr det grønne vann og liv (Kunst og håndverk, 2017).

Tekstiler som benyttes i operasjonssaler er grønne. Nødutganger er merket med grønt. Grønt trafikklys betyr "kjør!". En som er flink med planter har "grønne fingre". Vi henter inn det grønne glitrende tre når det er som mørkest på vinteren for å styrke håpet om vår. Vi kan si "grønn er min barndoms dal" når vi har gode barndomsminner. "Å være grønn" eller "grønnskolling" betyr at man er uerfaren. Vi kan være grønne av misunnelse eller sjalusi. Et grønt parti har miljøvern som hovedsak. Når de grønne partiene gjør det bra snakker vi om "en grønn bølge" (Kunst og håndverk, 2017).

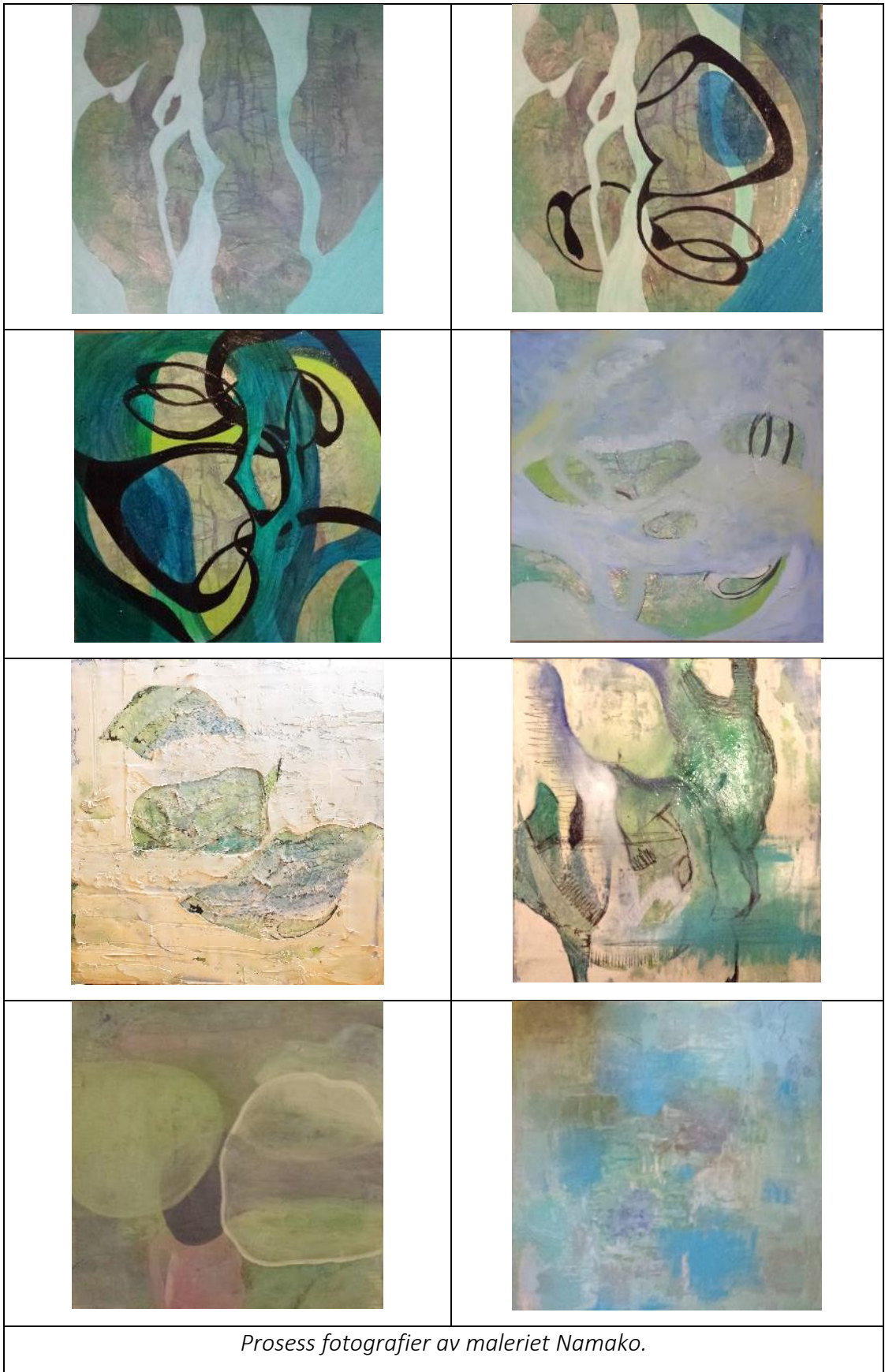
Svart og hvitt er for meg, nøytrale farger. Svart assosierer jeg med mystikk. Svart representerer mørke mens hvitt representerer lys. Hvitt er lett og sommerlig så vel som kaldt og kjølig. Som en blanding av svart og hvitt, det mørke og det lyse, er grå også en nøytral farge. Mine assosiasjoner til grått er fjell og berg, som også har mange andre mindre nøytrale farger. Tidligere masterstudent ved Notodden, Gunnar Bjørsmo, har skrevet avhandlingen: Lys og form (1991) som handler om forholdet mellom lys og derav form, som er viktig når man snakker om svart og hvit. Et objekt i lys med slagskygge gir et objekt tilhørighet i omgivelsene mens egenskyggen tydeliggjør objektets form. I følge Bjørsmo er det like viktig å ta vare på mørket som lyset (Bjørsmo, 1991). Det er også viktig å huske at man har lys/ mørk kontrast i alle farger, også i hvitt.

*Så lenge overgangen mellom lys og mørke er i forskjellige nyanser, har lyset en malerisk effekt, og gir et avklarende korrekt bilde av den form som blir belyst. Når intensiteten på lyset øker, blir denne overgangen hardere og formen flates ut. Ved høy lysintensitet blir formen utydelig fordi den da reflekterer overflødig lys. Det kan sammenlignes med å fylle væske i en form. Når formen er full, renner det over. Når en form er mettet av lys, blir den deformert. For å se og oppfatte en form korrekt er en ikke avhengig av så mye lys. Den er mest avklarende når lyset og mørket er i samspill (...) Gunnar Bjørsmo (Bjørsmo, 1991, p. 11).*

Namako er i mange ulike prosesser gjennom Fase 2 Form og farge, der jeg prøver ut ulike måter å male på. Til å begynne med la jeg lag på lag med ulike farger. Jeg benyttet sølv farget akryl maling sammen med et tynt lag med gul over, alle de ulike grønne og blå fargene. Dette gav flotte nyanser men bildet opplevdes som flatt. Derfor tok jeg å malte noen hvite former rundt for å danne motiv, inspirert av fremgangsmåten *Bakgrunn skaper motiver* fra Pilotprosjektet. Deretter lot jeg formene få styre seg selv ut i fra noen av *arrene* maleriet hadde i overflaten etter alle lagene med maling under. Altså spor av tekstur. Disse formene ble påmalt med svart akryl maling mens jeg malte gule og grønne felter med oljemaling for å få maleriet rent. Maleriet ble dynamisk og fikk mye liv men formene var for dominerende og jeg ble redd dette gikk i en figurativ retning.

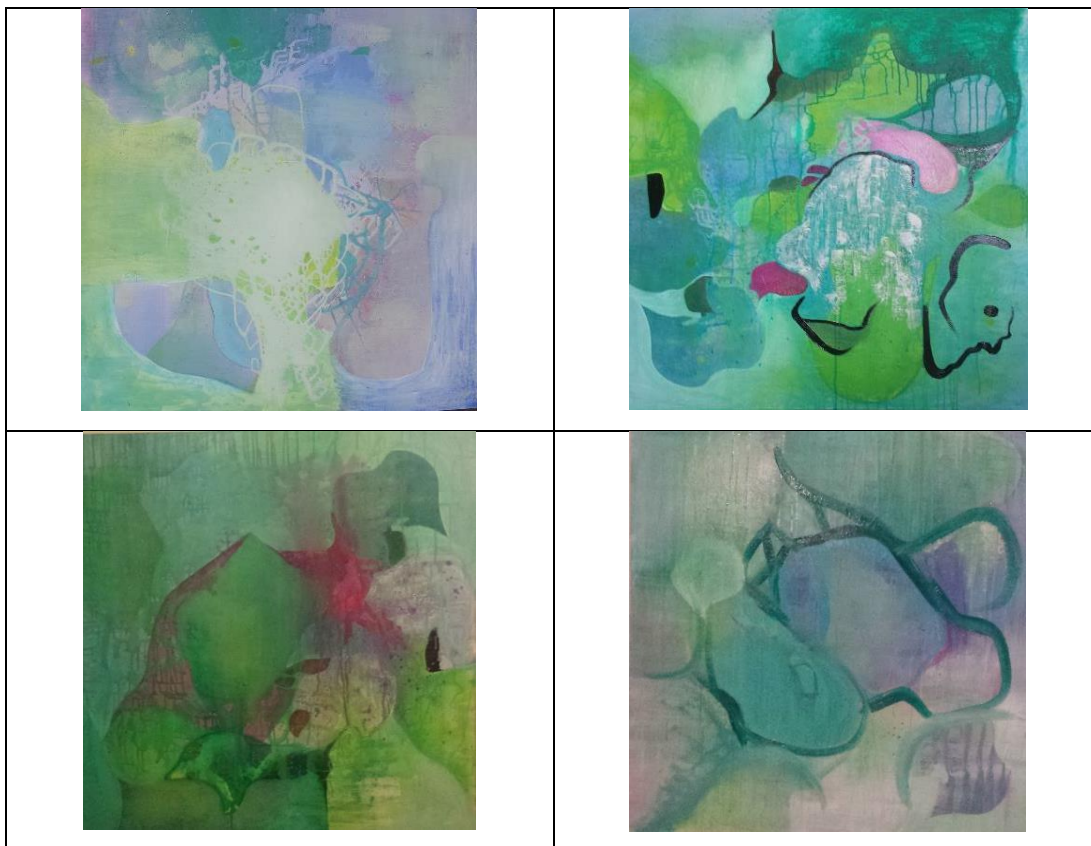
Jeg dekket hele lerretet med sparkel for å så å se om jeg kunne få til å abstrahere, med å skrape vekk maling. Dette gav i hvert fall fine fargenyanser med rester av oljemalingen under. Med svart tusj kunne jeg forsterke de negative formene. Siden maleriet ble overarbeidet og jeg fikk øynene opp for Tronstads malerier, ønsket jeg å visualisere vann. Maleriets overflate var for ru og matt da sparkelen ble fjernet, til å kunne visualisere vann. Maleriet Namako fikk til slutt farge nyanser som fungerte godt sammen, men maleriet var fremdeles for flatt. Jeg opplevde at jeg måtte finne ut av hvordan jeg skulle arbeide med figur og bakgrunn relasjonen. Arbeide med rom og dybde.

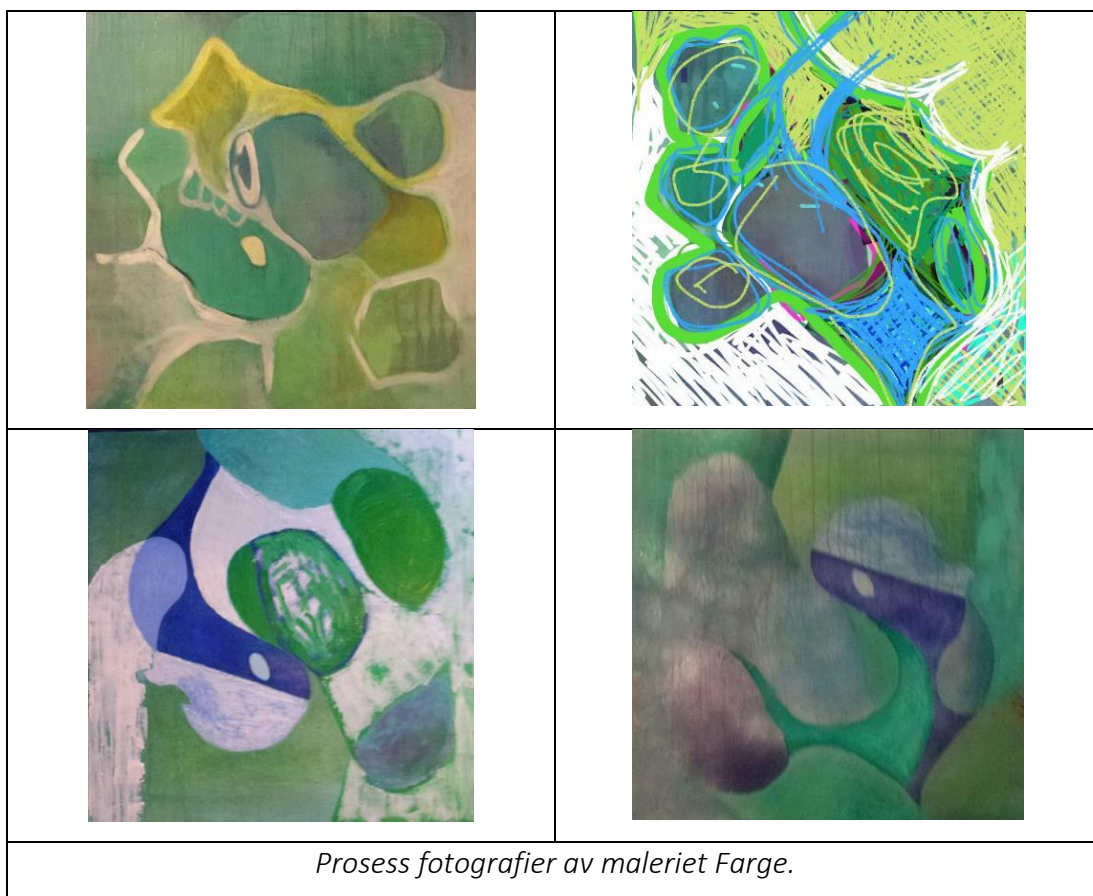




*Prosess fotografier av maleriet Namako.*

Maleriet Form ble under denne fasen ferdig, og kommer senere i dette underkapittelet av eget skapende arbeid, Fase 2 Form og farge. Det er maleriene Namako og Farger som følger avhandlingen til fase 3. Maleriet Farger derimot, representerer mye prosessarbeid. Med maleriet Farger arbeidet jeg med det jeg kalte for *vannbad* og *utvannet*. Vannbad vil si at et lerret blir dynket i maling som i høy grad er utvannet med vann. Hele maleriet får en ny farge ved å bli tømmt maling over, mens maleriet ligger eller er stående. Utvannet maling er maling som også er utvannet med vann men som jeg kun benyttet på deler av lerretet. Utvannet maling har også mer maling i seg, enn disse vannbadene. Den utvannede malingen påføres også fra sprayflaske eller kopp. For å visualisere vann som jeg ønsket med Namako, forstod jeg at jeg måtte benytte mye vann for å kunne visualisere vann. I tillegg til å være inspirert av de lyriske kunstnerne, var Action Painting og Tachisme i tankene.





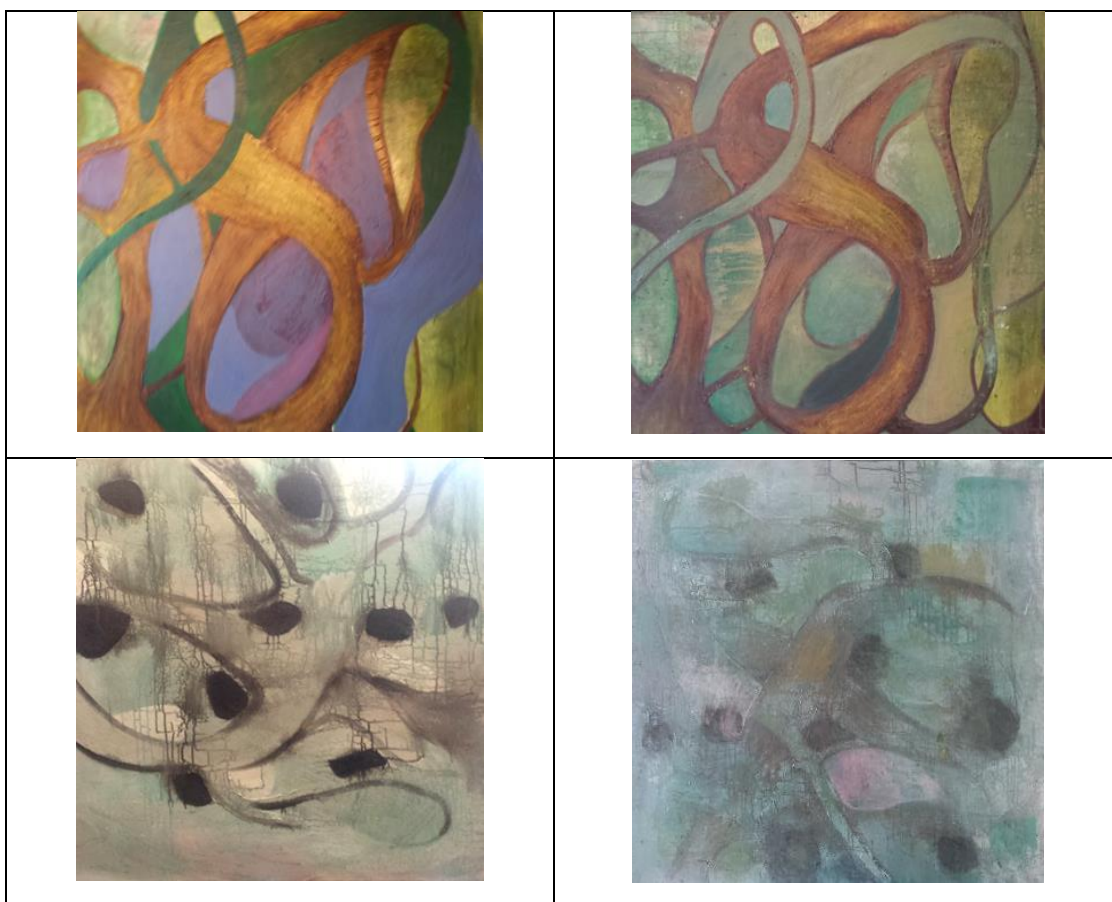
Jeg ønsket å forenkle formene så jeg forsøkte å redusere antall former med å duse ut utvalgte områder med hvitt, for å gjøre maleriet mer rent. Noen farger skulle gå i ett., ved bruk av mobil applikasjonen, forsøkte jeg å lage flere utkast av komposisjonen. Funderte mye på hvordan jeg kunne dra maleriet ut over formatet, på lerretet. Jeg arbeidet på forskjellige steder i maleriet, hele tiden og hadde til tider rødlige farger under de grønne for å få de riktige grønn nyansene. Maleriet var grumsete flere ganger, etter ulike vannbad. Jeg ønsket fine overganger, ikke strenge. Det finnes egne teknikker med akryl maling for å få myke overganger. Man kan for eksempel ta å fukte lerretet der det skal være en myk overgang før man påfører fargen. Jeg fant frem til dette ved utprøvinger på papir. Men uten et ubehandlet lerret var ikke teknikken aktuell.

#### 4.2.2 Det maritime maleriet

Med lag på lag med oljemaling får Form maleriet mer og mer maritime farger. Arbeidet med lagene av farger, påvirket til den nye tittelen Det maritime. Trerøttene fikk lakk før de ble malt over med hvit akrylmaling med svarte felt. Noen av arrene de tykke lagene med oljemaling og sparkel utgjorde, ble fremhevet med sorte kontur linjer som blandet

seg med den våte hvitmalingen. Mens det hele var vått tok jeg noen gamle håndklær og tørket av den hvite og sorte akrylmalingen. At noen felter hadde rukket å tørke, var en effekt jeg var ute etter. Spor av det brune og det rosa- rettere sagt burgunderrød og grønnbrun, ble godt synlig. Det ble også formene av de trerøttene som hadde sparkel over seg.

For å få frem disse flotte fargene la jeg en bakgrunn over i hvitt, som fremhevet noen av formene på trerøttene. Det hvite var i for stor kontrast til alle fargene i maleriet. Som nå ble motivet, selv om de lå bak det hvite laget med maling. Derfor ble en matt lys blåfarge sammen med små innslag av oker og grønn, malt over de hvite feltene. Disse matte fargene ble i kontrast med de blanke fargene motivet nå hadde. Arbeidsmåten fikk tittelen To prosesser. Dette fordi det var en prosess å danne grunnlaget for at det hvite våte laget kunne påføres. Grunnlaget var én prosess. Når det hvite laget ble påført for delvis å bli fjernet og det ble dannet en bakgrunn til å forme motivet, var dette én annen prosess. Prosess nummer to.





*Prosess fotografier av maleriet Form som blir til Det maritime.*

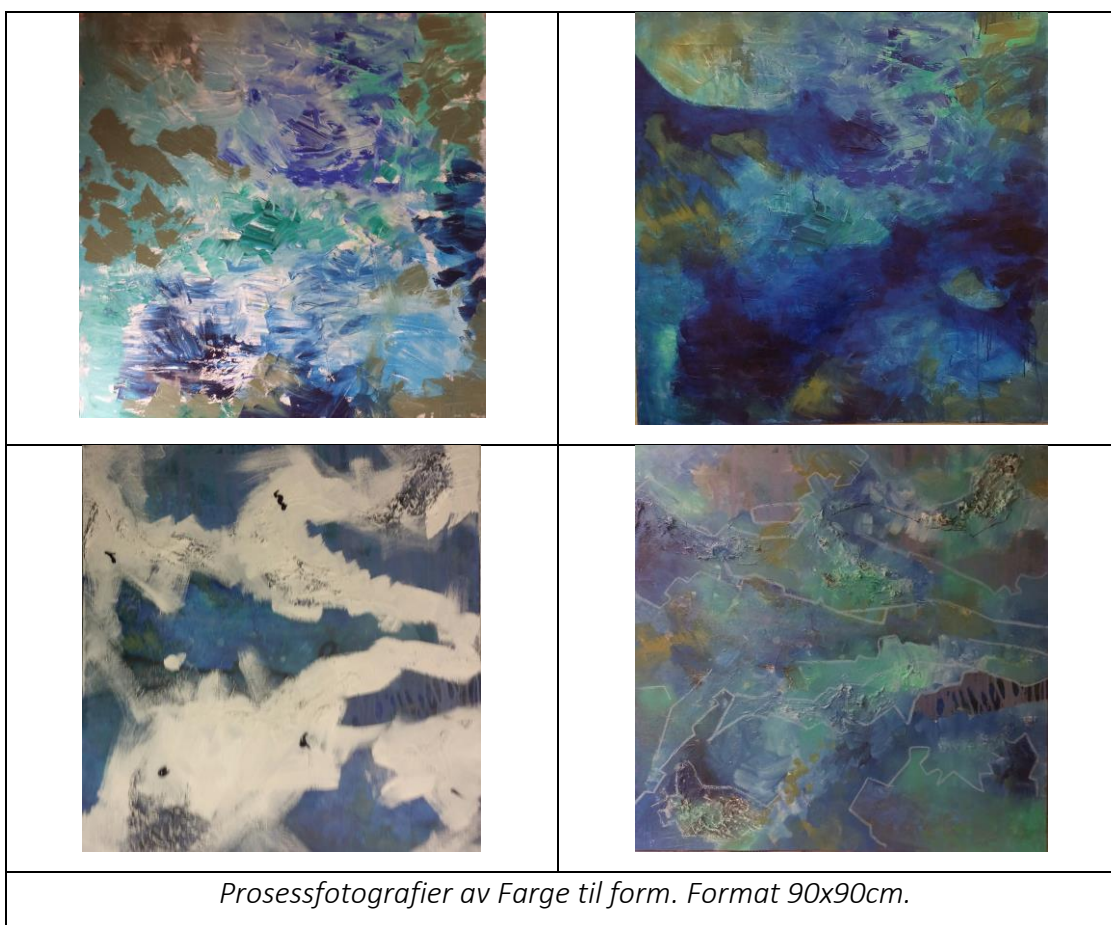


*Det maritime maleriet representerer To prosesser.*

#### 4.2.3 Hvordan kan farger danne form?

Problemet jeg kom ovenfor i arbeidet med Namako, var at maleriet var så flatt. Jeg hadde arbeidet mye med fargevalørene. Jeg måtte finne ut hvordan jeg skulle arbeide med figur og bakgrunn relasjonen. Hvordan kunne jeg skape rom og dybde i et abstrakt maleri? Ved å kun konsentrere meg om fargene alene, så skulle denne døren snart bli åpnet.

Farge til form maleriet var først et maleri der jeg skulle male med assosierende farger. Lagene med forskjellige blå og grønn farger sammen med en militær grønn farge, viste meg hvordan rommet og dybden kan skapes. Lagene med farger var ekspressive malt med brede store pensler. Noe ble malt vått-i-vått, som betyr at malingen er våt og at fargene derfor kan blandes sammen, på lerretet. Andre lag fikk lov til å tørke uten å bli blandet. Den marineblå fargen vitner om både hav og himmel for meg. Det var morsomt å etter hvert erfare at fargene dannet ulike former fri fra kontur linjer. Jeg hadde ikke tilstrekkelig med kontraster i form av hva som er mørkt og lyst, i maleriet Namako til å få fremhevet rom og dybde.



Prosessfotografiene til maleriet Farge til form, viser hvordan jeg eksperimenterte med assosiative farger og hvordan jeg lekte med rommet blåfargene mot de grønne, gav. Etter hvert ønsket jeg å fremheve noen av disse formene som dukket opp. De hvite lagene ble påført slik at jeg kunne få en ny start, siden jeg var ubesluttsom i forhold til hvilke fargekombinasjoner jeg ønsket å ha- og hvordan former som skulle danne forgrunn og bakgrunn. Maleriet fikk farger over seg igjen, både i form av maling og

spraymaling. Spraymalingen var både vanlig type og vannbasert. De nye lagene var duse etter spraymalingen men formene som skinte igjennom, ble til slutt fremhevet med oljepastell og litt tørr kritt. Mer blåmaling ble påført for å markere og fremheve dybden. Erfaringen inspirerte til å male nye malerier, på samme måte.



*Maleriet Farge til form, som ferdig. Format 90x90cm.*



*Oljemaleriet Mystikk er i formatet 60x60cm.*



*Maleriet Kveld. Format 90x90cm.*



*Maleriet Dyp. Format 90x90cm.*



#### 4.2.4 Justering i kategoriene

Siden flere av mine malerier i Fase 2 Form og farge, tilhører Farge kategorien fremfor tekstur som kategori. Så fikk jeg et ønske om å justere kategoriene mine. Jeg erfarte at jeg kunne få rom og dybde i maleriene mine uten å tenke på å danne en figur over bakgrunnen. Ingen av maleriene hadde alene, fokus på tekstur heller. Det ble naturlig å slå farge og tekstur sammen til én kategori. For begge kategoriene handlet om det å arbeide i lag på lag, med maling. Erfaringen fra Fase 1 Form, om at mange farger sammen danner tekstur, underbygget dette med at kategoriene burde slås sammen. Det slo meg også i denne fasen at malemåten Konstruksjon & dekonstruksjon inneholder arbeid med positive & negative former, men på mange måter også har helt andre fokus enn dette. Som for eksempel det at arbeidsmåten er intuitiv. Selv om mitt Pilotprosjekt har vist meg, at arbeid med positive & negative former er et godt virkemiddel i å male abstrakte maleri, er dette med å fokusere på hva som er opp og ned, over og under bare noe av det jeg gjør når jeg Konstruerer og dekonstruerer. Jeg bestemte meg for at kategoriene tekstur og farge skulle handle om overlappinger, og at Konstruksjon og dekonstruksjon inneholdt blant annet arbeid med positive & negative former. To prosesser som arbeidsmåte handlet tross alt også om positive & negative former, i den første prosessen.

Kategorier	Arbeidsmåter
Tekstur	Overlapping (av lag med farger som danner teksturer, mot rom & dybde)
Farge	
	Konstruksjon & dekonstruksjon (Intuitiv arbeidsmåte der man blant annet arbeider med positive & negative former)
	To prosesser (man duser ned lag av sterke farger med en nøytral farge og legger på et lag av maling som definerer motivene)

**Oppsummering:** Jeg har med denne fasen funnet ut at fargene har stor betydning når det gjelder assosiasjoner. Opplevelsen av maleriene blir påvirket av hvordan farger som er på maleriet. Mens svart og mørkeblå kan appellere til nattehimmelen kan lysblå og blågrønn vise til hav. Assosiasjoner eller farger kan også appellere til helt subjektive erfaringer og følelser. Fargene kan danne former som gir rom og dybde i et maleri.

Man benytter seg av hvor mørk eller lys en farge er. Arbeidsmåten To prosesser, viser til en arbeidsmåte som danner malerier av duse lag, gjennom to ulike male prosesser.

### 4.3 Fase 3 «Overlapping»

Hvordan skaper man rom og dybde i et maleri uten de dekkende lagene av farger? I sist fase arbeidet jeg med de assosiasjonsbærende fargene som gav meg erfaringen med at blåfargene ble bakgrunnen i maleriene, siden de var de mørkeste fargene. I denne fasen ønsket jeg å undersøke hvordan jeg kunne skape rom i maleriene med overlapping av farger, uten bruk av fult så dekkende lag med maling. To prosesser som arbeidsmåte inneholdt lakk. Hvordan kunne jeg få de samme duse fargevalørene Det Maritime maleriet fikk, med en annen og lettere måte å arbeide på? Da jeg snakket med mine veiledere om overlapping ble det tydelig at overlapping som ord- betyr forskjellige ting. Det ble nødvendig for meg å sette meg inn i ordet overlapping, i forhold til arbeid med maleri.

#### 4.3.1 Materialer og teknikker

Denne fasen inneholder mange ulike teknikker da jeg eksperimenterte med opake og transparente lag i mitt arbeid med overlapping. Jeg brukte ulike malekniver og ulike typer pensler. Man har pensler i både spiss og firkantet form men i denne fasen benyttet jeg i tillegg viftepensler. Jeg malte med mye vann og lite vann og i noen tilfeller benyttet jeg transparent akrylmaling som er mindre helseskadelig enn lakk. Jeg prøvde også ut tykkere hvit akryl maling fordi denne skulle ha tykkere materialitet som derav gir mer tekstur. Både denne hvite og den transparente akrylmalingen, hadde lengre tørketid enn vanlig akrylmaling og skulle ikke blandes ut med mer enn 25% vann. Utprøvingene med og uten sparkel, var både på lerret duker, lerret, akvarell papir og tykke tegne ark. Noen av utprøvingene var grunnet i hvit akryl mens andre utprøvinger hadde vekt på materialets egenskaper i seg selv. For eksempel så gir akvarell ark grov tekstur, om arkene ikke har blitt grunnet med akrylmaling. Materialene som ble brukt i denne fasen ble også benyttet i neste fase i mer eller mindre grad.

### 4.3.2 Rommet i maleriene

I følge danske Lisa Gotfredsen (f. 1929) så er kunst som ikke arbeider med dypt rom, kunst som ofte benytter seg av overlappingens muligheter. Hun nevner tyske Rudolf Arnheim (1904-2007) som har skrevet boken «Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye» (1954) (Gotfredsen, 1981). Han studerte gestaltpsykologi. I arbeidet mitt med abstrakt formspråk fra Piloten og i denne avhandlingen, er Gestalt prinsippene fra Gestaltpsykologien, noe som har fulgt meg. For ser man for eksempel en uferdig sirkel i et maleri vil øyet automatisk se den uferdige sirkelen som en sirkel. Gotfredsen forteller om *Den gode figur* hos Arnheim, som da er en figur med lettfattelig struktur. Dette betyr at vi opplever to strukturer over hverandre fremfor én uoversiktlig form. Altså, så ser vi ting som ikke alltid stemmer med virkeligheten (Gotfredsen, 1981).

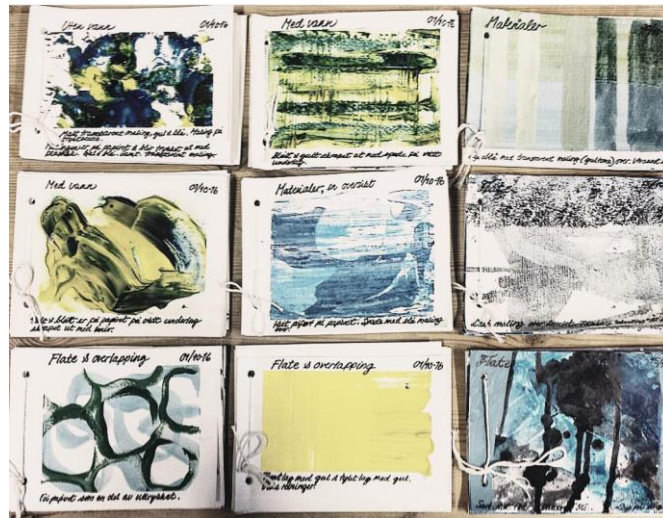
Overlapping gir lite intervall mellom objekter. En figur som har urørte konturer ligger øverst og har en stor uttrykkskraft om man bruker en farge. Repousoir- effekt er en effekt som gir stort intervall mellom objekter, altså et tomrom. Dette kan gi nærhet og distanse fornemmelse om man bruker fargekontraster som kald og varm. Man får en ubestemt avstand mellom formene. En annen ting man kan benytte er skyggelegging av objekter. Jo større slagskyggen er, dess lengre synes den øverste figuren å fjerne seg fra bakgrunnen. Størrelsesforskjell kan også utnyttes. Gradienter er det som måler opp avstanden for oss og viser oss alle mellomstadiene slik at forskjellige størrelser på to objekter blir til at objektene står bak eller foran hverandre. Selv om en stor og en liten gjenstand er plassert nær hverandre, er det ikke sikkert at det oppstår en repousoir- effekt. Gradientene som gir oss en orientering av rommet gjenstandene befinner seg i, viser oss om det er en repousoir- effekt eller ikke (Gotfredsen, 1981).

Ut ifra min tolkning om hva Gotfredsen har skrevet om hva overlapping innebærer når det kommer til rom i maleri, så handler overlapping om selve oppbygging av rommet. Oppbyggingen av komposisjonen ved bruk av objekter og hvordan disse objektene er plassert i forhold til hverandre. Jeg tenkte på overlapping av farger, først og fremst.

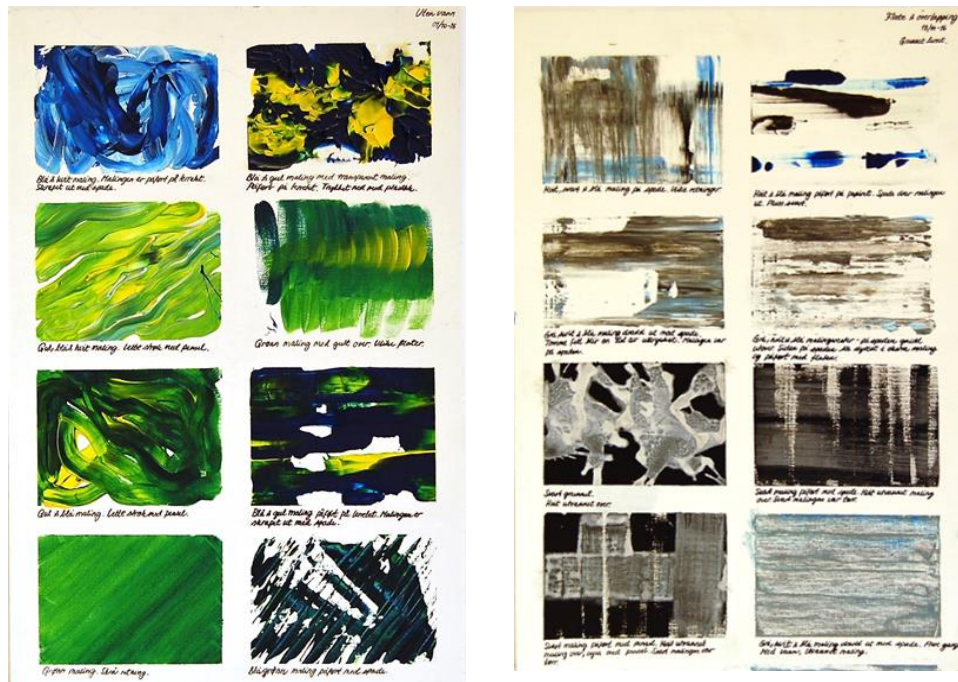
<p><b>Loven om “den gode figur”</b> (Vi opplever strukturer over hverandre i stedet for uoversiktlig former)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Flate figurer som er like (om disse har forskjellige farger, har man flere, farge flater)</li> <li>-Tredimensjonal: Figurer med urørte konturer ligger øverst.</li> </ul>
<p><b>Repoussoir- effekt</b> (Tomrommet eller avstanden mellom figur og bakgrunn)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Skyggelegging (egenskygge og slagskygge)</li> <li>-Størrelsesforhold (gradient)</li> <li>-Farger (varm-nær og kald-fjern)</li> <li>-Belysning (lys- nær og mørk-fjern)</li> <li>-Konturskarphet (skarpt-nær og uskarpt-fjern)</li> </ul>
<p><i>Hva overlapping kan innebære. Inspirert av Gotfredsen (Gotfredsen, 1981).</i></p>	

### 4.3.3 Utprøvinger

Jeg utforsket transparente og opake lag. Rommet i utprøvingene prøvde jeg å bygge opp med ulike teknikker. En av disse teknikkene var å la deler av lerretene eller papiret være helt uberørt. Med uberørte flater får man en bakgrunn, og de andre elementene kan være ved siden av og over. Man bryter også med lerretets eller papirets format på denne måten. Flatene ble en del av de abstrakte uttrykkene og var også en teknikk for å utnytte lyset i fra lerretene eller papiret. Det var uvant for meg å ikke skulle fylle hele flaten med farge, som jeg lærte fra tidlig barndom ved Steinerskolen. Utfordringen ble å ikke overlape fargeflater for mye da dette skaper nye farger og derav nye former. Nedenfor har jeg laget utprøvinger som har blitt samlet i ni ulike bøker. Utprøvingene er på forskjellige materialer og inneholder notater om materialer og teknikk.

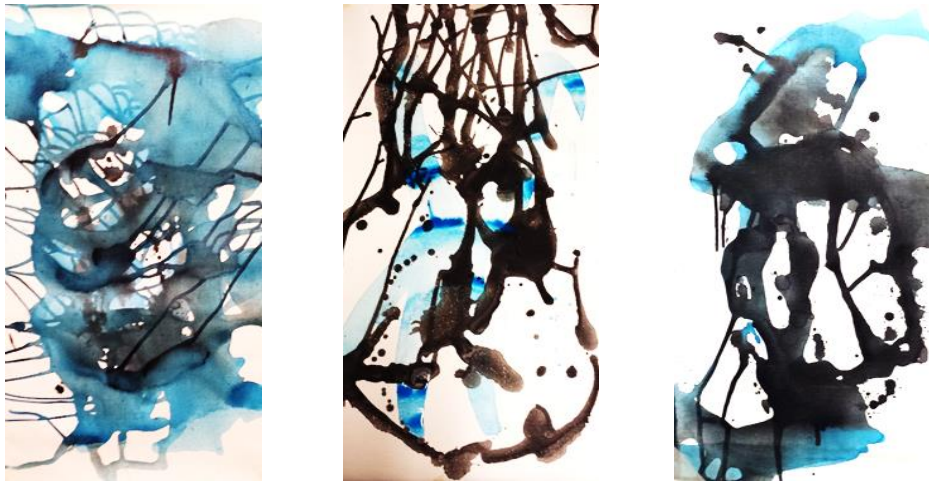


Utprøvinger på lerret duker, akvarell papir og tykke tegne ark. Format 11x16cm.



Utprøvinger på lerret. Format 40x70cm.

Inspirert av Tronstads bruk av vann, tenkte jeg at vann kunne gi de duse fargevalørene jeg var ute etter. Det gav meg mye å arbeide med vann. Derfor eksperimenterte jeg med dette på lerret duker av ulike størrelser. I tur og orden fikk noen svart, noen blå og noen begge fargene samtidig, helt over seg. Svart og blått utvannet maling fikk bestemme komposisjonene eller også være en del av de underste lagene. En underholdene måte å arbeide på, siden jeg kunne se hvordan fargene blandet seg sammen og skapte valører.



*Eksempler på utvannet utprøvinger på lerret duker.*



*Blue Water som innrammet. Utsnitt av utprøvingene. Format 21x30cm.*



*Noen fikk flere lag. Green water og Water ble eksempler på dette. Format 21x30cm.*

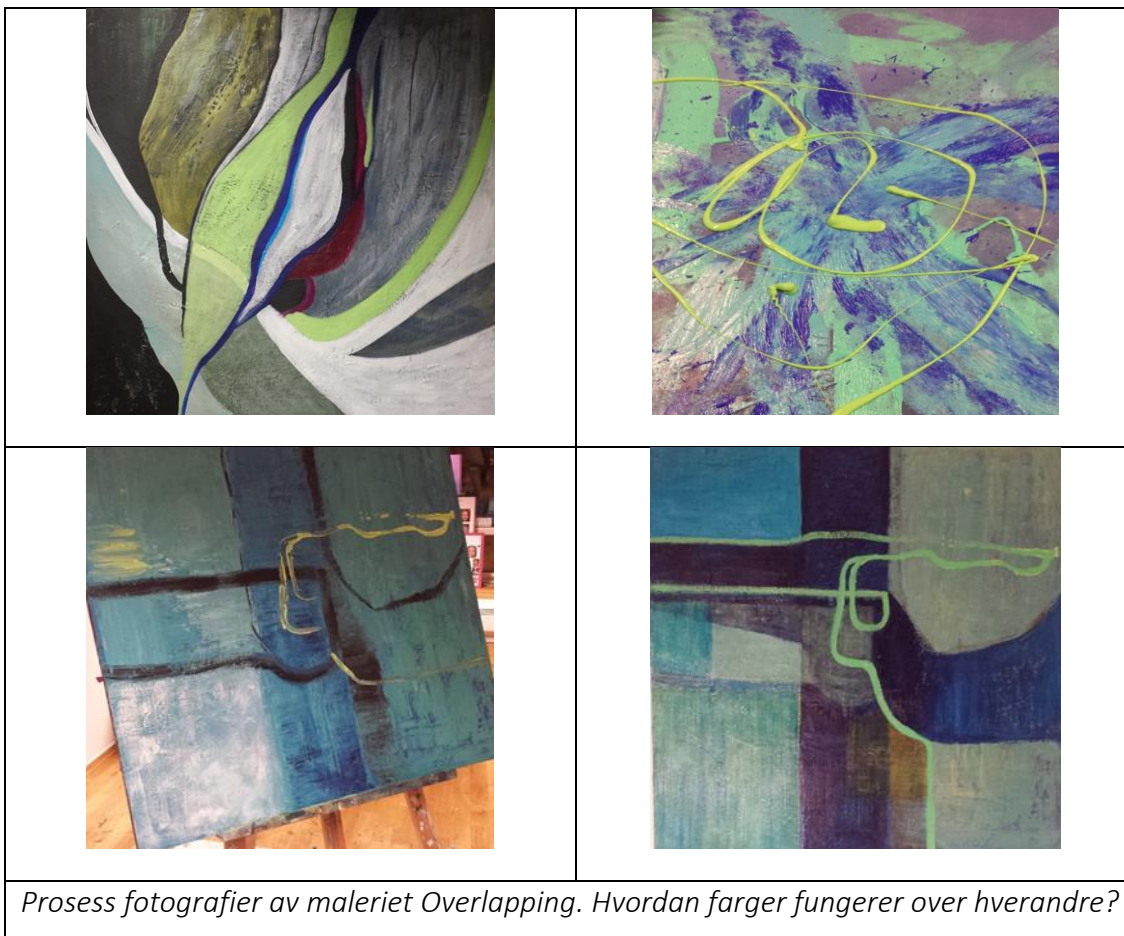
Namako maleriet arbeidet jeg med ved siden av utprøvingene med vann. Namako var i mange ulike prosesser, med et fokus rettet på rom. Jeg fikk en idé på hva jeg kunne ha i forgrunnen. Jeg ønsket noe som minnet om steiner, så jeg slapp kontur linjene til. Med kull. Så lenge linjene gikk ut av formatet og jeg samtidig tok vare på noen av de lagene av farger jeg hadde kommet frem til, så tenkte jeg at dette kunne være greit. Til tross for en diskusjon i etterkant hvor vidt maleriet er abstrakt eller ikke. Deler av bakgrunnen ble dekket til med en lysblå farge mens noen av lagene på steinene ble forsterket med en utvannet grønn farge.



*Namako maleriet som ferdig.*

#### 4.3.4 Maleriet Overlapping

Maleriet Farge ble til maleriet Overlapping. Maleriet fikk sin tittel siden det ble et godt eksempel på hvordan jeg arbeidet i Fase 3 Overlapping. Maleriet hadde mange ulike organiske former i starten, som jeg fant for figurative. Dette førte til at jeg måtte arbeide mer kraftfullt. Action painting ble på nytt og for alvor praktisert, med aggressive malestrøk i hurtig tempo. Fargene fikk etter hvert innslag av transparent akryl maling slik at man kunne skimte hvordan farger som lå under hverandre. Prøvene i loggbøkene hadde gitt noen erfaringer som jeg ønsket å prøve ut i praksis, på dette maleriet.

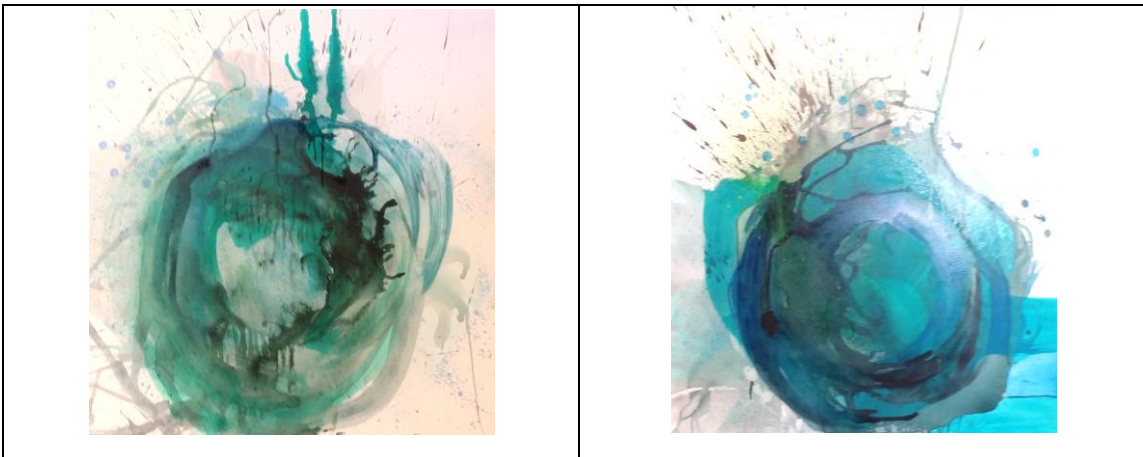






*Overlapping som ferdig maleri. Representerer overlapping både som fase og malemåte.*

Det er forskjell på statiske og dynamiske malerier. I følge Gotfredsen (1981) er bevegelse en spenning i et bilde som kan få oss til å tro at det befinner seg en spenning i et overgangsstadium mellom to tilstander. Med dette maleriet, så fant jeg ut at det kan være like så assosiasjonsbærende med former, som med farger. Så det var ikke overaskende at hun mener at det assosiative er en forklaring på hvordan vi forstår bevegelse. Et bilde av en fugl kan vekke vår erindring på de bevegelsene vi er vant til å se hos levende fugler. Det er også forklaringen på at man noen ganger føler at en bevegelse er frosset fast- som om handlingen i ett bilde er kuttet over. Opplevelsen av bevegelse, inngår i persepsjonen. William Hogarth (1697-1764) var en engelsk portrettmaler. Han påviste at skjønnhetens prinsipp var naturens prinsipp med begrepet «variety», som betyr dynamikk. Forskjellen mellom rett og krummet handlet ikke om smak og behag. Han mente at det som ikke ble oppfattet som organiske linjer, var livløst (Gotfredsen, 1981). Dynamikk er noe som ligger i stilen og ikke bare eksisterer i den handlingen som blir beskrevet, ifølge Gotfredsen (1981).



*Ulike utprøvinger med utvannet blå, grønn, gul og sort. Format 90x90cm.*



*Maleriet Inntrykk er et resultat av utprøvingene med vann. Format 90x90cm.*

### 4.3.5 Egen analyse

Jeg så det som hensiktsmessig å analysere arbeidet mitt under denne fasen, for å bedre forstå hva det var jeg hadde funnet av erfaringer og funn. Jeg analyserte arbeidet mitt ved å skrive ut alle fotografiene av alle maleprosessene, fra Fase 1- 3. Jeg så på fotografiene og skrev notater. Dette kalte jeg for en egen analyse. Denne analysen ble basert på spontane kommentarer etter hva jeg kunne se på fotografiene. Kommentarene var helt fristilt fra hva som var blitt skrevet i loggboka. Jeg forsøkte å se på maleriene med nye øyne. Ett av spørsmålene jeg forholdt meg til, var om det var noe som gjentok seg i maleprosessene. Det første jeg merket meg var at formene mine forandrer seg fra å være veldig runde og organiske til å bli mer kantete og spisse, der jeg har vært i en flyt med unntak av maleriet Overlapping.

Jeg kunne også se at jeg hadde fått mer erfaring med farger. Hvordan farger som fungerte til å ligge over eller under, andre farger. Jeg la merke til at både Sjø og Namako som malerier hadde blitt påvirket av maleriets overflate. Lagene under har påvirkning på hva man kan eller ikke kan gjøre senere. Jeg ble også mer klar over bruken av kontraster som mørkt/ lyst, dekkende/ transparent, matt/ blank, tykt/ tynt, stram/ slapp, kvass/ myk og skarp/ diffus. Samtidig med det faktum at noen av maleriene beveget seg i grenselandet mellom hva som er abstrakt og hva som er figurativt. Det å skulle male malerier bygget opp av geometriske elementer, fant jeg utfordrende.

Det som likevel var mest fremtredende ved denne analysen var det jeg kaller for å; *ta vare på*. Ta vare på, innebærer å ta vare på enkelt elementer av et bilde. Altså, deler. La oss si at jeg for eksempel ble fornøyd med en farge som mange lag av maling gav og at jeg derfor ønsket å ta vare på denne delen. Samtidig som jeg begynte å forandre på andre elementer i maleriet. Ta vare på handler om at man ikke kan ta vare på enkelt elementer av maleriet. For om man forandrer på noen element, så må man faktisk forandre på dem alle sammen. Slik at de harmonerer sammen. Det er rett og slett snakk om at alle delene sammen danner en helhet- en gestalt. I følge Gotfredsen, kan et objekt skifte betydning under påvirkning av sine omgivelser. Detaljenes innflytelse på en kontekst kan være stor, hevder hun. Så om en enkeltform endres, påvirker dette andre former i nærheten og dermed hele maleriet (Gotfredsen, 1981).

I den rette sammenhengen trenger ikke en maler å utpensle detaljer dersom det allerede er antydning hva betrakteren skal se. Vi utfyller hull i fremstillingen med vår egen fantasi (Gotfredsen, 1981). «Evnen til å få en betrakteren til å dikte videre på et gitt materiale- både visuelt og psykologisk- er en viktig side av det kunstneriske talent» (Gotfredsen, 1981, p. 39).

Konstruksjon og dekonstruksjon var en malemåte der alle formene var i en transformasjon og alle delene ble forandret samtidig. Når en maleprosess tar tid og det arbeides med ett element om gangen, kan man miste helheten maleriet trenger. Samtidig som lagene under, har påvirkning på hva man kan eller ikke kan gjøre senere med overflaten.

Jeg tok tak i denotativ & konnotativ analyse av Roland Barthes (1915-1980). Han mente at bilder er retoriske og ikke uskyldige. At bilder har meninger og føringer. Bildeanalysen deles opp i to nivåer; denotativt og konnotativt nivå. I det denotative nivået skal man beskrive form og farge slik det umiddelbart fremstår for øyet. Det er snakk om en registrering av virkemidlene. Konnotativt nivå går ut på at man skal se nærmere på hvilke betydninger bildets tegn får sammen (McCabe, 2009). Det jeg fikk ut av denne måten å analysere på, var at noen av maleriene ikke vitnet om det maritime som tematikk. Jeg fikk assosiasjoner til trestammer og gress for uten de maleriene der jeg benyttet mye vann. Noen assosiasjoner gikk på det indre i menneskesinnet, som ved maleriet Overlapping. Både av formene og av fargene. Min inspirasjon ble fra nå av omformet til Biologi. Læren om det som lever.

**Oppsummering:** Man skaper rom og dybde i et maleri med å ta hensyn til loven om den gode figur og repoussior- effekt. Man kan få mange ulike farge overlappinger i et maleri om man for eksempel benytter maling som er utvannet. Dette kan påføres slik at fargene blandes, og eller i omganger der noen av lagene får tørke. Det er absolutt én mulighet å få frem disse fargenyanser ved å benytte mye vann i lagene. Lagene blir mer transparente og man kan skimte fargene som ligger under. I forhold til rom så kan man tenke på at varme farger oppleves som nære mens kalde farger oppleves som mer fjerne. Man får ganske mange ulike uttrykk ved å variere utstyr og materialer.

Det å ha andre underlag enn lerret kan fremme andre uttrykk. Overlapping bærer preg av å være et statisk maleri men har helt klart ett element i forgrunnen som vitner om bevegelse. Biologi er det nye temaet for inspirasjon. Egen analysen viste at formene mine forandrer seg til å bli mer kantete og spisse om jeg er i en flyt. Ta vare på handler om at alle deler av et maleri må harmonere sammen og at det derfor er vanskelig å ta vare på enkelt elementer i et maleri om man forandrer på en annen del av maleriet.

Med tanke på deler til en helhet. En måte å få de ulike delene til å harmonere på i et maleri, er det å nettopp ikke ha så mange antall deler. En enkel komposisjon kan være et maleri delt i fire ulike deler. Slik som ved maleriet Overlapping.

#### 4.4 Fase 4 «Flater og linjer»

Etter arbeidet med overlapping av farger og dannelsen av rommet i maleriene, så jeg det, at jeg kunne prøve å bygge opp komposisjonene i maleriene ved å kun benytte meg av flater. Flater i ulike størrelser og med kontraster i forhold til hverandre. «Flate er et avgrenset område i et bilde. Flaten kan avgrenses med linjer og streker og ved at andre flater støter opp mot den» (Pharo & Sagstad, 2004, p. 24). Utprøvinger med å la enkelte felter av lerretet være uberørt for å få mer lys og for å få lerretduken til å bli en del av uttrykket, var noe jeg ønsket å se nærmere på nå. Siden dette lyktes bedre i arbeidet med loggbøkene enn ved maleriet Overlapping.

Siden Biologi var mitt nye utgangspunkt for inspirasjon så jeg muligheten det gav til å prøve ut ulike uprøvde farger. Materialene ble stort sett de samme som i Fase 3 Overlapping, men siden alle lerretene var nye i denne fasen, ble det et fravær av sparkel. Kontrastene grov og fin skulle heller komme ut i fra hvordan jeg påførte malingen på lerretene. Ut i denne fasen, så valgte jeg også å benytte meg av linjer, sammen med flater. «Linjer kan oppstå mellom streker, eller mellom flater, eller der hvor flater møtes eller overlapper hverandre» (Pharo & Sagstad, 2004, p. 18). Dette for å gjøre det helt motsatte, for å se hvilken funksjon dette kunne gi.

#### 4.4.1 Maleriet Innsiden med fokus på flater

Jeg startet etter planen. Utvannet svart akrylmaling ble helt fra en flaske over tre hvite store lerret på 90x90cm. Jeg ønsket å bygge opp lerretene ved å bruk av flater men med å helle svart maling på maleriene fikk jeg et utgangspunkt for komposisjon, som dannet disse flatene. Man kan si at lerretene nå var bygget opp av kontur linjer men jeg vil heller bare kalle det for et utgangspunkt for å få noen flater. Så lenge jeg ikke malte kontur linjer med penselen, følte jeg at jeg var innenfor med å ikke gå i gamle spor. Noen flater ble nesten helt uberørt med kun ett lag med maling. Andre flater ble mer bearbeidet, med flere lag med maling. Den svarte malingen som var utvannet gav en transparent virkning og skapte fine nyanser av svart over de hvite ubehandlede lerretsdukene. Tørre og grove lag fylte og overlappet flatene som var blitt skissert opp med utvannet maling. Linjene oppstod i mellom flatene jeg bygget opp.

Ved å male med svart maling uten innslag av vann på en ubehandlet lerrets duk får man en grov tekstur. Hvitt ble lagt over dette igjen og når dette tørket la jeg utvannet svartmaling over. En gul oker farge og hvitt ble malt med teknikken vått-i-vått. Jeg påførte oker fargen inn i det våte hvite laget. Slik ble fargene blandet sammen før de tørket. De utvannede svarte linjene som ble mellomrommet av flatene, ble noen steder forsterket av svart eller mørk blå. De er av fin og blank overflate i kontrast til de grove feltene. Steinene i naturen tenkte jeg på og de kan både være tørre, grove og ru i overflaten. Samtidig som de kan være våte, blanke og fine. Tidligere professor ved Notodden, Axel Mørchs (f.1927) modell av estetiske funksjoner (1980) illustrerer viktigheten av kontraster. I hans modell er kontrast, proporsjoner, balanse, harmoni, rytme og bevegelse, listet opp (Mørch, 1994).

Øyet er innrettet slik at enhver bevegelse søker sin motbevegelse, enhver farge har sin kontrast. Alt synes å være sin egen motsetning i seg. Kontrast er motsetningen mellom formale elementer, som fremhever hverandre i et visuelt spenningsforhold (Mørch, 1994, p. 35).



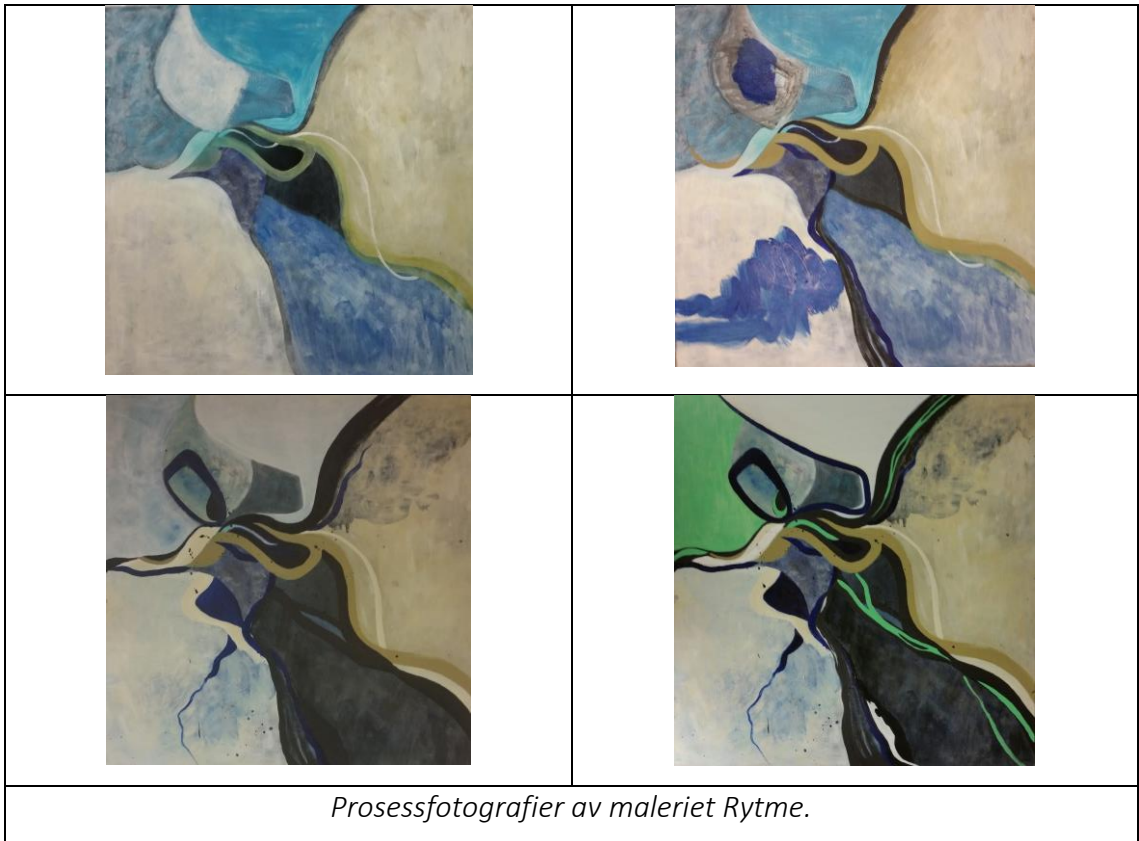


*Innsiden som ferdig maleri.*

#### 4.4.2 Maleriet Rytme og alle linjene

I motsetning til maleriet *Innsiden* med fokus på flater, hadde jeg i dette *Rytme* maleriet, fokus på linjer. Noen av flatene fikk kontur linjer i etterkant mens andre linjer fulgte maleriet fra starten. Maleriet bærer også preg av å ha innflytelse fra Konstruksjon og dekonstruksjon, som arbeidsmåte. Noen former har blitt transformert underveis. Jeg malte *Rytme* alene, uten å arbeide på andre malerier. Som også er i tråd, med Konstruksjon og dekonstruksjon. Erfaringene fra Fase 3 *Overlapping* har preget arbeidet. Noen farger er rett og slett laget av lag på lag av maling, med innslag av utvannet vann. Ikke bare er det en flate rundt den ovalformede sirkelen som kan minne om en slags måne. Det er også bakgrunnen ifra lerretet med fargene hvit, grønn og lyseblå. Linjene i maleriet *Rytme* skapte mye bevegelse. Jeg var stresset da jeg malte.





*Prosessfotografier av maleriet Rytme.*

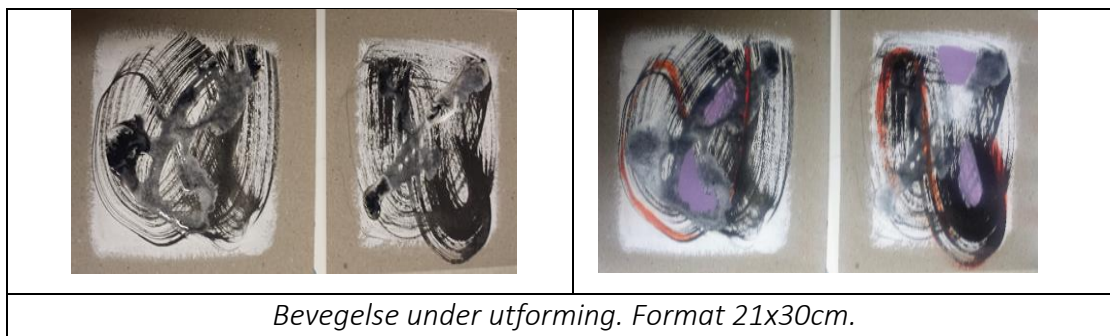


*Maleriet Rytme som ferdig.*

#### 4.4.3 Maleriene med fokus på både flater og linjer

Etter disse maleriene ble jeg i hvert fall sikker på at jeg i stor grad uttrykker meg gjennom organiske former. Jeg var på mange måter fornøyd med maleriene og følte at de representerte meg. Mulig må man være den man er, for at en endring skal kunne komme! Jeg var likevel ikke helt i mål i forhold til det å finne frem til nye uttrykk som følge av nye måter å arbeide på. Jeg følte at jeg hadde tatt for meg assosiative farger og organiske former i arbeidet med flater og linjer. Hva annet kunne jeg gjøre med fokuset på flater og linjer, for å finne frem til noe nytt? Jeg gikk i tenkeboksen og kom fram til at jeg i enda større grad kan utnytte de mulighetene lerretet gir i seg selv med å ikke og delvis ikke, være dekket av maling. Kanskje fantes det arbeidsmåter som kunne komme, ut i fra å arbeide med dette. Det at linjene og flatene heller ikke trengte å henge så godt sammen til en helhet, kunne også kanskje gi muligheter til noe nytt?

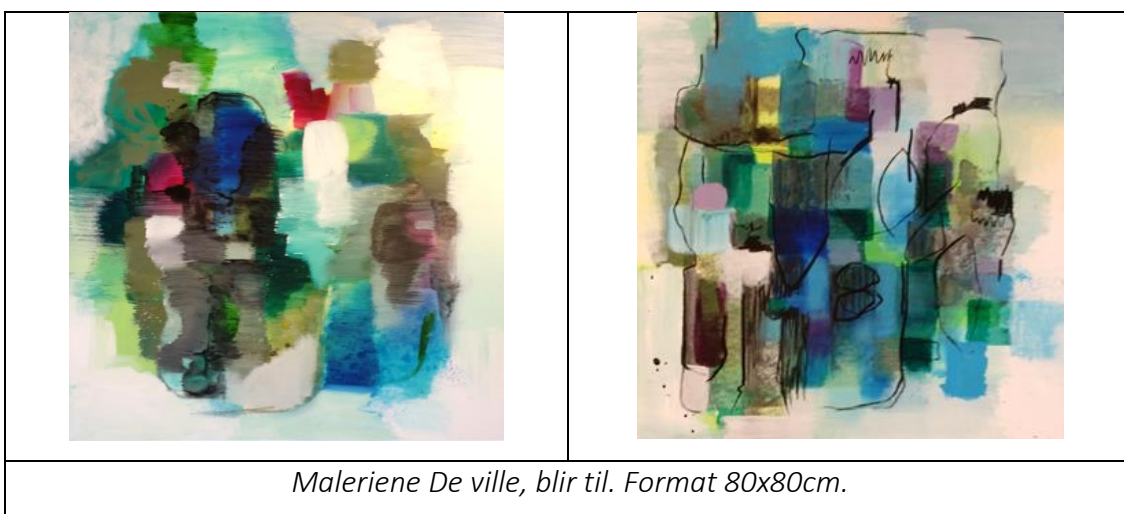
Maleriene Bevegelse ble bygget opp i steg. Disse maleriene startet med hvitmalte flater på kartong. Deretter utvannet svartmaling påført med viftepensel. Det ble lagt på transparente og opake lag av lilla. Med innslag av krittpestell.



*Maleriene Bevegelse viser arbeidsmåten steg for steg.*

Flatene i maleriene, *De ville*, er påført med én og én farge av gangen. Fordelt utover hele lerretet. Da nesten alle *firkantene* med farger var på plass, ble det utvalgt et spesielt område som sentrum. Der var alle fargene, hakket mørkere siden utvannet svart ble lagt over lagene som allerede var der med farger. Dette var ikke planlagt på forhånd men ble til i maleriets utvikling. Områdene var nesten i midten, litt ned mot venstre side. Jeg arbeidet med begge maleriene til samme tid men arbeidet kanskje mer med ett maleri av gangen, før jeg byttet om. Det tok rundt to timer å male begge maleriene, som for meg er ganske så kort tid. Maleriene har uberørte felter der lerretsduken skinner imellom. Til sist påførte jeg svarte streker med kull, som ble malt over med svart akryl. Noen sirkler ble påmalt mot slutten.

Maleriene fikk en fri penselføring. Arbeidsmåten er en blanding av det å bli bygget opp av flater og linjer sammen, selv om linjene blir lagt på i etterkant. Jeg ser på denne måten å arbeide på, som en blanding av å ha et fokus på flater og et fokus på linjer fordi linjene er usammenhengende i forhold til flatene. Linjene definerer ikke en flate med å være en kontur rundt flaten og det oppstår heller ikke godt synlige linjer i mellom noen flater. Maleriene skiller seg fra *Innsiden* som er bygget opp av flater og Rytme som bygget opp av linjer. I motsetning fra maleriet *Bevegelse* som inneholder tørking og har komposisjonen i sentrert i midten, er dette malerier som sikter på et mer intuitivt arbeid.





*De ville som ferdige malerier.*

Flater	Linjer	Flater og linjer
(Innsiden)	(Rytme)	1)Steg for steg (Bevegelse)
		2)Intuitivt arbeid (De ville)
<i>En oversikt over arbeidsmåtene fra Fase 4 Flater og linjer</i>		

#### 4.4.4 Maleriene Uten tittel

Maleriene i dette avsnittet viser to malerier som heter Uten tittel 1 & 2. Jeg var oppmerksom på å ta vare på deler av lerretet og la disse områdene som var malt med tynne lag med akrylmaling, stå uberørte. Jeg konsentrerte meg om å Konstruere, det å bygge opp elementene. I prosessene ble maleriene dekket med oljemaling som jeg bedre syntes fikk frem de fargenyansene jeg var ute etter. For meg gir disse fargene assosiasjoner til det som er kaldt, slik som snø og vind. Jeg tok med rødlige elementer da jeg fikk følelsen av at dette harmoniserte med de andre fargene i maleriene.

Maleriene fikk planlagte duse lyse lag i utkanten av sentrene sine. Egentlig en erfaring i fra arbeidet med De ville. Det er noen transformasjoner av former underveis, som henviser til Konstruksjon og dekonstruksjon som arbeidsmåte. I størst grad er maleriene en del av hva arbeidsmåten Innsiden representerer med sitt fokus på flater. Det var morsomt å kunne skape geometriske former, uten at uttrykket ble for stivt.



*Prosess fotografier av maleriene Uten tittel 1 & 2. Format 90x90cm.*



*Maleriet Uten tittel 1 som ferdig arbeid.*



*Maleri Uten tittel 2 som ferdig arbeid.*

### 4.4.3 Fagmiljø

Det er et par ting som jeg har valgt å belyse, fordi jeg så at dette ble et bakteppe for hvordan mine faser utviklet seg. Nå blir jeg privat men jeg tror dette er av betydning for hvordan fasene har utviklet seg. Jeg flyttet nemlig til Trondheim ut på nyåret i 2016. Fra å ha bodd tre år i Drammen. I de første månedene i Trondheim, hadde jeg ett rom å arbeide på. Min mor er couture designer og syr bunader, så ganske raskt begynte jeg å arbeide utendørs. Mot høsten fikk jeg arbeid på en skole og flyttet på hybel til Trondheim sentrum. Fase 2 Form og farge, bærer derfor preg av at jeg hadde svært få kvadrat å utfolde meg på. Stillingen på skolen gav meg oppstykkede dager, så det ble derfor etterhvert nødvendig å skifte arbeidsplass. Jeg startet å arbeide på ungdomsskolen der jeg selv var elev for mange år siden.

Under fase 3 Overlapping og første del av fase 4 Flater og linjer var jeg medlem av Ateliér Helana. Jeg delte studio plass med seks damer som maler, med like og ulike kunstneriske bakgrunner, fra min egen. Vi hadde en utstilling denne høsten. Det å tilhøre et fagmiljø har mange positive sider. Atelier Helana hadde en kreativ atmosfære. Det var som om arbeidslyst og pågangsmot var skrevet på kunstverkene på veggene, enten de var ferdige eller ikke. Figurative eller abstrakte. Denne ufarliggjøringen uten vurdering eller sensur, var viktig for meg.

Etter å tilbringe mye tid i forbindelse med denne avhandlingen på Kunstakademiets bibliotek, var jeg å så på en rekke student utstillinger i byen. En av kunststudentene ved akademiet, tipset meg om Ateliér Havn, som jeg ble medlem av fra januar 2017. Ateliér Havn består av meg og to andre malere og der har jeg arbeidet mest for meg selv med ganske stor plass. Studio plassen er også like ved huset på Svartlamon, som jeg flyttet til. Det har vært lettere å arbeide, når jeg har hatt stor plass. Både privat og i det nye studioet. Likevel er ikke kun rommet alene som er av betydning. Det å føle at man har nok tid er også viktig ved siden av det å være i ulike kunstneriske fagmiljø.

Fase 1 «Form»	Fase 2 «Form & Farge»	Fase 3 «Overlapping»	Fase 4 «Flater og linjer»
Jonsvatnet (utendørs- mye plass)	Møllenberg (innendørs- liten plass)	Ateliér Helana	Ateliér Helana Ateliér Havn

**Oppsummering:** I fase 4 Flater og linjer er maleriene enten bygget opp av flater eller bygget opp av linjer. Eller maleriene er bygget opp av både flater og linjer. Da på en oppskriftsbasert måte; steg for steg eller med en mer intuitiv arbeidsmåte. Der maleriene er bygget opp i flater skapes linjene i mellomrommene mellom flatene. Der maleriene er bygget opp av linjer, former linjene flatene. Det skapes mye bevegelse i mine arbeider bygget opp av linjer. De to siste maleriene, Uten tittel, bærer preg av å ha flere av de ulike malemåtene i seg. Både fra Fase 4 Flater og linjer og fra tidligere faser. Erfaringene fra maleriene De ville, ga maleriene Uten tittel inspirasjonen om å danne et senter for komposisjonen. Det er av stor betydning å ha nok plass til å utfolde seg på. Et fagmiljø kan være viktig på mange måter og tidsaspektet kan ha innflytelse på maleriene.

#### 4.3.5 Kriterier for lyrisk abstraksjon

Jeg har skissert opp ulike ord som jeg mener kan stå som egne kriterier for hva lyrisk abstraksjon handler om. Siden både Anker og Moe synes å oppfatte den ytre naturen som motivgrunnlag mens Danbolt var opptatt av naturen som kunstnerens indre landskap (Dybvik & Universitetet i, 2010), ble komposisjon, naturinntrykk og psykologisk innhold tre hovedkriterier. Romantikk er på en måte et beskrivende ord, for en type stemning. Derfor ble det ikke riktig for meg å skrive naturromantikk, slik Ustvedt brukte ordet, da han beskrev Jenssen og Wyllers malerier fra 1980- årene (Ustvedt, 2006).



Komposisjon	Naturintrykk	Psykologisk innhold
Figur og bakgrunn relasjon	Farger (assosiasjon)	Sinnstilstand
Tekstur	Form (assosiasjon)	Følelse (Ro/ uro)
Kontraster	Opplevelse	Temperament
Harmoni	Stemning	Minner og erindring
Måtehold	Romantikk	Drøm
Malerisk ekspressivitet	Mystikk	Valører

Fargene er assosiasjonsbærende og er selvfølgelig også viktig for videreformidlingen av et psykologisk innhold. For å sortere det hele, ble valører plassert under psykologisk innhold under minner, erindring og drøm. Dette betyr ikke at en naturopplevelse ikke kan inspirere noen til å male valører. Det er mer det at jeg har forsøkt å skille hva som er av ytre og indre faktorer. Alle ordene er viktige. Flere av ordene henger også sammen. For eksempel så kan kontraster, selv om det er plassert under komposisjon, henge sammen med og eller illustrere en følelse. En følelse som ikke rommer ro eller uro, men noe annet. Ro og uro ble valgt i denne sammenhengen fordi de har vært mine dominerende følelser. De har påvirket mine maleriers temperament, som igjen har styrt formene til å ha mye bevegelse, mye dynamikk. Temperament representerer humør i denne situasjonen. Malerisk ekspressivitet er hvordan lagene med maling er påført som fører til ulike uttrykk. Måtehold er et ord Ustvedt (2006) har benyttet om lyrisk abstraksjon. Jeg benytter dette ordet som orden. En balanse mellom farger, former og kontraster. Et blandingsforhold.

# Resultater

Hva kan det kunsthistoriske begrepet **lyrisk abstraksjon** innebære?

Hva kan skapende arbeid motivert av **lyrisk abstraksjon**, lede til av arbeidsmåter i maleri?

Lyrisk abstraksjon handler om det å gi assosiasjoner til noe. Enten det er i form av naturinstrykk eller om psykologiske tilstander man har opplevd. Jeg anser lyrisk abstraksjon som en måte å frembringe malerisk skjønnhet på mens andre er opptatt av å fange positive øyeblikk og essensen av disse (Kunstverksted, 2016). Som en del av samtiden, står vi fritt til å velge vår egen inngangsport til å lage malerier som kommuniserer med å gi assosiasjoner. Det å kunne utrykke opplevelser, handler om det å kunne utrykke seg rent sansemessig. Dette krever igjen tekniske ferdigheter som man kan opparbeide seg. Intuitivt arbeid er av verdi.

I dette kapittelet har jeg først gjort rede for de ulike arbeidsmåtene jeg har kommet frem til og hvordan utrykk disse kan gi. For én bestemt måte å arbeide på kan gi et bestemt uttrykk. Kapittelet viser en oversikt over arbeidsmåtene med positive og negative sider. På slutten av kapittelet har jeg skrevet om hva poetiske utrykk i malerier er for meg, som også ble et vesentlig funn i denne avhandlingen. Avslutningsvis henviser jeg til motivasjonen bak avhandlingen, for å repetere denne.

## 5.1 De sentrale funnene

### **Konstruksjon og dekonstruksjon:**

Arbeidsmåten starter med en skisse man fjerner seg, i lenger og lenger ifra. Man arbeider med ett og ett maleri av gangen. Med intuitivt arbeid bygger man opp ulike former som danner ulike komposisjoner direkte på lerretet. Man begynner deretter å rive ned disse formene igjen. I en hurtig og intens transformasjon, bygges formene opp for å så rives ned. Ulike utvannede lag blir påført på lerretet som en del av det å rive ned former. Man arbeider vått og derfor blir hjelpemidler som hårføner brukt. Alle delene av lerretet blir behandlet samtidig.

### **Utrykk ved Konstruksjon og dekonstruksjon:**

Maleriets overflate etter mange lag, bestemmer en del av uttrykkene. Lagene under har påvirkning på hva man kan eller ikke kan gjøre, senere. Arbeidsmåten er intuitiv som kan føre til flyt. Mine former, forandrer seg under en slik tilstand. Fra å være runde til å bli mer kantete. Intuitivt arbeid kan kanskje åpne opp for tanker og følelser. Det at alle delene av maleriet blir forandret på samme tid, kan føre til at delene i maleriet harmonerer sammen til en helhet, en gestalt.

### **To prosesser:**

Arbeidsmåten består av to ulike male prosesser. Der man i den første prosessen maler i sterke farger dekket til med lakk. I den andre prosessen maler man over hele lerretet med hvit akryl eller en annen lys farge. Innslag av sort blandes så med den fuktige lyse fargen. Med svamp fjernes så noen utvalgte områder. Man legger igjen spor av dette hvite laget med at noen felter av malingen har tørket. En bakgrunn blir lagt på og former underlaget til å bli selve motivet.

### **Utrykk ved To prosesser:**

Rester fra det lyse laget med innslag av sort, i prosess to, danner et dust maleri. Alle lagene med sterke farger under lakken, blir tonet ned med akryl restene over. Bakgrunnen som er matt, blir i sterk kontrast til fargene som har blitt dempet ned som er blanke etter lakken.

### **Arbeidsmåten Overlapping:**

Overlapping som arbeidsmåte er bygd på en grunn av brede penselstrøk med rundt fire farger. Noe av malingen er tømt på lerretet eller sprutet på. Komposisjonen blir til sammen med de første lagene av farger. Fokuset ved malemåten, hviler på hvordan fargene blir når de ligger over hverandre. Transparente og gjennomskinnelige lag. Malemåten er tenkt til enkle geometriske komposisjoner. Et av komposisjonsprinsippene er kontraster, Mørkt/ lyst, dekkende/ transparent, matt/ blank, tykt/ tynt, stram/ slapp, kvass/ myk, skarp/ diffus.

### **Utrykk ved Overlapping:**

De brede penselstrøkene og den ekspressive måten å påføre farger på, skaper mye tekstur. Mange farger sammen, danner også tekstur. Med transparent maling eller utvannet maling med kontrastfarger til grunn, får man mange spennende farger og fargenyanser. Med å arbeide i lag, skapes det rom og dybde i maleriet.

### **Arbeidsmåtene ved Flater og linjer:**

Flater og linjer representerer flere arbeidsmåter. 1) Man bygger opp og danner komposisjonen ved hjelp av flater. 2) Man går ut ifra å danne komposisjonen ut i fra førende linjer. 3) Maleriet bygges opp av flater og linjer, enten på en intuitiv måte eller med oppskrift, steg for steg. Der maleriene er bygget opp i flater skapes linjene i mellomrommene mellom flatene, for senere å bli forsterket. Der linjene danner komposisjonen, blir flatene til i mellom linjene. Ved å arbeide med både flater og linjer kan man påføre flater/ linjer over hverandre etter hvert som lagene tørker. Sett bort i fra denne steg for steg arbeidsmåten kan man på den mer intuitive siden, starte med flatene for så å legge på usammenhengende linjer i etterkant. Alle arbeidsmåtene er intuitive ved unntak av denne ene steg for steg arbeidsmåten med tørking, som Flater og linjer 3) blant annet handler om.

Fargevalget er på forhånd bestemt med arbeidsmåtene Flater og linjer. Farger skaper former til både figur og bakgrunn, rom og dybde. Sammen med farger er det å skulle ta vare på utvalgte felter av lerretet eller underlaget, planlagt. Disse feltene tas vare på slik de er, enten de er helt uberørte eller har et til to strøk med maling.

### **Utrykk ved arbeidsmåten Flater og linjer:**

Der maleriene er bygget opp av flater kommer linjene som også skaper rommet, i etterkant. Der maleriene er bygget opp av linjer, skapes det mye bevegelse fra starten av som definerer rommet. Der maleriene er bygget opp i steg blir rommet tydelig til, av stegene. Den intuitive arbeidsmåten ved å benytte både flater og linjer sikter til usammenhengende linjer. Linjene er usammenhengende i forhold til firkantene. Senteret i disse maleriene er malt mørkere i midten og får en komposisjon ut i fra dette.

Arbeidsmåte	Det positive	Det negative
<b>Konstruksjon &amp; dekonstruksjon</b>	Intuitive utrykk Hurtig/ Intens	Overflaten blir påvirket av lagene under  Mange lag med maling dekker hele lerretet
<b>To prosesser</b>	Intuitive utrykk Gir rom/ dybde Lag på lag (Prosess 1)	Stift utrykk, der bakgrunnen definerer motivene (Prosess 2)
<b>Overlapping</b>	Lag på lag Gir rom/ dybde Kontraster	Kan føre til mye bearbeidelse  Tekstur
<b>Flater og linjer</b> 1)Oppbygging av flater	Intuitive utrykk Lite bearbeidelse	Flatene danner enkle komposisjoner
2)Oppbygging av linjer	Intuitive utrykk Bevegelse og dynamikk	Kontur linjer som strenge føringer  Lukket form
3)Flater og linjer, steg for steg eller intuitivt arbeid	Oppskriftsbasert Lite bearbeidelse Lite dekkende  Intuitive utrykk Lite bearbeidelse Flotte fargenyanser Lite dekkende	Fravær av involvering  Stive utrykk  Kan gi lite tekstur

### 5.1.1 Poetiske uttrykk i maleri

I forhold til hva som kan tolkes som lyrisk, se lyrisk ut sånn rent visuelt sett, så har jeg kommet frem til at det har med lag å gjøre. Poesien kommer til uttrykk gjennom lag på lag med maling. Disse lagene kan være både transparente og opake, sterke eller svake. Tynne og tykke, grove eller fine. Det er i lagene det poetiske ligger, fordi det er lagene som utgjør figur og bakgrunn relasjonen, og eller rommet og dybden. Lagene av maling bestemmer formene, fargene og teksturene. Flatene og linjene.

I poesien finner vi kontraster og metaforer. Med de sammenligningene vi trekker, kan vi si mye med få ord. Speilbilde var en tittel på et maleri der det var både vannflaten og det å kjenne seg igjen i andre (se seg selv i andre), som var grunnlaget for maleriet. Det å finne språklige bilder som kan si mye med få ord, er egentlig en kunst i seg selv. Lyriske malerier kan avsløre mye med en tittel, spesielt om formene og fargene er svært assosiasjonsbærende. Det valget med å ikke ha tittel, gir mer rom for en mangfoldig tolkning. Metaforenes egentlige betydning kan da være mer skjult for en betrakter. Jeg finner poesien i det utydelige og i det duse. I det som ikke fullt ut, er så gitt. For å finne frem til dette ved å male, kan man konsentrere seg om lagene. Da med særlig vekt på transparente lag av farger.

### 5.1.2 En Frigjøring i fra det figurative

Motivasjonen bak denne avhandlingen var en frigjøring i fra figurative fremstillinger. Jeg har absolutt under denne avhandlingen funnet frem til arbeidsmåter som er nye for meg. Som jeg tror har og kan, hjelpe meg til å arbeide annerledes enn hva jeg tidligere før denne avhandlingen, gjorde. Dette er en diskusjon som jeg går mer i dybden på, i diskusjonskapittelet. Der diskuteres hver arbeidsmåte nærmere.

# Didaktisk del

## 6.1 Studieforberedende utdanningsprogram

Jeg har valgt å fokusere på Studieforberedende utdanningsprogram i kunst, design og arkitektur, i videregående opplæring. Dette fordi denne linjen har et obligatorisk programfag kalt Kunst og visuelle virkemidler, som følger utdanningen gjennom tre år. Målgruppen for formidlingen av de ulike arbeidsmåtene motivert av lyrisk abstraksjon, er elever ved Kunst og visuelle virkemidler Vg2 og Vg3. Temaene intuitivt arbeid, sansing og komposisjonsprinsipp, er valgt ut i fra arbeidsmåtene- mitt skapende arbeid førte til. Dette didaktiske bidraget i sin helhet, hviler på det teoretiske ståstedet om persepsjon sammen med kroppsbasert kunnskap.

### 6.1.1 Kunst- og kulturhistorie

Lyrisk abstraksjon er det naturlig å formidle i en kunsthistorisk sammenheng, da lyrisk abstraksjon er et begrep- benyttet om kunst fra kunsthistorien. Noen samtidskunstnere i dag hevder at de er lyrisk abstrakte- derfor blir også begrepet koblet opp imot samtidskunsten. I Kunst og visuelle virkemidler Vg3, er målene i kunst- og kulturhistorie rettet mot kunsten fra 1900-tallet og frem til i dag. I Vg2, i samme fag, er målene knyttet mot 1600- tallet til 1900-tallet. Noen videregående skoler, har egne lærere i kunsthistorie. Disse lærerne har som regel fordypning på området. Uansett, så gir det muligheter for å ha praktiske opplegg parallelt med det som det undervises i, i kunst- og kulturhistorien. Modernismen med det abstrakte maleri, er det overordnede temaet. Lyrisk abstraksjon kommer under dette.

Kunst & visuelle virkemidler som fag, har få men store læreplanmål- som skal dekkes. I dette avsnittet gjør jeg rede for hvordan mål jeg har valgt meg ut for Vg2 og Vg3. Disse målene har jeg sett i forhold til mine arbeidsmåter og hva de representerer med et teoretisk ståsted. Sammen har dette dannet grunnlaget for ulike workshops i forkant av én didaktiske oppgave for Vg2 og Vg3 med utvalgte læreplanmål. Workshopene i forkant av oppgavene er det ment at begge trinnene skal delta på, og gjennomføre. På neste side er en oversikt:

Kunst og visuelle virkemidler Kompetansemålene	Mine arbeidsmåter & Teoretisk ståsted
Workshops for Vg2 og Vg3 (Tegning) *Intuitivt arbeid *Arbeid med sansene *Komposisjonsprinsipper	
Oppgave for Vg2 (Poetisk abstrakt maleri)	Oppgave for Vg3 (Poetisk abstrakt maleri)

### 6.1.2 Bruk av kompetansemålene

For Vg2 har jeg valgt meg ut målet; bruke valør, farge, form og perspektiv for å oppnå illusjon av rom. Perspektivet erstattes med rom/ dybde. I form av arbeid med overlappinger og repoussior- effekten. Deretter har jeg valgt målet; forklare påvirkningen og symbolverdien fargene har til å skape identitet og tilhørighet. Identitet og tilhørighet ble tatt ut slik at målet blir rettet ut av hva fargene har av symbolverdi og påvirkning. Assosiasjoner til fargene ønsket jeg å vektlegge ved dette målet. Det siste målet var å; bruke sentrale komposisjonsprinsipp for å skape egne uttrykk. Jeg vil her rette et fokus på at alle delene av et maleri sammen, danner en helhet. Kontraster ble det komposisjonsprinsippet, som skulle vektlegges.

Målene med materialer, uttrykk og teknikker (skriver herved materialer og teknikker siden uttrykk kommer ut ifra dette), så hadde jeg valgt; bruke utsnitt, positive og negative former i arbeid med mønsterkomposisjoner analogt og digitalt. Mønsterkomposisjoner analogt og digitalt, ble tatt ut. Neste målet er bruke varierte materialer, redskaper og teknikker i arbeid med to- og tredimensjonal form. Tredimensjonal form utgikk. Det siste målet for Vg2 ble å; planlegge, gjennomføre og dokumentere et kunstnerisk arbeid og vurdere kvaliteten på arbeidet med tanke på form, teknikk, uttrykk og mening. Det siste målet ble forkortet ned, for det å gjennomføre prosjektet- gjør elevene uansett. Det å vurdere kvaliteten på eget arbeid er noe elevene gjør muntlig- ved en felles gjennomgang av arbeidene.



### Målene for Vg2 (Tegning og maleri):

- 1) Bruke valør, farge, form og arbeid med rom/ dybde for å oppnå illusjon av rom.
  - 2) Forklare fargers påvirkning og symbolverdi.
  - 3) Bruke sentrale komposisjonsprinsipp som kontraster, for å skape egne uttrykk.
- A) Bruke utsnitt og arbeide med positive og negative former.
- B) Bruke varierte materialer, redskaper og teknikker i arbeidet med to- dimensjonal form.
- C) Planlegge og dokumentere et kunstnerisk arbeid. Vurder kvaliteten på arbeidet med tanke på form, teknikk, uttrykk og mening.

Vg3 har i faget visuelle virkemidler, målene å; utforske og bruke visuelle virkemiddel for å belyse en samfunnsaktuell problemstilling. Den samfunnsaktuelle problemstillingen ble fjernet. De skal utforske og bruke visuelle virkemiddel i forhold til arbeid med tegning og maleri. De skal også; bruke fagbegrep, reflektere over og drøfte valg av visuelle virkemidler i egne og andre sine arbeid. Samtidig; drøfte estetiske og konseptuelle sider i form- og bildeuttrykk. Disse målene fikk stå slik som det er, men i materialer og uttrykk har de to mål som jeg syntes var for like; velge relevante teknikker og material for å realisere en idé og kunne grunngi valgene fra idé til ferdig resultat. Planlegge og gjennomføre en kunstnerisk prosess og grunngi valg fra idé til ferdig resultat. Målene ble slått sammen og omformulert til: grunngi alle valg av materialer og teknikker fra idé til ferdig resultat (mål nummer B). Det neste målet var; å skape egne kunstneriske arbeid med utgangspunkt i valgte element fra nyere uttrykksformer. Elevene ble nå fri til å velge «utradisjonelle» materialer i sitt arbeid med både tegning og maling. Det siste målet som passet til dette bidraget ble; å formidle et budskap og sette budskapet i en kontekst.

### Målene for Vg3 (Tegning og maleri):

- 1) Utforske og bruke visuelle virkemiddel i arbeid.
  - 2) Bruke fagbegrep, reflektere over og drøfte valg av visuelle virkemidler i egne og andre sine arbeid.
  - 3) Drøfte estetiske og konseptuelle sider i form- og bildeuttrykk.
- A) Skape egne kunstneriske arbeid med utgangpunkt i valgte element fra nyere uttrykksformer (valgfritt).
- B) Grunngi alle valg av materialer og teknikker fra idé til ferdig resultat.
- C) Formidle et budskap og sette dette budskapet i en kontekst.

Workshopene er utarbeidet slik at de berører noen av de målene jeg har valgt ut. De er likevel fri for vurdering i form av karakter. Workshopene gir elevene grunnleggende kunnskaper og en forutsetning for å kunne løse oppgaven som kommer i etterkant. Grad av måloppnåelse er samtidig vanskelig å vurdere når det kommer til kognitive prosesser (oppfattelse, tenking og kunnskapservvelse). Slike prosesser kommer under vår persepsjon (Svartdal, 2016). I oppgavene får de konkrete mål som skal følges, men graden av måloppnåelse legger ikke sin vekt på tekniske ferdigheter. Uttrykkene skal være i fokus og da er det viktigere at elevene bli bevisste på hvordan de benytter seg av virkemidler, enn hvordan sluttresultatet blir. Derfor er oppgaven todelt med prosess og produkt, der prosessen teller femti prosent for den endelige karakteren.

## 6.2 Konstruksjon og dekonstruksjon

Om noen elever er i en fase av et maleri, der elevene står fast, kan denne arbeidsmåten være en løsning. Med å dekonstruere formene i maleriet oppstår det nye former og dermed også nye muligheter for det videre arbeidet med maleriene. Det er en frigjørende måte å arbeide på, siden man kan forandre på komposisjonen underveis. Det er rom for forandring. Mulig vil elevene få samme erfaring som meg, at av å arbeide med alle delene av komposisjonen, kan disse delene sammen danne en brukbar helhet. Selv om Konstruksjon & dekonstruksjon blir definert av meg som en egen arbeidsmåte

betyr ikke det at man ikke kan ta deler av denne måten å arbeide på, inn i annet arbeid. Elevene kan arbeide med Konstruksjon & dekonstruksjon ved å tegne med oljepastell. Man kan dekonstruere komposisjonen og transformere former med oljepastell ved å skrape vekk pastellen for så å legge til nye lag. Helt til de får et ønsket resultat.

### 6.2.1 Intuitivt arbeid med workshops

Det å få elever i en flyt er ikke nødvendigvis så enkelt med det første. Flyt krever nemlig at eleven har en stor interesse for hva eleven selv holder på med. Eleven må ha et eierforhold til sitt eget prosjekt. Det man kan trene på i første omgang, er å arbeide intuitivt. Konstruksjon & dekonstruksjon, er en intuitiv måte å arbeide på som krever konsentrasjon og tid. Den videregående skolen som jeg kjente til, Thora Storm i Trondheim har studieretningsfagene på samme dager som de allmenne fagene. Organiseringen av studiespesialiseringstimene, tror jeg kan være forskjellig fra skole til skole. Det å arbeide intuitivt i form av workshops er det likevel mange muligheter for. Jeg har erfart at intuitivt arbeid kan være krevende, derfor tenker jeg at to til tre skoletimer holder for en workshop med intuitivt arbeid.

Intuitiv som begrep av intuisjon, betyr enhver innsikt eller erkjennelse hvor kunnskapsobjektet er umiddelbart og direkte gitt for erkjennelsesevnen. Som motsetning brukes i en del sammenhenger begrepet kognitiv- det som har med fornuft, oppfatning (sansning), tenkning og bevissthet å gjøre (Holmen, 2013a). I filosofien betegnes intuisjon som en umiddelbar og direkte anskuelse eller erkjennelse av et kunnskapsobjektet, i motsetning til en trinnvis indirekte, formidlet, resonnerende erkjennelse (Holmen, 2013b). Vi er litt inne på vitenskapsteorien her, for Merleau-Pontys persepsjonslære overviner splittelsen av tanke og følelse som separate funksjoner. Jeg har uansett erfart med Konstruksjon & dekonstruksjon, at enkelte former og figurer gjentar seg hos meg. At jeg ikke bare har runde former men at de også kan være kantete og spisse. Kanskje vil elevene få denne erfaringen eller kanskje også andre erfaringer, i det intuitive arbeidet?

### **Intuitiv workshop 1: Intuitiv tegning med oljepastell.**

Man skal legge vekk tanker, fornuft og regler.

Kroppen skal bestemme hvor streken skal gå.

### **Intuitiv workshop 2: Negative former med improvisert dans.**

Tegn alle mellomrommene dere ser hos de dansende. De skaper negative former med kroppen. Velg deg ut et utsnitt fra en av dine tegninger, som du vil fortelle om.

Workshop 1 og 2, er begge inspirert av blindkontur, fra akttegning. Linjene oppstår og man skal la linjene bestemme over seg selv. Med blindkontur, så ser man ikke på tegningen når man tegner og noen ganger skal man heller ikke la hånden få pauser med å forlate arket. Pauser med å slippe opp hånden kan man godt ha i disse workshopene men det er ikke et krav. Poenget er nettopp det, at man ikke skal tenke på regler. Forhåpentligvis vil dette være frigjørende for elevene. Etter arbeidet er ferdig kan man diskutere om man oppfatter sitt eget særpreg. Sin egen strek eller sin egen signatur i form av former. Improvisert dans er noe man kan oppsøke til dette arbeidet. Man tegner de formene som de som danser skaper, i hurtig tempo.

### **6.2.2 Arbeid med sansene**

Mye av det å utrykke seg visuelt handler om å være i besittelse av det sansbare. Derfor ønsker jeg en opptrening av sansene hos elevene. En workshop slik vi hadde på Notodden med å se på frukter og ulike gjenstander i mikroskop, er en måte å skjerpe sansene på. Ved å være i naturen eller ved å være i byen kan man spørre elevene, hva ser du, hva lukter du og hva hører du? Elevene kan få i oppdrag å ta med seg ulike objekter fra tur, inn til klasserommet. Der kan man ha en felles samtale om disse objektene. Vi kan snakke om hva vi ser, hører og lukter. Hva vi kjenner. De kan legge til historier til de gjenstandene de velger seg ut eller se på hva som er karakteristisk for gjenstandene. Begge deler kan være deres utgangspunkt for en tegning. Om noen velger seg en gammel sko for eksempel, kan eleven selv danne seg en historie om skoen. Kanskje er det den følelsen denne mannen som eide denne skolen, fikk da han

oppdaget at skoen manglet? Kanskje er eleven opptatt av fargen og teksturen ved skoen? Hver workshop vil holde seg innenfor rammen på 2-3 klassesetimer.

Jeg ser en forbindelse til involverings pedagogikk. Det er noe med den læringen elever får når de har et eget eierforhold til det de skal studere og senere lage noe ut ifra. Når jeg tenker på lyrisk abstraksjon, tenker jeg at elever bør få en forståelse av hva det vil si å lage malerier med og uten narrative innhold.

### **Arbeid med sansene workshop 3: Vann**

Vi lager korte beskrivelser av vannet. Hvordan kan man visualisere vann?

Vi maler på akrylgrunnet kartong og lerretsdunker i klasserommet og snakker om fargers symbolverdi.

### **Arbeid med sansene workshop 4: Finn et objekt og observer dette objektet**

Skriv ned korte beskrivelser: Hva ser du, hva hører du og hva lukter du?

## **6.2.3 Persepsjonslære som bakgrunn**

Mine opplegg er basert på at sansene er en viktig kilde til inspirasjon. Ved hjelp av sansene oppfatter vi tingene og begivenhetene i verden omkring oss. Persepsjon er en utvelgende og organiserende sanseoppfatning. Vi oppfatter aldri alt men vi oppfatter alltid noe. Med artikkelen «Art as experience» (1934) som jeg tidligere i metodisk del har nevnt, så mente Dewey at den aktuelle erfaringen ofte er ufullstendig. Ting erfares men de forbindes ikke *i* en erfaring. Vi har en erfaring når det materialet vi erfarer får nå frem til fullbyrdelse. Tenkning skjer i tankerekker og de er faser i underliggende utviklingsforløp. Når man når frem til en konklusjon, er det igjennom en foregripende og oppsamlende bevegelse som til slutt blir fullbyrdet. Og det ligger en interesse for å fullføre erfaringer (Dewey, 2008).

Dewey forteller at gjenkjennelse er persepsjon som avbrytes før den har fått anledning til å utvikle seg. I gjenkjennelse ligger det en gryende persepsjonshandling men vi faller ofte tilbake i gamle mønster. Vi kan oppleve at vi ikke kjenner mennesker rundt oss, fordi vi ikke har vært mottakelig og granskende. Persepsjon erstatter gjenkjennelse, og ved å ta inn inntrykk, kan bevisstheten bli levende (Dewey, 2008). Kun gjenkjennelse er for lettvinntil å vekke bevisstheten fordi det ikke er nok motstand mellom nytt og gammelt til at bevisstheten tar til seg den erfaringen den har hatt. Persepsjon er mer enn å se, høre og føle. Den sansende scenen er gjennomsyret av følelse i sin helhet. For å sanse, må tilskueren skape sin egen erfaring (Dewey, 2008). En rik persepsjon vil føre til at man ser og opplever motiver på flere og andre måter, enn tidligere. Sansning skjer derfor igjennom erfaring og denne sansingen påvirker persepsjonen. Persepsjonen blir etter hvert mer personliggjort, om vi skal stole på dette.

Through perception and motor activity, we build up a pool of experience that forms our cognitive unconscious (...). This pool of unconsciousness greatly affects how we act and think. As we shift our understanding of how reason is shaped through embodied experiences, society is changing the way it looks at the fields of art, design, and crafts. These fields have a long history of gaining knowledge through embodied processes and therefore have a wealth of experience to share with the academic world (Akner-Koler, 2007, p. 12).

Den svenske kunstneren Cheryl Akner- Koler (f.1956), professor i teoretisk og anvendt estetikk på Kunstfack Universitetet i Stockholm- nevner amerikanske filosofen Richard Shustermans (f.1950) forskning i soma estetikk (Akner-Koler, 2007). Soma betyr kropp og soma estetikk knyttes ofte til pragmatismen fordi den legger vekt på at kroppen danner grunnlaget for erfaring, og at kroppen kan trenes opp til dette. Soma estetikk er en disiplin som både er teoretisk og praktisk, og som har som oppgave å studere og forbedre bruken av kroppen. Kroppen forstått som sete for sanselig- estetisk opplevelse og kreativ selvskapelse (Snævarr & Shusterman, 2001) (Snævarr: 2001). Som bevisste vesener er det en nær sammenheng mellom vårt velvære og våre bevissthetstilstander, inkludert våre opplevelser.

Det er ikke noe klart skille mellom kropp og bevissthet. Schusterman ble inspirert av Merleau- Ponty til å oppfatte viktigheten av kroppslig erfaring, både for estetikken og for filosofien generelt.

#### 6.2.4 Komposisjonsprinsipper

Grunnleggende formal bildeoppbygging er en del av pensumet elevene ved videregående opplæring skal igjennom. Grunnformene sirkelen, kvadratet og trekanten er grunnleggende. For å komponere en tegning og et maleri må man ha erfaring med figur og bakgrunn, for å skape rom og dybde. Av å ha arbeidet med dette selv, så jeg at man må ha en komposisjons kompetanse for å danne flere deler til en helhet. Dette hadde jeg valgt å belyse for dem. Samtidig som å ikke tvinge dem til å følge gitte regler når det kommer til komposisjon. Ved å bestemme at de skal gå ut i fra grunnformene, tror jeg at de kan hemmes i sin utfoldelse.

Det er viktig at de lærer noen knep for å bygge opp komposisjonen på en enkel måte. For eksempel at man kan dele et maleri opp i fire firkanter. Samtidig kan jeg nevne steg for steg arbeidsmåten. Den mer oppskriftsbaserte arbeidsmåten. Rom og dybde kan man skape med lag på lag med maling siden kontraster i lagene av farger, fremhever dette. Man trenger ikke så mange lag av maling og det kan være lurt å ha mørke farger bakerst uten å dekke hele lerretsduken, slik at lerretsduken i seg selv gir lys. Danske kunstner Jesper Kristiansen (f. 1972) som var min lærer ved Kunstskolen i Sønderborg, bygger gjerne opp sine malerier ved bruk av grunnformene. Da med ulike farge kontraster. Selv i figurative fremstillinger, arbeider han på denne måten. Hans arbeid kan man se på hans hjemmeside [jesperk.net](http://jesperk.net) og på hans offentlige instagram konto [artist\\_jesperkristiansen72](https://www.instagram.com/artist_jesperkristiansen72).



*Maleriet Mot varmere strøk, er et eksempel på oppbygging av en enkel komposisjon..*

*Format 90x90cm.*

### **Komposisjonsprinsipper workshop 5: Steg for steg**

Vi skal bygge opp et abstrakt maleri, steg for steg, for å skape rom/ dybde.

### **Komposisjonsprinsipper workshop 6: Kontraster**

Mal et abstrakt maleri på kartong med vekt på komposisjonsprinsippet kontraster.

Materialer og teknikker er valgfritt.



## 6.3 Oppgaven for Vg2 og Vg3

### Poetisk abstrakt maleri

**Workshops: 1. Intuitivt arbeid. 2. Arbeid med sansene. 3. Komposisjonsprinsipper.**

Du skal etter denne perioden ha deltatt på alle workshops. Etter dette arbeidet skal du planlegge og produsere et abstrakt maleri som for deg er poetisk. Hva du legger i ordet poetisk, er opp til deg.

Finne et objekt og studer dette objektet grundig, slik som vi gjorde ved Workshop 2. Hva slags egenskaper ved dette objektet ønsker du å fokusere på? Formen? Fargen? Teksturen? Historien? Vg3 elever skal formidle et bestemt valgfritt budskap knyttet til ordet poesi eller til objektenes egenskaper.

Lag minst tre skisser og noter dine tanker underveis i prosessen. Rapporten skal inneholde en kort og presis forklaring på hvordan du har benyttet deg av kompetansemålene 1, 2 og C (Vg2). C, 3, 2 og B (Vg3). Workshopene dekker kompetansemålene skrevet i kursiv.

Innlevering: Prosess med rapport og produktet alene, teller 50% hver for karakter.

#### **Målene for Vg2 (Tegning og maleri):**

1) Bruke valør, farge, form og arbeid med rom/ dybde for å oppnå illusjon av rom.

2) Forklare fargers påvirkning og symbolverdi.

C) Planlegge og dokumentere et kunstnerisk arbeid. Vurder kvaliteten på arbeidet med tanke på form, teknikk, uttrykk og mening.

*3) Bruke sentrale komposisjonsprinsipper som kontraster, for å skape egne uttrykk.*

*A) Bruke utsnitt og arbeide med positive og negative former.*

*B) Bruke varierte materialer, redskaper og teknikker i arbeidet med to- dimensjonal form.*

#### **Målene for Vg3 (Tegning og maleri):**

C) Formidle et budskap og sette dette budskapet i en kontekst.

3) Drøfte estetiske og konseptuelle sider i form- og bildeuttrykk.

2) Bruke fagbegrep, reflektere over og drøfte valg av visuelle virkemidler i egne og andre sine arbeid (ett arbeid i fra en annen elev holder).

B) Grunngi alle valg av materialer og teknikker fra idé til ferdig resultat.

1) *Utforske og bruke visuelle virkemiddel i arbeid.*

A) *Skape egne kunstneriske arbeid med utgangpunkt i valgte element fra nyere uttrykksformer (valgfritt).*

Som en sluttcommentar til dette didaktiske bidraget vil jeg nevne det at arbeidet med lyrisk abstraksjon har gitt meg flere utfordringer og erfaringer enn de temaene som jeg har valgt å trekke frem her. Mine utfordringer og erfaringer kan enkelt formidles til elevene, ved å vise elevene de arbeidsprosessene jeg selv har vært inne i. Jeg har en stor tro på at det å vise til eget arbeid, både gir interesse, inspirasjon og forståelse. Dette er i hvert fall det inntrykket jeg har av å ha vist frem egne arbeid på ulike trinn i grunnskolen. Tidligere, i forskjellige undervisnings situasjoner. For å nevne et kort eksempel så var Antonio Gaudì (1813-1906) og hans arkitektur, mye mer interessant, da jeg kunne vise til private fotografier fra Barcelona fremfor bibliotekets bøker. For elevene var det spennende at jeg hadde vært i denne byen. Et annet eksempel er ulike landart prosjekter. Elevene blir engasjerte når de ser en lærer arbeide praktisk. Inspirasjon er tross alt noe jeg selv får, av å se andre arbeide.

En sak er hvordan man kan arbeide men jeg tenker også på det å ha en intensjon om endring. Det å prøve ut noe nytt kan virke skremmende på mange. Jeg husker godt hvordan våre lærere i den videregående opplæring oppfordret oss til å prøve ut nye ting. Viktor Lowenfeld (1903-1960) fra Østeriket forsket på barns tegneutvikling (1947). Tegnekrisa handler om stadiet der barn blir til ungdom og slutter å tegne fordi de ikke føler de mestrer naturalistiske fremstillinger (Haabesland & Vavik, 2000). Med tanke på tegnekrisa kan det være fint å trekke oppmerksomheten bort ifra forventningene av det naturalistiske. Ved å vise til mine arbeidsprosesser, tror jeg elevene kan få en forståelse av at man kan lære noe nytt ved å frigjøre seg ifra det som er trygt. Den ufarliggjørelsen jeg opplevde på Atélier Helana, der ingen verk var gjemt vekk- er en atmosfære jeg ønsker å skape i et klasserom. Et fagmiljø som det er godt å være en del av.

## 7 Diskusjons del

Konsentrert om mine funn ved denne avhandlingen så fokuserer jeg innledningsvis på ulike aspekter ved den lyriske abstraksjonen. Både når det gjelder hva jeg mener lyrisk abstraksjon handler om og hva andre har lagt/ legger i det. Siden jeg har satt mine egne kriterier for hva lyrisk abstraksjon innebærer, er det viktig å påpeke at andre kanskje hadde kommet frem til helt andre funn. Helt andre arbeidsmåter ved å benytte den samme todelte problemstillingen. Det å undersøke lyrisk abstraksjon i praksis for så å skrive om dette i en avhandling, har jeg ikke funnet noen som har gjort før meg. Dette diskusjonskapittelet tar opp spørsmålet om lyrisk abstraksjon alene, har vært faktoren som har motivert frem mine arbeidsmåter. Et annet sentralt spørsmål er hva disse arbeidsmåtene har gitt meg, som er av betydning, til videre arbeid med maleri. Funnene blir problematisert i forhold til problemstillingen og diskutert opp imot valg av teori og valg av metoder. Funnene blir også sett på og diskutert, i forhold til avhandlingens fagdidaktiske del.

### 7.1 Den lyriske abstraksjonen

Det er mange aspekter ved den lyriske abstraksjonen. Det jeg har funnet ut av, er at lyrisk abstrakte malerier kan være malerier med strenge geometriske komposisjoner samtidig som malerier bygget opp av organiske former -med en fri penselføring. Slik kunsthistorikerne også har kategorisert lyrisk abstraksjon som en type assosiative malerier, er det viktig at maleriene henviser eller vitner om noe konkret i fra den synlige verden. Eller til det som ikke er synlig, men som vi alle kjenner til. Tolkningene er som regel mangfoldige men de kommuniserer eller guider til naturinstrykk og eller til psykologiske innhold, som nevnt i Resultat kapittelet. Mens noen ønsker å fange essensen av positive øyeblikk, er jeg opptatt av malerisk skjønnhet. Malerisk skjønnhet som frembringer stemninger. Om det ikke er fargene som er assosiative så er det gjerne formene som er det. Det assosiative kan også ligge i teksturen. Av lagene med maling, eller av hva materialene og redskapene sammen, gir av ulike uttrykk.

Hele tiden forholder vi oss til kunsthistorien og hva som har vært. Det at vi lever i vår samtid betyr at vi også må forholde oss til hva som er her og nå. Jeg er en del av samtiden. At noen velger å knytte seg selv til en tradisjon eller til en spesiell skole og eller en tidsepoke. Tenker jeg betyr at man ser likheter mellom seg selv og andre, enten det gjelder hva man blir inspirert av eller hvordan man arbeider.

Har lyrisk abstraksjon alene og i seg selv, vært den eneste faktoren bak mine funn? Fase 1 Form bærer preg av arbeid utendørs og eget rom på landet. I Fase 2 Form og farge, arbeidet jeg på en liten hybel i Trondheim sentrum. I Fase 3 Overlapping og Fase 4 Flater og linjer, hadde jeg god arbeidsplass igjen og jeg var en del av flere ulike fagmiljøer. Det var ingen ting i veien med tilgjengelig natur i noen av fasene, men jeg hadde helt klart en fordel med å være på landet, sommeren 2016. Jeg har i stor grad tilegnet meg kunnskaper om hvordan jeg selv faktisk arbeider med maleri- og dette krever nok rom, først og fremst. Et fagmiljø derimot, har ingen direkte innflytelse på mine arbeidsmåter men har vært svært oppmuntrende og gitt arbeidslyst. Tid er en faktor som er tydelig for meg. Om jeg har dårlig tid, frembringer det mye bevegelse som gir dynamikk. Kontur linjene kommer da tilbake. Uansett så er det et poeng at rom, natur, fagmiljøer og også tid, er faktorer av betydning når man arbeider praktisk med maleri.

For å svare på spørsmålet om man kan få frem poetiske uttrykk ved å male intuitivt, ved kun noen få utvalgte virkemidler (i Fase 2 Form og farger, stilte jeg spørsmålstegn ved dette). Ønsker jeg å si at intuitivt arbeid, ikke har garanti for å gi poetiske uttrykk alene. Med ferdigheter om formale virkemidler, assosiative farger og eller former i tillegg, så vil man komme lengre. Ved maleriet Sjø ble de assosiative fargene lagt på i etterkant, i form av utvannede blå og gul farger. Som sammen kan henvise til mange referanser. De ble påført, nettopp for å gi assosiasjoner.

## 7.2 Arbeidsmåtenes betydning

Konstruksjon og dekonstruksjon som arbeidsmåte er intuitiv, hurtig og intens. Man bygger opp og river ned former. Jeg har relatert den til det å trekke ifra og legge til. Når man arbeider med å trekke ifra og legge noe til, så forandrer man på noe som er og gjør dette til noe helt nytt. Noen har tanker eller minner knyttet til dette gamle. Derfor ligger det poetiske, i form av at det gir erindringer og tanker. Dette forutsetter da at det er synlige spor etter hva som har vært tidligere. Her er arbeidsmåten Konstruksjon og dekonstruksjon annerledes. Jeg har relatert Konstruksjon og dekonstruksjon til det å trekke ifra og det å legge til, men det er en forskjell på det å jobbe ut i fra sitt gamle jeg og det å skulle gå ut i fra noe som allerede eksisterer, og er laget av andre.

Det som kan minne om det som tidligere har vært med arbeidsmåten Konstruksjon og dekonstruksjon, er overflaten. Den kan i stor grad røpe formene under overflaten, i form av teksturer av former som tidligere har vært der. Overarbeidelse- er et viktig moment ved arbeidsmåten, for det er nettopp det, denne arbeidsmåten kan gi uttrykk for. Mange av mine malerier har under denne avhandlingen blitt overarbeidet. En side av saken er materialene man har tilgjengelig- mens en annen side er at jeg sjeldent blir fornøyd med det jeg selv lager. Jeg liker også godt bearbejdede maleri, fordi det kan dukke opp usette elementer, etter første betraktning.

Når jeg nå har nevnt overarbeidelse så vil jeg nevne helhet. Helheten som Gotfredsen referer til gjennom ordet gestalt handler om at alle deler av et maleri skal harmonere sammen (Gotfredsen, 1981). Dette er lett å få til med Konstruksjon & dekonstruksjon fordi man arbeider på alle delene av maleriet samtidig. På et tidspunkt så trodde jeg at det var umulig å ta vare på enkeltelementer i et maleri, når man forandret på andre deler av maleriet. I etterkant vil jeg si at dette med å ta vare på enkelt elementer i malerier, helt klart kan gjøres. Det er snakk om erfaring med oppbygging av komposisjon. I det midterste maleriet, fra maleriene De tre sorte (vedlegg) kan man se ett enkeltelement som har blitt tatt vare på, øverst til høyre. I maleriene Uten tittel er det flere felter jeg har valgt å ta vare på, fra start til slutt.

Man har alle disse reglene å forholde seg til når man maler. Stoppe opp. Betrakte. På en måte tror jeg at Konstruksjon/ dekonstruksjon kan stå som et eksempel på hvordan det kan være nødvendig å gjøre noe helt annerledes og radikalt. Gjøre det man ikke skal gjøre, som en konsekvens av følelsen av å være fengslet i ett gitt og tydelig uttrykk. Dekonstruksjonen står i kontrast til det å bygge opp malerier på en tradisjonell og strukturert måte. Ved å arbeide med dekonstruksjon så utsetter man seg selv for risiko. Jeg vil tro at man kan bli tøffere av å prøve ut nye ting. Man skraper vekk maling, man legger på. Man arbeider vått-i-vått med hårføner tilgjengelig, for at alt skal tørke raskt. Et element forandres, da skal alle disse formene, også justeres! Lerretet blir snudd opp ned, til siden og mot veggen. Formene blir først for mange, til å bli for få, helt til noen sakte men sikkert stiger frem til overflaten igjen. Man stole på at det man gjør, vil føre til noe bedre. At gresset er grønnere på den andre siden, er noe vi vet at vi aldri vil få en garanti på at det er.

Jeg tror samtidig at denne arbeidsmåten, kan vise til holdningen om at det ikke er noe som kan bli ødelagt. Det å ha en slik holdning er ikke ensbetydende med det å lage praktfulle kunstverk, men viser at det kan være rom for forandring. At arbeidsprosessene er det som er viktig. En prosessrelatert holdning, vil jeg kalle det. Det å verdsette å være *i* en handling. Med tanke på dette igjen, så skulle kanskje alle mine malerier ha vært eksempler på disse mulighetene, fremfor å fremstå som ferdige arbeid. Med en slik holdning så kunne også alle titlene av maleriene, vitnet om handling: Bevegelse, Farge til form, Overlapping, Rytme, De ville, Uten tittel og De tre sorte. Fremfor konkrete titler som gir føringer til det assosiative: Sjø, Berg, Det maritime, Kveld, Dyp, Mystikk, Namako, Blue water, Green water, Water, Inntrykk, Innsiden og Mot varmere strøk.

Måten jeg har arbeidet på innledningsvis, har nok gitt konsekvenser for det jeg har kommet frem til i etterkant. Den ene fasen førte til den andre, på en ganske naturlig måte. Kan det tenkes at om jeg har hatt mer erfaring og teori i form av formal bildeoppbygging ved abstrakte malerier, at dekonstruksjon hadde vært et ukjent tema? Det tror jeg faktisk. Jeg tror også denne arbeidsmåten var viktig i starten, for å gi slipp

på den gamle måten å male på. Behovet for å rive ned former var nemlig mindre fremtredende, etter hvert som jeg opparbeidet meg mer erfaring, igjennom de ulike fasene.

Arbeidsmåten Konstruksjon og dekonstruksjon er vanskelig å benytte seg av. Hadde arbeidsmåten vært lett, ville jeg ha hatt flere malerier med denne arbeidsmåten å vise til. Grunnen til at den er vanskelig å benytte, er blant annet at den krever mellomstore lerret. Med for store formater mister man den hurtige måten å arbeide på- fordi man ikke i tilstrekkelig grad, rekker over hele lerretet før lagene med maling tørker. Da blir det også vanskeligere å komme i den rette flyten, som gjør arbeidsmåten så intens.



*Maleriet Sjø*

To prosesser er nettopp en arbeidsmåte, inndelt i to. Formene er malt i sterke farger for så å få lakk over seg. Deretter duses lagene ned med en nøytral farge som også vaskes vekk for å legge igjen rester. Bakgrunn legges på slik at underlaget med de duse fargene nå blir senteret for oppmerksomheten. Overlapping som arbeidsmåte skal ha få farger som sammen på lerretet, blandes sammen. Noen lag får ekstra farger over seg og disse er gjerne lysere. Komposisjonene skal være enkle og geometriske. Fokuset er rettet på hvordan farger som kan og bør ligge over hverandre. I likhet med To prosesser så dannes det en del tekstur, siden det er mange lag med maling over hverandre. Transparente lag danner rom/ dybde med at underlagene kan skimtes. Overlapping er også beskrevet som intuitiv, og det har den kanskje også vært, men om prosessen blir gjentatt- vil dette bli oppskriftsbasert. Et intuitivt fargevalg med en strukturert oppbygget komposisjon bærer maleriet Overlapping preg av.

Flater og linje er en fase med tre forskjellige arbeidsmåter der den tredje arbeidsmåten også kan deles i to deler. For å ta Flate arbeidsmåten først. Denne går ut på at man kun skal bygge opp forskjellige flater. Disse kan ligge over hverandre slik som i arbeidsmåten Overlapping men det er et fokus å ikke fylle ut hele lerretet med flater. Noe av lerretet skal skinne igjennom. Linjene skal oppstå i mellom flatene. Arbeidsmåten Linjer, bygger opp maleriet og er kontur linjer til flatene. Steg for steg arbeidsmåten som kommer under Flater og linjer sammen, var en fin fremgangsmåte for å bygge opp en komposisjon. Arbeidsmåten gav meg likevel, lite. Det ble fint av utseende kunne jeg se- men for meg, en uengasjerende måte å arbeide på. Uten involvering, skrev jeg i skjemaet over arbeidsmåtene, i Resultat kapittelet. Hvert lag må tørke. Det hele tar tid, for trinnvis skapes det rom/ dybde i bildene. Selv om det er mye bevegelse i maleriene, representerer de ikke meg. Det er også mer spennende med malerier som bryter med formatene.

I etterkrigstiden i Norge så skulle kunsten ha et innhold for Anker og Moe. Det var kvalitetssikringen på at det ikke bare var et spill av kunstneriske elementer (Ustvedt, 2006). Ved å se på abstraksjonen som et håndverk, slik Mørland (2015) mener vi kan gjøre, så ser vi på selve handlingen, som abstrahering er (Mørland, 2015). Er det å



abstrahere når man bare legger på lag? Steg for steg arbeidsmåten gir abstrakte uttrykk men representerer ikke abstrahering som handling.

Ved det intuitive arbeidet i De ville, også under Flater og linjer, så var det ingen fast strukturert plan på hvor figuren i maleriet skulle være. Om det i hele tatt skulle være en figur. De feltene som ble malt mørkere med utvannet maling, ved maleriene De ville, ble malt nesten i midten ned mot venstre side. Jeg så at dette fungerte godt på det første maleriet og gjentok derfor prosessen i maleri nummer to. Jeg kan ikke da hevde og si at maleri nummer to var helt uten plan. Likevel så skiller denne arbeidsmåten seg fra Steg for steg. Der jeg med sikkerhet visste hvor sentrene i maleriene skulle være.

Alt i alt så tenker jeg én arbeidsmåte har noen sider ved seg, som kan blandes med andre sider ved de andre arbeidsmåtene. Mulig har de gjort dette under arbeidet også. Man kan nemlig få spontane ideer når man arbeider så intuitivt med så få fokus. Det er fokus det ble til. Etter at jeg forstod i Fase 2 Form og farge, at tekstur og farger, naturlig hørte sammen. Det er ingen garanti for at man husker absolutt alle valg man har tatt underveis i arbeidsprosessene. Man prøver selvsagt å være så grundig som man kan, med å føre logg og ved å ta fotografier for å holde oversikt. Det å ha et nært men samtidig distansert syn på prosessene, er utfordrende. Med et kritisk syn på mitt arbeid, så ser jeg at noen av arbeidsmåtene kan være like. Som sagt ser jeg også at jeg har beskrevet arbeidsmåtene som intuitive og at arbeidsmåtene ikke blir det om prosessene skal gjentas. Da blir det hele til en mer oppskriftsbasert tilnærming.

Jeg mener at man kan lage et poetisk abstrakt maleri på én enkel måte. Med fargene marineblå og viridiangrønn uten noe annet på lerret. Siden fargene er så representert i naturen, blir maleriet assosiasjonsbærende. På den måten krever fargene sin rett for opplevelse. Se for deg et maleri i marineblå og viridiangrønn med et dust transparent hvitt lag over. Vil ikke dette gi et mer poetisk preg i form av mystikk og stemning? Det mener jeg. Uten figur annet enn hva fargene selv, gir av former.

Laget med hvite valører, blir som et filter over de to lagene av grønn- og blåmaling, og gir et preg av dybde. Flere lag med maling enn det, trenger man ikke.

På den måten kan også to prosesser som arbeidsmåte, være en tungvint måte å arbeide på- selv om denne er lettere å benytte enn Konstruksjon og dekonstruksjon. Et fargespill av duse farger og kontraster med transparente og dekkende lag, er tross alt det som jeg mener, gir et poetisk preg- en stemning. En annen sak er maleriene som ble til, etter maleriet Farge til form. Dette gav en viktig erfaring om at man ikke trenger å tenke på annet enn fargene. At kontrastene må være sterke for å få en skikkelig dybde. At man kan male ganske fritt uten å tenke på figur og bakgrunn relasjon. Denne måten å arbeide på, ser jeg i etterkant- kunne ha vært en egen arbeidsmåte. Og kanskje også en bedre arbeidsmåte, med tanke på viderefremidling ut i skolen.



*Maleriet Mystikk*

### 7.3 Problemstillingen, teori og metode

Problemstillingen er for meg tydelig på at et arbeid er et arbeid. Jeg ser likevel mulighetene det ville ha gitt, å benytte seg av et annet ord som for eksempel prosess og eller prosessarbeid. Da hadde også setningen burde blitt forandret slik at dette dreide seg om hva prosessarbeidet kunne gi av ulike uttrykk. Utrykk var et ord jeg hadde med i min todelte problemformulering, tidligere. Ordet ble tatt vekk da jeg følte at var arbeidsmåtene som var det mest sentrale siden disse gav uttrykk. I likhet med motivert av, så hadde det også vært en mulighet å snakke om lyrisk abstraksjon som en inspirasjonskilde. En motivasjon kan nemlig forklares som en retning til. Det å lage lyriske malerier ble ikke det mest vesentlige, for jeg har vært ute etter hva man kan lære av lyrisk abstraksjon. Derfor blir det å si retning til, helt feil. På den andre siden liker jeg valget av ordet motivasjon. Fordi det er motivasjon som setter noe i gang.

Kunsthistorikerne kategoriserer malere innenfor skoler og tradisjoner. Lyrisk abstraksjon kan være mye, og kunstnerne har mest sannsynlig arbeidet på ganske så forskjellige måter. For meg var det interessant å finne ut hva som påvirket lyrikerne (Modernismen) til å bli lyrikere, men på en annen side så tilførte ikke denne litteraturen så mye til det praktiske arbeidet. For det første så synes jeg at det er vanskelig å finne ut ifra litteraturen, hvordan kunstnerne arbeidet. Det å snakke om et resultat er noe annet enn å referere til prosessen som førte til dette resultatet. Nå i etterkant ser jeg at jeg kunne ha grepet tematikken fra andre hold. Ved å kun se på Pariserskolens estetikk, for eksempel. Det at formene skulle møtes i kryss. Det med at visuell dynamikk i krysningspunktet, kan gjøre et maleri intenst (Thorkildsen, 2017). Orfismen med at fargene representerte lyset (Gooding, 2001). Eller det at Cézanne, ville ha farger som ikke var knyttet til former. At Wyller og Christoffersen gikk ifra det å først ha figur og bakgrunn relasjon, til det å ikke ha det (Ustvedt, 2006). Det skulle en lang prosess til, med maleriet Farge til form, før jeg ble kvitt figur og bakgrunn relasjonen.

Jeg er kanskje en type person som foretrekker å lære ut i fra meg selv praktisk, fremfor å lese meg opp til noe. Det jeg uansett har fått mye ut av, er å se på den evnen og innsatsen disse kunstnerne har vært i besittelse av. Det står jeg fortsatt ved. At de

arbeidet med ulike fokus for deretter å få personlige uttrykk. Annen teori enn den jeg har valgt, hadde om mulig ført til andre arbeidsmåter og derav uttrykk. Teorien som jeg har benyttet som handler om formale virkemidler, er nok for gammel til en avhandling, som dette. Det finnes nok nyere bøker utenfor Scandinavias grenser. Jeg tok likevel dette valget, da jeg syntes teorien var relevant for de erfaringene som jeg opparbeidet meg.

Med denne kvalitative avhandlingen så har det passet med et fenomenologisk-hermeneutisk vitenskapelig ståsted. I forhold til min problemstilling av eksplorativt design og i forhold til min tematikk. Grunnlaget for valg av vitenskapelig metode, henger sammen med det å ivareta de kunstneriske prosessene og muligheten for å komme frem til noe, som jeg tidligere har nevnt. Om min avhandling bidrar til en bevisstgjøring slik som Aksjonsforskning har som målsetting, vil nok være å overdrive. De fleste avhandlinger har som målsetting å skape en form for bevisstgjøring. Dette er strengt tatt heller ingen aksjon. På en annen side så har Aksjonsforskningen som mål å bygge bro mellom teori og praksis, noe jeg vil si at en praktisk-estetisk studie på et begrep benyttet om en type malerier, kan gjøre. Jeg tror arbeidsmåtene jeg har kommet frem til, kan anvendes i praksis. Poenget med at lagene med maling, transparente og diffuse kan føre til poetiske uttrykk, var ukjent for meg før dette arbeidet. Noen ganger må man erfare, ut i fra seg selv.

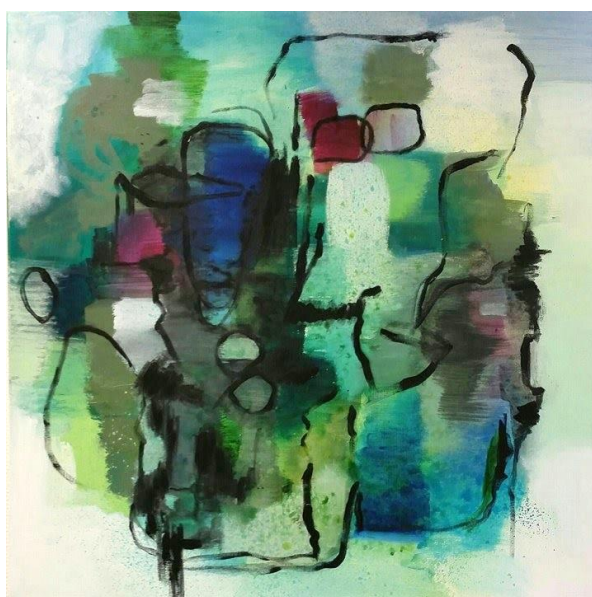
Teorien om kroppsbasert læring finner jeg fortsatt passende, for mitt teoretiske ståsted ved denne avhandlingen. Den intuitive aksjonsformen er gunstig for den kreative prosessen fordi tidligere erfaring blir brukt. Den analytiske aksjonsformen må helt klart være tilstede for kontroll. Jeg har vært ute etter teknisk kunnskap, men lyrisk abstraksjon bygger på innlevelse. På assosiasjoner som gir innhold. Det at jeg ikke har gitt intuitive avgjørelser, rasjonelle begrunnelser i etterkant av å ha arbeidet intuitivt, er det også vanskelig å ikke gi en garanti på. Rett og slett fordi man arbeider med mange deler samtidig for å få en rød tråd gjennom en avhandling, slik som denne.

Kriteriene for lyrisk abstraksjon kunne ha vært utarbeidet på samme tid som jeg startet med det skapende arbeidet, ser jeg i etterkant. Som en føring og som også kanskje kunne

ha vært et viktig analytisk verktøy imot det å overarbeide maleriene. Samtidig ser jeg det at absorberingen og utarbeidingen av kunsthistorien som teoribakgrunn, muligens da kunne ha vært et hinder i at mitt skapende arbeid ble så selvstendig. Kriteriene kunne med dette ha gitt sterke føringer for hva jeg fokuserte på, i de ulike fasene. Jeg står ved det at det er viktig å danne seg egne erfaringer med kroppen.

Jeg forstår de prosessene jeg selv har vært inne i som Eisner og Barone henviser til med «Evocation and illumination» (Barone & Eisner, 2012). Jeg vet hvordan jeg kan utnytte momenter ved disse arbeidsmåtene i kommende malerier, men om dette frembringer perspektivrikdom for andre derimot, er vanskeligere å svare på.

De temaene jeg valgte å benytte meg av, fra mitt skapende arbeid overført til det didaktiske var følgende; intuitivt arbeid, sansing og komposisjonsprinsipp. Med ulike workshops og med en oppgave prøvde jeg å dekke gitte læreplanmål gjennom bearbeidelse. Her nevnes blant annet Steg for steg arbeidsmetoden som en oppskrift for å vise elevene hvordan man kan bygge opp en komposisjon med rom og dybde. Arbeidsmåten med maleriene Uten tittel fra slutten på Fase 4 Flater og linjer, samtidig med Farge til form maleriene ved Fase 3 Overlapping, er kanskje vel så sentrale for det didaktiske, som steg for steg metoden når det kommer til hvordan man bygger opp komposisjonen i et maleri.



*Ett av maleriene fra De ville*

Komposisjonsprinsippet jeg hadde fokus på var kontraster, etter undervisningen om deler til en helhet. I etterkant ser jeg at det kanskje hadde vært en løsning å snakke om proporsjoner, retning og posisjon. Perspektiv valgte jeg vekk fra Gotfredsens (1981) teori om overlapping, men man kan også ha perspektiv i abstrakte maleri. Maleriet nedenfor har perspektiv i de burgunderrøde feltene til venstre. Elevene kunne ved en workshop, forandre på komposisjonen underveis med Konstruksjon og dekonstruksjon. Det ikke sikkert at de vil oppleve Konstruksjon og dekonstruksjon som frigjørende, på den samme måten som jeg har gjort.



*Maleriet Uten tittel 2.*

Med oppgaven jeg har utformet til Vg1 og Vg2, jeg vil nevne er at det å skulle vurdere en oppgave der prosessen teller femti prosent, kan være i overkant lite. For om handlingene i prosessene til elevene skal ha like stor betydning slik som handlingene har vært sentrale for meg, er dette det første som burde ha blitt justert på. Det å ha et maleri som sluttresultat med hele femti prosent av en karakter da, er motsigende.

Kompetansemålene er lange, selv om de har blitt justert på og dette kan føre til at det er for mye å forholde seg til for elevene. Kanskje hadde det vært en idé at de fikk få stikkord å forholde seg til, slik jeg har arbeidet selv- i de to siste fasene. For å være helt ærlig tror jeg at ord som valør og komposisjon kan være utydelige for mange. Arbeidsmåter er også et av disse ordene som det kan være vanskelig å forstå betydningen av. Mange av elevene kan være unge og derav kommer diskusjonen om selvstendighet opp. Med mange ukjente begreper, vil også undervisningstiden måtte inkludere samtaler om dette.

Jeg ser også at enkle fremgangsmåter for å abstrahere er helt fraværende. Dette hadde hatt en naturlig plass i en slik kontekst. Slik mitt Pilotprosjekt ble et springbrett for meg, trenger kanskje også de noen erfaringer, å bygge det videre arbeidet på. Før workshops med sansing og intuitivt arbeid. På en annen side kan det også være at elevene ikke har hatt behov for dette, da det er jeg som har følt meg fengslet i figurative fremstillinger og har hatt det vanskelig med det å skulle abstrahere.



*Maleriet Inntrykk.*

## 8 Oppsummering

I forkant av denne avhandlingen ble det naturlig for meg å reflektere over hvorfor jeg har malt slik jeg har gjort og hva som er min største inspirasjonskilde. Dette førte til at jeg ville undersøke begrepet lyrisk abstraksjon. Med intensjonen om å forstå hva lyrisk abstraksjon har vært, er og kan være, utarbeidet jeg en todeltproblemstilling om hva lyrisk abstraksjon innebærer og hva det kan motivere til. Med ønsket om å utvikle nye måter å male på for å bli kvitt figurative fremstillinger. Jeg frem til ulike arbeidsmåter. Arbeidsmåtene heter Konstruksjon & dekonstruksjon, To prosesser, Overlapping og Flater og linjer. Flater og linjer er flere arbeidsmåter; flate, linje eller flater og linjer. Sistnevnte inneholdt én steg for steg arbeidsmåte og en intuitiv arbeidsmåte. Jeg har diskutert disse funnene med sine positive og negative sider i forhold til de uttrykkene de gir og i forhold til videreformidlingen i den fagdidaktiske delen av avhandlingen.

Mye av det poetiske finner jeg i transparente lag som lar underlagene skinne igjennom. De transparente og opake lagene gir kontraster. Lyrisk abstraksjon for meg handler om malerisk skjønnhet fordi dette gir stemning. Malerisk skjønnhet handler om farger og former som harmonerer sammen og gir assosiasjoner. Det å skulle lage malerier som kommuniserer til mangfoldige tolkninger og samtidig gi assosiasjoner til natur og eller psykologiske innhold, krever intuitivt arbeid og at man opparbeider seg tekniske ferdigheter. Med intuitivt arbeid så kan sinnsstemningen og derav temperamentet, vise seg i uttrykkene. Slik opplevelser og følelser kan. Intuitivt arbeid for meg, gir en involvering men fører ikke alltid til en flyt. Jeg har funnet ut at man ikke trenger å tenke på komposisjonen som en gitt figur. I stedet for å tenke på figur og bakgrunn relasjon, kan man heller konsentrere seg om fargekontrastene som skaper rom og dybde. Dette arbeidet har først og fremst fremmet arbeid med farger som form, fremfor form som figur, for meg. Det er mange aspekter med den lyriske abstraksjonen og ved å vektlegge noen selvalgte kriterier, får man sin egen tilnærming til begrepet. Det ligger andre faktorer bak funnene, enn motivasjonen av lyrisk abstraksjon, alene.



## 9 Veien videre

Temaet abstrakt maleri i seg selv, er viktig i forhold til alle de abstrakte kunstuttrykkene vi ser på samtidskunstscenen i dag, har jeg tidligere nevnt. Hvordan forstår vi abstrakte malerier og hvordan forstår vi vår rolle i forhold til kunsthistorien? Jeg håper at denne avhandlingen har vist hvordan man kan forholde seg til kunsthistorien. Hvilken frihet man har til å la seg inspirere av det som tidligere har vært, men samtidig å gi det en ny mening med sine egne kriterier og sitt eget utgangspunkt. Man kan se seg selv i andre og det man strever med, kan man være ganske sikker på at andre har strevet med tidligere. Når det er sagt, så tror jeg at det kunne ha vært et potensielt prosjekt å undersøke de arbeidsmåtene jeg har kommet frem til i denne avhandlingen, nærmere. For bedre å se hvilke spekter av uttrykk én arbeidsmåte alene, kan føre til. Alle må gå sine egne veier for å finne sine spor. Dette kan ta tid, og derfor vil jeg trekke frem det å verdsette; å være *i* en handling. Hvilke holdninger har vi, som gagnar det å være i en handling, i en arbeidsprosess?

## 10 Referanser

- Aarseth, V. R. (1982). *Fra vag idé til billedform : i et didaktisk perspektiv : B. 1* (Vol. B. 1). Notodden: Telemark lærerhøgskole.
- Akner-Koler, C. (2007). Form & formlessness : questioning aesthetic abstractions through art projects, cross-disciplinary studies and product design education. *nr 2659*.
- Aksnes, S. V. (1982). *Intuitive og analytiske aksjonsmåter i forming*. Telemark lærerhøgskole, Formingslærarskolen, Notodden.
- Alnes, J. H. (2015). Hermeneutikk. Store Norske Leksikon.
- Anker, P., Moe, O. H., & Sitter, I. (1987). *Inger Sitter*. Oslo: Schibsted.
- Barone, T., & Eisner, E. W. (2012). *Arts based research*. Los Angeles, Calif: Sage.
- Berulfsen, B., & Berulfsen, T. K. (1989). *Engelsk-norsk blå ordbok* (5. utg. ed. Vol. 15 nb2205747). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Bjørsmo, G. (1991). *Lys og form*. Telemark lærerhøgskole, Formingslærarskolen, Notodden.
- Blom, H. (2016). Ekspresjonisme: Store Norske Leksikon.
- Bokmålsordboka, U. i. B. (2016). Transformasjon: Bokmålsordboka.
- Bokmålsordboka, U. i. B. (2017a). Innebære: Bokmålsordboka.
- Bokmålsordboka, U. i. B. (2017b). Lede: Bokmålsordboka.
- Collins, N. (2008). Lyrical Abstraction. Form of Art Informel: History, Characteristics. Retrieved 20.12.2016, from <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/lyrical-abstraction.htm>
- Csikzentmihalyi, M. (2014). Living with Flow- the secret of happiness with Mihaly Csikszentmihalyi at Happiness & Its Causes 2014 Retrieved 15.04.2017, from <https://www.youtube.com/watch?v=TzPky5Xe1-s>
- Danbolt, G., & Flottorp, V. (1997). *Norsk kunsthistorie : bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Samlaget.
- Dewey, J. (2008). Å gjøre en erfaring : fra Art as experience (1934) (pp. 196-213). Oslo: Universitetsforl., cop. 2008.
- Dybvik, S., & Universitetet i, T. (2010). Møter med utvalgte malerier av Inger Sitter, 1952-1967. Tromsø: Universitetet i Tromsø.
- Evrin, J. C. (2000). *Det skapende menneske : tegning, form, farge I : Lærerens bok* (Bokmål[utg.]. ed.). Oslo: Universitetsforl.
- Fagernes, T. (2015). Fauvisme: Store Norske Leksikon.
- Farlex, T. F. D. b. (Ed.) (2013). The Free Dictionary by Farlex.
- Federl, C. I. E. o. M. (2015). Lyriske tekster. Retrieved 03.03.2017, from <http://ndla.no/nb/node/26521?fag=116784>
- Forsgren, F. (2015a). Roger Bissière: Store Norske Leksikon.
- Forsgren, F. (2015b). Tachisme: Store Norske Leksikon.
- Furuseth, E. (2012). Abstrakte kunstretninger- konstruktivisme: Store Norske Leksikon.
- Gaff, J., Rosse, Ø., & Hysing, D. (2002a). *1900-1910 : nye måter å se på*. Oslo: Damm.
- Gaff, J., Rosse, Ø., & Hysing, D. (2002b). *1920-1940 : realisme og surrealisme*. Oslo: Damm.
- Geelmuyden, N. C., Danbolt, G., & Sitter, I. (2009). *Inger Sitter : et portrett*. Oslo: Aschehoug.
- Gooding, M. (2001). *Abstract art*. London: Tate Publ.
- Gotfredsen, L. (1981). *Billedets formsprog* ([2.] rev. udg. ed.). København: Gad.

- Greenberg, C., Thorkildsen, Å., & Øye, A. (2004). *Den modernistiske kunsten* (Vol. nr 11). Oslo: Pax.
- Grøgaard, S. (2001). *Det vage objekt. 12 samtaler om kunst.* . Kunstnernes Hus Oslo: Unipax Forlag 1995.
- Haabesland, A. Å., & Vavik, R. E. (2000). *Kunst og håndverk : hva og hvorfor.* Bergen: Fagbokforl.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (1996). *Feltmetodikk* (2. utg. ed.). Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Harrison, C. (1997). *Modernism.* London: Tate Gallery Publishing.
- Hellandsjø, K. (1978). *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965.* Oslo: Gyldendal.
- Holmen, H. (2013a). Intuisjon: Store Norske Leksikon.
- Holmen, H. (2013b). Intuitiv: Store Norske Leksikon.
- Insight, A. (2017). Wassily Kandinsky. Retrieved 04.01.2017, from <http://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily.htm>
- Johanessen, O. R. (2009). École de Paris- Moderne fransk maleri. Store Norske Leksikon.
- Jortveit, A. K. (2011). Tiden det tar. Retrieved 15.10.2016, from [http://www.karisteihaug.no/tiden-det-tar\\_199.html](http://www.karisteihaug.no/tiden-det-tar_199.html)
- Karlsen, O. (2011). Ekfrasen (pp. [13]-21). Bergen: Fagbokforl., cop. 2011.
- Kirkholt, T. (2002). Kritikken av overflaten ; norske kunstkritikeres møte med det nonfigurative maleriet. *Kunst og kultur*, 85(4), 214.
- Kirkholt, T. (2015). Det abstrakte maleriet som tidsbilde: kritiske perspektiver på etterkrigstidens nonfigurasjon. Retrieved 15.11.2016, from <http://www.afmuseet.no/nettkataloger/katalog-nn-a-nn-a-nn-a/artikler-essays/tore-kirkholt-det-abstrakte-maleriet>
- Kunst og håndverk, B. s. (2017). Fargesymboler Retrieved 13.01.2017, from <http://www.kunstoghaandverk.org/galleri/fargsymb.htm>
- Kunstlåven. (2017). Galleri Atelier. Retrieved 15.02.2017, from <http://www.kunstloven.com/vi.html>
- Kunstverksted, N. A. (2016). Ingrid A. Tronstad. Retrieved 10.01.2017, from [http://www.nils-aas-kunstverksted.no/index.php/utstillinger/utstilling\\_snk/ingrid\\_tronstad\\_-\\_malerier](http://www.nils-aas-kunstverksted.no/index.php/utstillinger/utstilling_snk/ingrid_tronstad_-_malerier)
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M., & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg., 2. oppl. ed.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- McCabe, H. (2009). The Rhetoric Of The Image – Roland Barthes (1964). Retrieved from <https://tracesofthereal.com/2009/12/21/the-rhetoric-of-the-image-roland-barthes-1977/>
- Melbye, E. (1984). Om farger : symbolske, psykologiske, estetiske og didaktiske aspekt ved opplevelse av farger i forming *Nota bile (trykt utg.)* (Vol. 3-1984). Notodden: Telemark lærarhøgskole.
- Modern, T. (2017). Art Informel. Retrieved 05.03.2017, from <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/art-informel>
- Museet, M. (2017). Hilma af Klint. Retrieved 18.03.2017, from <http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2/about-the-artist/>
- Myklebust, A. N. o. I. (2016). Formspråk. Retrieved 04.12.2016, from <http://ndla.no/nb/node/164391?fag=44>

- Mørch, A. (1994). *Form og bilde : kompendium* (Vol. 2, 1994). Notodden: Telemark lærerhøgskole.
- Mørland, G. E. (2015). Abstraksjonens relevans: Astrup Fearnley Museet.
- Norberg-Schulz, C. (1994). *Stedskunst. Nordisk arkitekturforskning*.
- Olseth, T. (Ed.) (2013).
- Pharo, I., & Sagstad, E. (2004). *Det skapende menneske : kunst- og kulturhistorie 3 : for tegning, form og farge VK 2* (Bokmål[utg.]. ed.). Oslo: Gyldendal undervisning.
- Sagberg, I. (Ed.) (2016).
- Skei, H. H. (2009a). Dekonstruksjon: Store Norske Leksikon.
- Skei, H. H. (2009b). Lyrikk: Store Norske Leksikon.
- Snævarr, S. (2001). Livskunst, levende kunst ; Richard Shusterman i samtale med Stefán Snævarr *Samtiden* (pp. 109-115).
- Snævarr, S., & Shusterman, R. (2001). Livskunst, levende kunst ; Richard Shusterman i samtale med Stefán Snævarr. *Samtiden*(3), 109-115.
- Stella, F. (1960). The pratt lecture. Retrieved 04.04.2017, from <http://dedos.info/blog/2010/10/frank-stella-the-pratt-lecture-1960/>
- Storsve, P. J. (Ed.) (2017). Den Store Danske Gyldendal.
- Svartdal, F. (Ed.) (2016). Store Norske Leksikon.
- Synonymordboka. (2017a). Innebære: Synonymordboka.
- Synonymordboka. (2017b). Konkret: Synonymordboka.
- Synonymordboka. (2017c). Nonfigurativ: Synonymordboka.
- Synonymordboka. (2017d). Utrykke: Synonymordboka.
- Teigen, K. H. (2016). Motivasjon: Store Norske Leksikon.
- Thorkildsen, Å. (2017). Moderne kunst og Scandinavian design (1900-tallet): Drammen Museum.
- Thune, N. A. (2011). Modernisme. Retrieved 05.09.2016, from <http://kunsthistorie.com/fagwiki/Modernisme>
- Tjønneland, E. (2012). Fenomenologi: Store Norske Leksikon.
- Tjønneland, E. (2015). Hans- Georg Gadamer: Store Norske Leksikon.
- Translate, G. (2017). Namako. *Namako*. Retrieved 15.04.2016, from <https://translate.google.no/m/translate#ja/no/namako>
- Ueland, H. B. (2015). Om abstraksjon og materialitet- abstrakte uttrykk i kjølvannet av postkonseptualismen. Retrieved 12.10.2016, from <http://www.afmuseet.no/nettkataloger/katalog-nn-a-nn-a-nn-a/artikler-essays/hanne-beate-ueland-om-abstraksjon-og-materialitet>
- Ustvedt, Ø. (2006). Det "nye" abstrakte maleriet. *Samtiden*. Retrieved 14.10.2016, from [https://www.idunn.no/file/ci/2943386/Det\\_nye\\_abstrakte\\_maleriet.pdf](https://www.idunn.no/file/ci/2943386/Det_nye_abstrakte_maleriet.pdf)
- Ustvedt, Ø. (2008). NORGE OG DEN ABSTRakte EKSPRESJONISMEN. *Kunst og kultur*, 91(02), 91-107.

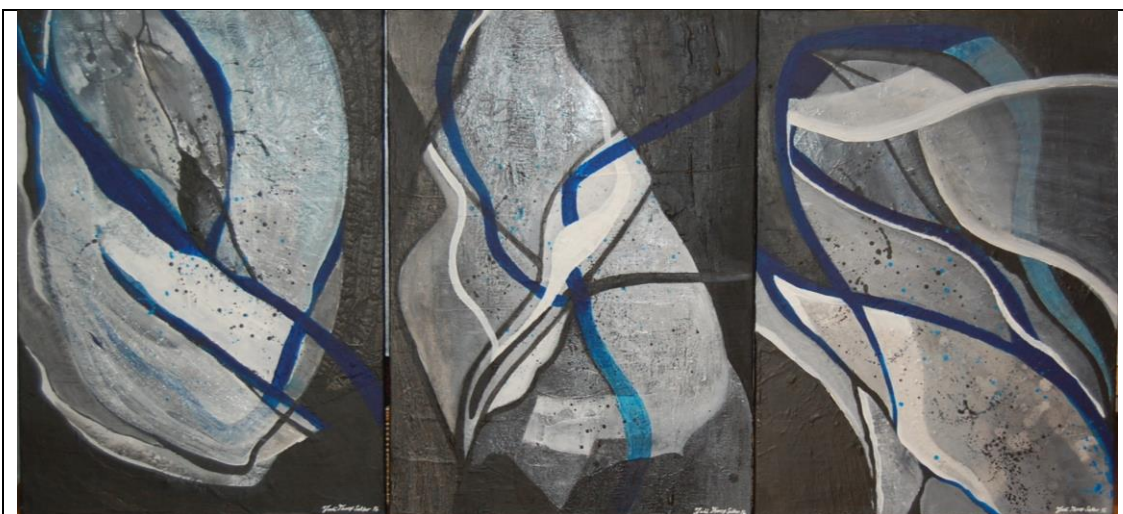
## 10.1 Figurliste

Figur 0. Tufte, E. (2015). Alfred H. Barr "Cubism and Abstract Art" 1955. 15.04.2016 from [https://www.edwardtufte.com/bboard/q-and-a-fetch-msg?msg\\_id=0000yO](https://www.edwardtufte.com/bboard/q-and-a-fetch-msg?msg_id=0000yO)

Figur 1. Tate. (2017c). Roger Bissiere «Uten tittel» 1955. 03.02.2017 from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bissiere-untitled-p77113>

- Figur 2. Artnet (2017a). Jean Bazaine «Uten tittel» 1955. 03.02.2017  
from <http://www.artnet.com/search/artworks/?q=Jean-%20R%C3%A9ne%20Bazaine>
- Figur 3. Tate. (2017a). Alfred Manessier “-12°” 1956. 03.02.2017  
from <http://www.tate.org.uk/art/artworks/manessier-12-t00260>
- Figur 4. Dybvik, S., & Universitetet i, T. (2010). Møter med utvalgte malerier av Inger Sitter, 1952-1967. Tromsø: Universitetet i Tromsø. S. 185. Inger Sitter «Sommer» 1967.
- Figur 5. Artnet. (2017b). Knut Rumohr «Uten tittel» 1958. 05.02.2017  
from <http://www.artnet.com/artists/knut-rumohr/uten-tittel-8TDYbyvi3Wi4io12phNbjg2>
- Figur 6. Blomquist. (2013). Jakob Weidemann «Epletreet blomstrer» 1967. 05.02.2017  
from <https://www.blomqvist.no/Kunsthandel/Vaarauksjon-2013/Weidemann-Jakob-Epletreet-blomstrer-1967>
- Figur 7. Freyr, K. (2017). Olav Christopher Jenssen «Florentisk tundra III» 1983- 1984. 03.02.2017  
from [https://snl.no/Olav\\_Christopher\\_Jenssen](https://snl.no/Olav_Christopher_Jenssen)
- Figur 8. Freyr, K. (2015). Sverre Wyller «Stilleben V» 1984. 05.02.2017  
from [https://snl.no/Sverre\\_Wyller](https://snl.no/Sverre_Wyller)
- Figur 9. Kunstverksted, N. A. (2016c). Ingrid A. Tronstad «Wild day» 2016. 05.01.2017  
From [http://www.nils-aas.kunstverksted.no/index.php/utstillinger/utstilling\\_snk/ingrid\\_tronstad\\_-\\_malerier](http://www.nils-aas.kunstverksted.no/index.php/utstillinger/utstilling_snk/ingrid_tronstad_-_malerier)
- Figur 10. Kunstverksted, N. A. (2016a). Ingrid A. Tronstad “At the core” 2016. 06.01.2017  
from [http://www.nils-aas.kunstverksted.no/index.php/utstillinger/utstilling\\_snk/ingrid\\_tronstad\\_-\\_malerier](http://www.nils-aas.kunstverksted.no/index.php/utstillinger/utstilling_snk/ingrid_tronstad_-_malerier)

## 11 Vedlegg



*Maleriene De tre sorte. Fra Fase 3 Overlapping og Fase 4 Flater og linjer.*

*Format 50x70cm.*