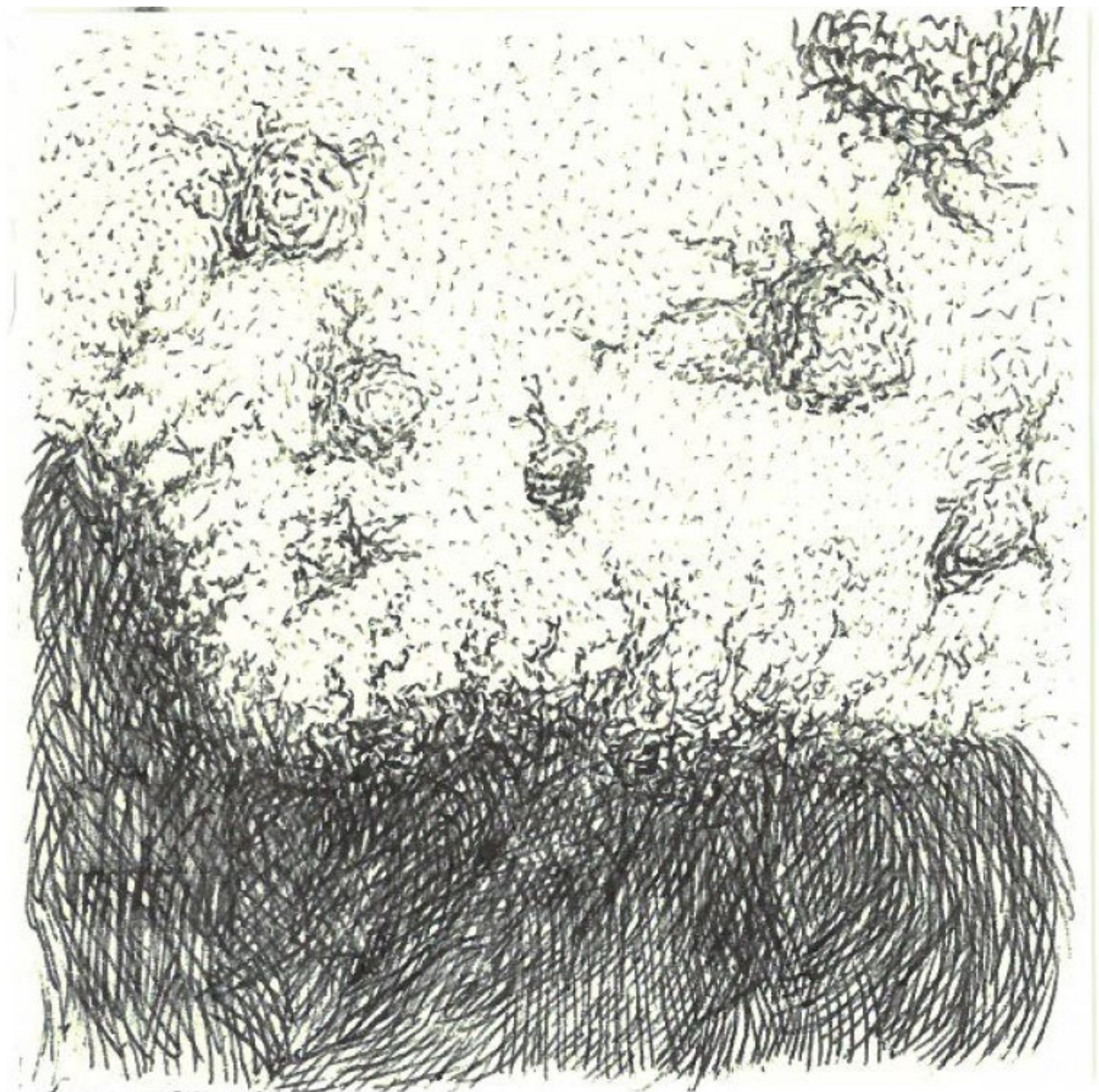


Frida Egeland

## Intuitive tegneprosesser

En utforskning i hva tegningen kan bli når den ikke har noen ide.



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

<http://www.usn.no>

© 2020 Frida Egeland

# Abstrakt

Masteravhandlingen omhandler intuitive tegneprosesser. Tegninger som skapes intuitivt, ut ifra det en føler for å gjøre eller tegne, der og da, i tegnehandlingen, i en prosess. Dette er en annen tilnærming til tegning enn tegninger som begynner med en ide eller forestilling en har for sitt indre øye, eller tegning etter motiv eller det en ser.

Tilnærmingen har røtter til tegneaktiviteten drodling, som kan sies å være en formålsløs handling mennesker gjerne bedriver som en virkelighetsflukt eller for moro skyld uten at det som tegnes frem har noen umiddelbar viktighet ved seg. Drodling kan ha noe vanemessig over seg, da en kan ta seg selv i å drodle frem de samme type tegninger gang på gang. Det kan likevel bli noe en ikke visste skulle tegnes frem på forhånd. I disse tilfeller viser det seg noe der som kan ha en tiltrekning eller verdi for tegneren.

I dette prosjektet undersøkes intuitive tegneprosesser gjennom teori og litteratur og gjennom skapende arbeid. Det forsøkes å forstå slike tegnehandlinger. I prosjektet tegnes det for å skape og oppdage igjennom handling, ikke for å visualisere eller kommunisere ideer eller forestillinger en hadde på forhånd. Interessen ligger med dette i det uventede som kan bli til igjennom en intuitiv tilnærming til tegningen. Det skal presiseres at det ikke kan sies det er drodling som bedrives, da jeg går inn i en større tegneprosess hvor jeg undersøker hva tegneprosessen kan være, og hva som kan bli til på denne måten. Gjennom dette er det kanskje mulig å få en større forståelse for hvordan intuisjonen fungerer og viser seg. Dette gjennom enkle tegneredskaper som kulepennen og uviktige post-it-lapper, men også gjennom ulike tegneøvelser hvor handlingen og med dette håndbevegelsene og impulser er i fokus.

# Innholdsfortegnelse

<b>Abstrakt</b> .....	<b>2</b>
<b>Innholdsfortegnelse</b> .....	<b>3</b>
<b>Forord</b> .....	<b>6</b>
<b>1 Innledningsdel</b> .....	<b>7</b>
1.1 Bakgrunn for valg av tema.....	7
1.2 Hensikt.....	9
1.2.1 Ulike former for tegning.....	9
1.2.2 Didaktisk hensikt.....	13
1.3 Problemstilling.....	15
1.4 Begrepsavklaring.....	16
1.5 Filosofisk tilnærming.....	17
1.6 Samarbeidsprosjekt.....	18
<b>2 Teori- og litteraturgrunnlag</b> .....	<b>19</b>
2.1 Fenomenologi.....	19
2.2 Kaosteorien.....	22
2.3 Henri Bergsons filosofi om varighet og intuisjon.....	25
2.3.1 Varigheten.....	27
2.3.2 Intuisjonen.....	36
2.3.3 Det felles mål for alle kunstarter.....	39
2.3.4 Den intuitive metode.....	39
2.3.5 Bergsons betydning i samtiden.....	41
2.4 Merleau-Ponty og kroppsfenomenologien.....	42
2.5 Taus kunnskap.....	43
2.6 Lek.....	48
2.6.1 Hans Georg Gadamer.....	49
2.6.2 Spill, lek og regler.....	51
2.6.3 Mimesis, dannelselse.....	53
2.7 Formspråk.....	55
2.8 Kunstnere.....	62
2.9 Oppsummering.....	66

<b>3</b>	<b>Metode for fremgangsmåte tegninger og analyse av resultater .....</b>	<b>70</b>
3.1	Intuitiv metode for tegneprosesser.....	70
3.2	Analyse .....	72
3.3	Metodekritikk.....	76
3.4	Generell beskrivelse av tegningenes prosess .....	77
<b>4</b>	<b>Resultat og analyse .....</b>	<b>79</b>
4.1	Fase 1 .....	79
4.1.1	T1: Finmotoriske raske bevegelser, langsommelig tilblivelse .....	79
4.1.2	T2: Ecoline og blekk øvelser.....	94
4.1.3	T3: Kalligrafiske tegninger.....	100
4.1.4	T4: Større formater, grovmotoriske bevegelser.....	106
4.2	Fase 2 .....	108
4.2.1	T5: Finmotoriske langsommelige bevegelser, langsommelig tilblivelse .....	108
4.3	Fase 3 .....	117
4.3.1	T6: Usammenhengende gestiske tegninger .....	117
4.3.2	T7: Raske gestuelle bevegelser fyller rammen.....	122
4.3.3	T8: Raske gestuelle bevegelser kombinert med det langsommelige .....	126
<b>5</b>	<b>Drøfting.....</b>	<b>135</b>
5.1	Intuisjonen i tegneprosessene.....	135
5.2	Åpenhet.....	136
5.3	Fremdrift .....	137
5.4	Innlevelse .....	138
5.5	Formålsløs innstilling .....	140
5.6	Uttrykk.....	142
5.7	Didaktisk refleksjon.....	144
<b>6</b>	<b>Avslutning .....</b>	<b>147</b>
	<b>Litteraturliste .....</b>	<b>150</b>
	<b>Figurliste .....</b>	<b>156</b>



# Forord

Takk til Morten Henrik Lerpold for et godt samarbeid og veiledning. Jeg har gjennom dette fått en større forståelse for temaer som har vært krevende å sette seg inn i. Takk til Linda Marita Strømme for veiledning, gode samtaler og hjelp underveis i prosessen. Takk til min samarbeidspartner om teori og -litteraturgrunnlag, Linn Martinussen, for et godt samarbeid med mange interessante samtaler.

Oktober 2020

Frida Egeland

# 1 Innledningsdel

## 1.1 Bakgrunn for valg av tema

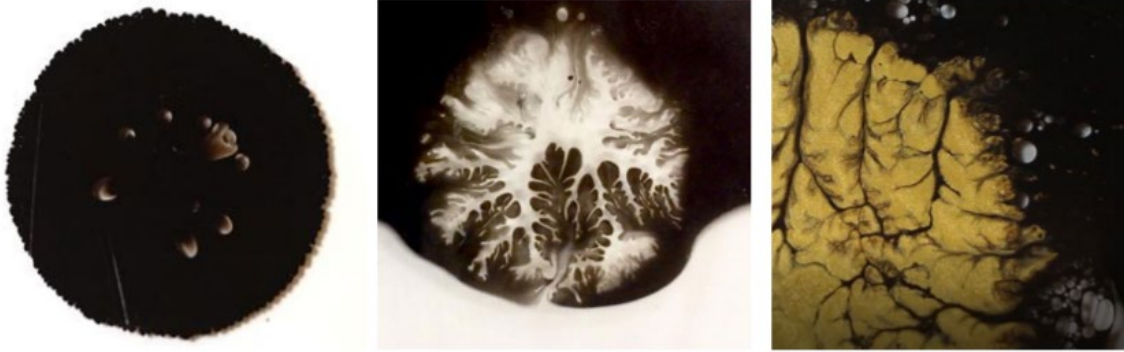
Bakgrunnen for valg av tema er aktiviteten «drodletegning». Selv har jeg alltid drodlet mye i notatbøker, på handlelister og generelt hvor det er mulig å tegne noe. Når de er tegnet blir de gjerne glemt vekk, borte eller kastet. De oppstår av impulser, lyster eller et behov for å tegne. Hva som tegnes trenger ikke være eller bety noe spesielt da dette ikke er vesentlig. De er heller laget for min egen del og skal ikke brukes til noe, eller vises frem i ettertid.

Interessen for tegning utforsket jeg nærmere i min bacheloroppgave «På jakt etter uttrykket i kunstneres tegneteknikker» (2018). Jeg utforsket uttrykk som kunne skapes gjennom røffe streker, fine linjer og eksempelvis mørke fylte flater. Dette beskrives som «min vei for å komme i kontakt med mitt indre estetiske og visuelle språk, samt å anskueliggjøre det for betrakteren, gjennom tegningen» (Egeland, 2018, s. 2). Her kommer det tydelig frem at jeg opptas av det som kalles et «indre estetisk språk», og hvordan tegningen kan anskueliggjøre dette.

En annen bakgrunn for valg av tema er «estetisk skapende prosjekt 1» fra masterstudie, «Vitale bilder». Oppgaven dreier seg om fenomenet som oppstår når to glassplater presses sammen med en film vann imellom. Ved blanding av ulike væskesammensetninger eksperimenterte jeg med å berøre, tilte, presse og skyve fra. De definertes som vitale fordi vannet mellom glassplatene opptrådte som levende organismer, og skapte ulike formasjoner og forgreninger idet de påførtes energi fra min hånd. Formene ble aldri helt de samme og gled over i noe annet ved kun den minste berøring (se vedlegg 4, ESP1).

Interessen for formene mellom glassplatene har likheter med tegning da jeg blir fascinert av tilblivelsesprosesser. Med dette menes hva som kan bli til gjennom prosesser. Jeg er ikke like opptatt av forhåndstenkte og definerte ideer om hva tegningen skal bli, men tegner for å oppdage.





Estetisk skapende prosjekt 1: Bilder fra prosjektet.



Bachelor oppgave: Bilder fra prosjektet.

Av tidligere forskning på området vil jeg trekke fram billedkunstneren og den tidligere underviseren ved Det Kongelige Danske kunstakademiet, Designskolen, Anette Højlunds doktorgrad «Mind the gap» (2011). Oppgaven omhandler tegning og tilblivelse, og med tilblivelse mener hun hvordan tegningen blir til (Højlund, 2011). Her forstås tegning som en kroppslig erfaring hvor menneskets kropp, sanser og forestillinger gjør seg gjeldende og er en måte å skape mening.

Hennes skapende prosjekt består av 200 nettverkstegninger laget med sort tusj, og disse tegningene analyseres ut ifra det hun er interessert i å undersøke; hvordan tegningene genererer seg selv tilsynelatende. Hun arbeider med en form for tegning som ikke har et umiddelbart formål utover det å tegne frem. Tegningene starter fra et nullpunkt og

deretter skapes de intuitivt ut ifra det som føles riktig der og da (Højlund, 2011, s. 177 - 112).

Højlund setter rammer for handlingen og lager noe hun kaller «formen der går ud af sig selv» (Højlund, 2011, s. 177). Dette betyr at hun forsøker å skape former som egentlig aldri samler seg til noe spesifikt. Tegningen dreier seg på denne måten om hva som skjer i handlingen, altså opplevelsen av å tegne frem (Højlund, 2011, s. 177-112).

Det som tegnes blir ikke noe direkte gjenkjennelig, da hun jobber uten forhåndsgitt ide eller forestilling. Det kan fortsatt forestille noe, men det er ingen bakenforliggende intensjon (Højlund, 2011, s. 177-112).

Avhandlingen er et utkast til en tegnefilosofi, da hun forsøker å forstå hva tegningen er ved å gå inn i begreper som tid, tilblivelse og intuisjon (Højlund, 2011, s. 14-15). Doktorgraden har i dag fortsatt relevans innen tegnefeltet, og Højlund ble invitert til å holde foredrag om sin avhandling ved tegnetriennalen 2019 kalt «Human touch» (Tegnerforbundet, u.å.).

Jeg vil si at min undersøkelse bygger på Højlund sin forskning, og jeg utforsker temaet videre. Tegning og tilblivelse undersøkes med egne innfallsvinkler og intensjoner.

## **1.2 Hensikt**

For å tydeliggjøre denne undersøkelsens hensikt vil jeg se nærmere på tegneformer og videre på hva som har foregått i tegnefeltet, samt se nærmere på tegning i læreplanhistorisk perspektiv, og begrepet «dybdelæring».

### **1.2.1 Ulike former for tegning**

#### **Droding, forestilling- og kunsttegning**

Tegning er ikke et fenomen som har oppstått i menneskets moderne epoke da det er funnet tegninger i huler både som symbol, tegn og rudimentære merker. I september 2011 ble det funnet tegninger som dateres omtrent 13.000 år tilbake. De rudimentære merkene er laget av barnehender, og fremstår lekne ved siden av de voksne

menneskenes symbolske tegninger av større seriøsitet. Ifølge kunstterapeuten David Maclagan kan barnetegningene sees som forgjengeren til det vi i moderne tid kaller skribling og drodling (Maclagan, 2014, s. 7-17).

Begrepet drodling vokste frem på 1920-tallet (Maclagan, 2014, s. 7-17) og stammer fra det engelske ordet «doodle», som blant annet betyr å rable (Drodle, u.å.). Ordets betydning innehar i seg selv en form for ubetydelighet, da vi forbinder det med et barns bekymringsløse tegneaktivitet på stadiet før de begynner å tegne figurativt (Maclagan, 2014, s. 7-17).

Det lille barnet rabler for handlingens skyld og gleden av å kunne sette ned spor. Tegningene er uavhengige og trenger ikke bety noen verdens ting annet enn den mening barnet selv legger i dem. Linjene mellom vane og skapelse, uhell og design eksisterer ikke. Det er slik et territorium uten språk, og en måte barnet kan uttrykke seg. Det kan sies at det var når rablingen skulle bety noe mer eller være noe, rabling tapte mot voksenverdenen hvor alt måtte ha en betydning eller et formål. Barnet lærer etterhvert som det utvikler seg at det er et publikum for tegningene, og interessen for å skape for nysgjerrighetens skyld stivner gradvis litt til (Maclagan, 2014, s. 7-17).

Kjernen i barnets rabling finnes også i drodlingen som en slags planløs tegnehandling, hvor tegneren ikke på forhånd har hatt en spesifikk ide eller et ønske om å uttrykke noe bestemt. De er ikke tillagt noen betydning i første omgang, og har slik en uskyldighet over seg. Tegningene er private og skapt kun for gleden eller interessen av å skape, og har med dette noe uhøytidelig, lekent og umiddelbart ved seg (Maclagan, 2014, s. 7-17).

Drodlingen skiller seg ad fra rablingen da små barn ikke drodler, fordi de ikke har samme motorikk eller den samme bevisstheten som voksne og eldre barn (Maclagan, 2014, s. 7-17). Rabling er forbundet med det raske, aggressive og slurvete, og når voksne rabler kan det være for å fjerne noe. I denne sammenheng er det kun rudimentære spor som er satt ned uten nærmere ettertanke. Hånden som rabler er slik mer opptatt av å skape spor enn hvordan de skal se ut. Drodlingen på sin side bærer preg av en voksens utviklede motorikk da de gjerne kan inneholde innøvde håndbevegelser, og komplekse former eller figurasjoner. Likhetene er at de begge er lekende aktiviteter hvor handlingen er viktigere

enn hva det skal bli. De viser til et menneskelig behov for å uttrykke seg (Maclagan, 2014, s. 7-17).

Drodletegningen har likheter med «forestillingstegning» som tar utgangspunkt i en ide, erindring eller fantasi en har for sitt indre øye (Carstensen, 2000, s. 14-16). Abstrakt tegning vil være under denne type tegning, og det er viktig å presisere at abstrakt her defineres som noe uten direkte forbindelse med virkeligheten, og står som en motsetning til konkret (Tranøy, 2020). Det betyr at en kan se figurative, konkrete elementer i abstrakte tegninger, men det er ikke utgangspunktet for tegningen (Carstensen, 2000, s. 19).

Forestillingstegning kan forbindes med «kunsttegning». Det skal presiseres at «kunst» ikke er lett å definere, og at det kan være mye mer og annet enn det som her presenteres. I denne sammenheng siktes det til modernismens kunstnere mot slutten av 1800-tallet. Kunstnere var på dette tidspunkt ikke lenger bundet til noen institusjon i form av kirken eller monarkiet, slik som tidligere. Slik kunne de arbeide selvstendig med å utvikle andre former for billeduttrykk, enn etterligninger av natur og mennesker (Bale & Bø- Rygg, 2008, s. 358).

Modernismens kunstnere utforsket primitive uttrykk og barnetegninger. Bildeskapende metoder som lå nært drodlingen og rablingen ble benyttet, da de ville finne tilbake til et råere, grovere og mer originalt uttrykk enn avbildende kunst kunne fange (Maclagan, 2014, s. 7-17). Kunstnere fra denne perioden vendes det tilbake til i slutten av teori- og litteratur grunnlaget.

## **Avbildende- og design tegning**

Tegning slik den ble presentert ovenfor skiller seg fra den kanskje alminnelige forståelsen av tegning som avbildende. Flere tegnebøker viser til metoder for å avbilde verden (Højlund, 2011, s. 12-14). Eksempler på slike tegnebøker er Kimon Nicolaidis bok «*The natural way to draw - A working plan for art study*» (1941) og Betty Edwards bok «*Drawing on the Right side of the Brain*» (1979) (Højlund, 2011, s. 30). Dette synet kommer av en lang tradisjon helt tilbake til antikken, og senere renessansen (gjenfødselen av antikken), hvor tegningen var ment som et redskap for å kunne gjengi og representere verden slik den så ut (Styve & Bjerkestrand, 2019). Kunsthistoriker

Gunnar Danbolt kaller det imitasjonsteorien, som vil si etterlignende (Danbolt, 2002, s. 57- 59). Slik tegning er og har vært vesentlig. Den har blitt benyttet for å få kunnskaper om verden som ikke kunne fanges uten detaljerte gjengivelser. Leonardo da Vincis avbildninger av kroppens organer og proporsjoner er her et av de fremste eksemplene (British Broadcasting Corporation BBC, 2005, 5:55).

«Kunsttegnings» slik det presenteres skiller seg også fra design. Tegning og design har ikke alltid blitt skilt ad som begrep om vi ser på det italienske begrepet; disegno, som rommer både begrepet tegning og design. Designtegningen går ut på å tegne frem noe som enda ikke er. Eksempelvis fantes ikke tempelet på akropolis før det var tegnet (Carstensen, 2000, s. 15).

## **Forskjeller**

Om en tar utgangspunkt i kunsttegningen som noe som ligger imellom drodling og leting etter uttrykk, og stiller det opp mot avbildende- og designtegnings kan en se klare forskjeller. De har et ulikt formål. Kunsttegningen skal ikke avbilde verden slik den ser ut, eller få konkrete kunnskaper om den. Den har heller ikke som hensikt å finne frem til noe spesifikt produkt eller noe «tempel» slik designtegningen skal. Så hva er det kunstneren skal?

Det er et stort spørsmål som ikke har noe entydig og klart svar. Det er dog mulig å se det i sammenheng med estetikkbegrepet for å gi noen antydninger. Ordet kommer opprinnelig av gresk og betyr «den kunnskap som kommer gjennom sansene». Den tyske filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten knyttet på midten av 1700-tallet begrepet til opplevelser det er vanskelig å sette ord på. Det kan ligge noe diffust, sansbart og kanskje vakkert i slike opplevelser (Nielsen, 2012, s. 12-20).

Det er tenkelig at en kunstners hensikt med sine kunstprosesser er å vekke slike følelser hos andre eller i seg selv. Siden disse følelsene i seg selv er uklare kan kanskje hensikten bli litt uklar også? En sak som kan sies er at kunstneren ikke ser ut til å ha noen formålsrettet eller pragmatisk holdning til det han bedriver slik som eksempelvis designeren. Det er ikke noe direkte nytteaspekt tilstede.

*En hensikt med undersøkelsen er å undersøke nærmere hva som kan ligge i kunstprosesser og hvordan de kan være meningsfylte.*

## 1.2.2 Didaktisk hensikt

### **Tegning i læreplanhistorisk perspektiv**

Hvordan faget kunst og håndverk har utviklet seg fra det kom inn i skolen på slutten av 1800-tallet beskriver Liv Merete Nielsen i boken «Fagdidaktikk for kunst og håndverk, i går, i dag, i morgen». Synet på hva som er gode mål og undervisning utvikler seg i takt med samfunnsutviklingen og ideologiske strømninger. Da det ble undervist i tegning ved byfolkskoler i 1870 sto industriens behov for nøyaktighet og flid i sentrum. Arbeid med tegning var knyttet opp imot øye-hånd koordinasjon og avbildende tegning (Nielsen, 2012, s. 36-37). Dette viser til et entydig nytteaspekt som vedvarte helt frem til 1960-tallet (Nielsen, 2012, s. 57-60).

Selv om dette vedvarte ble ideer rettet mot det estetiske, introdusert mye tidligere. Allerede i 1920 utarbeidet reformpedagog Rolf Bull Hansen et forslag til ny læreplan i tegning for folkeskolen i Oslo. Han så kopiering som lite utviklende for barns fantasi, og arbeidet for at forestillingstegning skulle komme inn i læreplanene, noe det gjorde ved normalplanen N39 (Nielsen, 2012, s. 44-45).

I forsøksplanen 1960 fremkom det at skapende krefter og estetisk følsomhet var kjernen i fagets hovedmål. Det er dog ingen konkret forklaring på hva som ligger i estetisk følsomhet, men det kan tolkes som følsomhet i betydning «erkjennelse gjennom sansene» (Nielsen, 2012, s. 56). I dag kjenner vi kunst og håndverksfaget som et estetisk fagområde.

*En hensikt med undersøkelsen retter seg mot å utforske estetiske sider ved tegningen heller enn pragmatiske.*

### **Dybdelæring**

Når det gjelder dagens skole og hva som vil bli relevant i fremtiden trekkes begrepet «dybdelæring» frem. Ludvigsen-utvalget introduserte begrepet i utredning (NOU: 2014 og NOU: 2015) som et forslag til fornyelse av kunnskapsløftet, og hvilken kompetanse

som vil bli relevant i fremtidens skole. Begrepet har fått stort gjennomslag i Norge både i styringsdokumentet og i faglige diskurser (Østern & Dahl, 2019, s. 39).

I boken «Dybde//læring» stiller forfatterne seg kritisk til utvalgets valg av forskningslitteratur, da det er en klar slagside mot kognitiv læringsteori som vil si teori rettet mot tanke, refleksjon og analyse. Ludvigsen-utvalget beskriver at dybdelæring handler om elevenes gradvise utvikling av forståelse for begreper og sammenhenger innenfor et fagområde, og danner seg helhetlig og varig forståelse. Dybde står som motsetning til overflatelæring, som av utvalget fremstår som forskjellen mellom refleksjon og memorering. Forfatterne av «Dybde//læring» mener at utvalget kun har beskrevet begrepet *læring* og lagt «dybde» foran (Østern & Dahl, 2019, s. 39-53).

Valget av forskningslitteratur bunner nok i nordisk didaktikk som har vektlagt skriftlig og muntlig formidling hvor hukommelseskunnskaper har stått sentralt. I denne tradisjonen har lærerens rolle vært å være kunnskapsformidler (Østern & Dahl, 2019, s. 41-43).

Den senmoderne epoken, eller den teknologiske tidsalderen som vi befinner oss i er preget av tilgang til store mengder informasjon via internettet. Teknologien kan se ut til å gjøre noe med våre liv i form av at den fysiske kontakten med den virkelige verden blir redusert da vi stadig oppholder oss mer på nett. Dette kan bety at lærerens rolle i fremtiden kan være å sørge for at kontakten med «virkeligheten» opprettholdes, og legge til rette for læringsvilkår som muliggjør dette.

Forfatterne mener læreren må legge til rette for *kroppslig erfaring*, og at elevene slik skaper sin egen kunnskap (Østern, Dahl, Strømme, Petersen, Østern, Selander, 2019, s. 39-53). Kroppslig erfaring vil her bety kunnskap som er forankret i kroppen (Polanyi, 2000, s. 16-17), noe som forøvrig har stått sentralt i faget kunst og håndverk hele tiden.

Forfatterne ser læring i lys av nyere nevrobiologisk læringsforskning. Nevrobiologien utforsker kroppens nervesystem som styrer kroppens adferd gjennom å kontrollere muskler og kjertler (Nevrobiologi, u.å.). Denne læringsforskningen viser til at kroppen er en absolutt nødvendighet i all læring. Tanken om hjernen som det mest vesentlige utfordres her. Istedenfor å tenke hjernen som et styringsorgan for kroppen, må vi tenke motsatt. Vi må heller se nærmere på hvordan kroppen muliggjør det som skjer i hjernen. Dette uttrykte den amerikanske nevrologen Antonio Damasio i boken «Descartes` error:

emotion, reason, and the human brain» (1994). Skille mellom kropp og hode er utledet av Descartes, og vi ser fremdeles denne klare tendensen i den norske skolens praksis og i utredningen til de nye planene som startet med Ludvigsen-utvalget (Østern & Dahl, 2019, s.48-50). Descartes vendes det tilbake til (jfr. Henri Bergsons filosofi om varighet og intuisjon, s. 25-26).

*En hensikt med undersøkelsen retter seg mot å undersøke kroppslig erfaring og slik sett også læring gjennom tegning.*

### **Hensiktene er oppsummert:**

- *Å undersøke nærmere hva som kan ligge i kunstprosesser og hvordan de kan være meningsfulle.*
- *Å utforske de estetiske sider ved tegningen heller enn det pragmatiske.*
- *Å undersøke kroppslig læring gjennom tegning.*

For å gjøre dette undersøkes følgende problemstilling:

## **1.3 Problemstilling**

*Hva kan intuitive tegneprosesser være, og hva kan skapes av uttrykk?*

### **Presisering**

Problemstillingen er sammensatt av to ledd. Det første leddet er felles med samarbeidspartner, Linn Martinussen, om teori- og litteraturgrunnlag. Dette vil undersøkes i teori- og litteraturgrunnlag. Aspekter fra det andre leddet av problemstillingen vil også undersøkes ved bruk av teori og litteratur. Dette ved å se nærmere på arbeider og arbeidsmetoder til kunstnere som har arbeidet mer eller mindre intuitivt.

Problemstillingen (begge ledd) vil deretter undersøkes gjennom skapende arbeid. Her vil jeg presisere at intuitive tegneprosesser forstås som varierte tegninger som blir til uten å være idebaserte. Denne måten å tenke tegning har store likheter med drolletegningen



som en lekende handling uten tanke på resultat. Den skiller seg ad da tegningene arbeides inngående med over tid, og har hensikt ved seg da formålet er å undersøke hvordan slike prosesser kan være og oppleves, og hva som kan skapes av uttrykk. Teori- og litteraturgrunnlaget har gitt meg en forforståelse eller et par briller å se mitt skapende arbeid igjennom. Dermed anvendes teori- og litteraturgrunnlaget i analysedelen av resultater. Det kan sies at avhandlingen er todelt. Det vil si en del med vekt på teori (teori- og litteraturgrunnlag), og en del med vekt på eget skapende arbeid.

## 1.4 Begrepsavklaring

### Intuisjon

Intuisjon kommer av latin «skue, betrakte» (Tranøy, 2019). Dette er noe en forbinder med synet og det å få innsikter av ulik art. Her er det viktig å presisere at intuisjon ikke her forstås som et «syn», men en *følelse*. En følelse kan være å forstå som en kroppslig fornemmelse eller anelse av ulik grad som en ikke med sikkerhet kan vite årsaken til, og virkningen av (Jansen, 2019). Intuisjon som følelse vil på denne måten være en form for indre erkjennelse eller forståelse av noe som enda ikke er artikulert i språket. En kan slik ikke uttale hva den spesifikt er, og er forstått som en indre *umiddelbar* erkjennelse. Intuisjonen beskrives nærmere (jfr. Intuisjonen, s. 36-37).

### Intuitiv tegning

Intuitiv tegning er her å forstå som tegninger som ikke er idebaserte. De vil være tegninger hvor en følger handlingsimpulser ut ifra følelser av hvordan tegningen skal fortsette. Dette avklares nærmere (jfr. Intuitiv metode for tegneprosesser, s. 70-72).

### Intuitive tegneprosesser

Ulike tegnehandlinger defineres som prosesser og vil si hvordan tegningen blir til. En prosess er noe som beveger seg fremover i et utviklingsforløp og en forandring (prosess, u.å.). Prosesser innehar faser som betyr noe som viser seg eller fremtrer som et stadium i en utvikling. Det kan i sin helhet kalles et faseforløp, og for å skape et bilde på det kan en forbinde det med et tres utvikling. Veksten har utallige faser i utviklingen, men en kan se noen markante faser; fra en spire - et større tre - til det faller og råtner. Disse fasene

velger jeg å kalle kritiske punkter, og forstås som punkter hvor forvandlingen er radikal. tegneprosesser kan også sies å ha kritiske punkter da tegningen før eller siden kan forandre seg radikalt.

## Uttrykk

«Å uttrykke seg» etter fransk «exprimere» vil si å trykke ut eller frem; avtrykke, utforme, fremstille (expression, u.å., 1). Dette har et tydelig handlingsaspekt med seg og kan lett sees i sammenheng med tegnehandlingen, da en avtrykker spor som kan være uttrykk for noe.

Uttrykk betyr noe som ytrer seg i synlig form (Uttrykk, 2020). Fra engelsk «expression» vil begrepet bety handlingen å gjøre kjent ens tanker eller følelser (Expression, u.å., 2). Dette forbinder vi kanskje først og fremst med mennesket, ansiktsuttrykk eller kroppslige positurer. Natur og ikke levende materialer kan også ha uttrykk. Dette ligger i strukturen, hvordan det er bygget opp. Dette kan appellere til våre følelser, og alt det som vekker noe i oss kan sies å ha uttrykk (Arnheim, 1974, s. 449-456).

## 1.5 Filosofisk tilnærming

Tilnærmingen til temaet tegning er filosofisk, og det betyr at vi *forsøker* å forstå det gjennom begreper som intuisjon, tid og forestilling.

Filosofi tar for seg større spørsmål om menneskets tilværelse i verden, som det ikke er entydige svar på. Det er spørsmål som hva tid egentlig er. Ifølge filosofien omhandler tid menneskets liv og tilblivelse, og er noe mer og annet enn det naturvitenskapen legger i den (Tranøy & Alnes, 2019). Om en ser tid i en konkret sammenheng som tegning, kan en tilnærme seg et stort tema som tid og forstå noen aspekter, blant annet omkring menneskets skapende virksomhet. Dette muliggjør en innsikt i tegning på et dypere plan, og å undersøke dets potensiale.

## 1.6 Samarbeidsprosjekt

Tidlig i prosessen utviklet dette prosjektet seg til å bli et samarbeidsprosjekt mellom meg og Linn Martinussen hva angår teori- og litteraturgrunnlag. Vi kom inn i temaet gjennom ulike innfallsvinkler, men fant ut at begge undret seg over tegneprosessen og etter hvert intuisjonens plass i den. Begrepet «intuisjon» undersøktes i dybden ved en fordypning i Hans Kolstads doktorgrad «Tid og intuisjon- to studier om Henri Bergsons filosofi» og hans bok «Henri Bergsons filosofi - betydning og aktualitet». Vi gikk også i dybden på øvrig teori.

Vi leste og skrev hver for oss, og møttes til diskusjon og samskriving. Siden begge tegnet kunne vi forstå hverandres tanker og opplevelser, og slik ble det lettere å forstå det som var vanskelig. Dialogen ble slik ansett svært givende. Sammen klarte vi å finne koblinger i teorigrunnlaget, som sannsynligvis ikke ville vært mulig på egenhånd. Mitt læringsutbytte av samarbeidet ansees som stort.

En innvendig til samarbeidsprosjektet er at samtalen varte for lenge og førte trolig til at jeg mistet fokus på helheten. Dette var imidlertid umulig å se tydelig før mot slutten av samarbeidet. Mine egne tanker og refleksjoner ble uklare, og jeg brukte etter hvert mye energi på å re-tenke slik at mine egne forståelser kunne komme frem. Det kan slik tenkes samarbeidet burdet stoppet på et tidligere tidspunkt, og kanskje omfattet mindre deler av teorigrunnlaget.

Det skal presiseres at det er et felles teori- og litteraturgrunnlag, med noen variasjoner. Ledd 1 i problemstillingen er felles og besvares i oppsummering av teori- og litteraturgrunnlaget. Jeg har også anvendt teori i innledningsdelen og begrepsavklaringen som er en del av det felles teori- og litteraturgrunnlaget. Her kommer det fram noen egne koblinger, og det er variasjoner i teori og litteratur fra Martinussens tekst. Utover dette er avhandlingen selvstendig.

## 2 Teori- og litteraturgrunnlag

Det forsøkes i dette teori- og litteraturgrunnlaget å bygge bro mellom ulike temaer. Alle temaene har sammenhenger og tas opp for å belyse problemstillingen. Grunnlaget begynner med fenomenologien som en filosofisk tradisjon, og dets skille seg fra positivismen. Dette får å vise til det vitenskapelige grunnsynet avhandlingen bygger på. Det fortsetter med kaosteorien som en teori om naturens uforutsigbarhet, og den sees i sammenheng med det skapende mennesket. Henri Bergson sin filosofi om varigheten og intuisjonen er hovedvektet, og vi forsøker å se tegnehandlingen i lys av hans filosofi. Videre vil Bergsons filosofi være gjennomgående og det bygges bro mellom denne og kroppsfenomenologien til Maurice Merleau-Ponty, Michael Polanyi sin teori om taus kunnskap, lekfilosofien til Hans Georg Gadamer og Roger Caillois sin spillteori. I formspråk vektlegges bevegelse, noe som har sammenheng med det Bergson mente var kunstens oppgave, å skape mest mulig liv gjennom et materielt uttrykk (jfr. Tegning og intuisjon, s. 37). Til slutt trekkes det inn relevante kunstnere i denne sammenheng, og beskrivelser av deres arbeidsmetode og tegninger.

### 2.1 Fenomenologi

Den filosofisk tradisjonen fenomenologien har vært en disiplin blant annet i estetiske fagområder. Disse fagområdene beskjeftiger seg med menneskets væren i verden og skapende virksomheter. Dette betyr hvordan mennesket opplever seg selv i relasjon med verden, og hvordan vi skaper og skapes i møte med den (Halvorsen, 2016, s. 21).

Edmund Husserl grunnla fenomenologien i Frankrike på begynnelsen av 1900-tallet. Fenomen betyr av gresk; det som viser seg og er den ytre verden slik den fremtrer for oss (Tjønneland, 2019). Fenomenologien er opptatt av det som foregår i bevisstheten i persepsjonsakten, altså hvordan fenomenet oppleves og erfares av sansene (Teigen & Svartdal, 2020). Bevisstheten er vår evne til å oppleve og registrere omverdenen, og hva som hender rundt oss og med oss selv (Hansen, 2020). Det er viktig å påpeke at vi ikke bare registrerer verden, men er intensjonelt rettet mot noe i den. Dette vil være å forstå som at mennesket er et intensjonalt vesen, og er i sitt grunnleggende meningsøkende. Vi skaper slik forståelser om oss selv og omverden (Halvorsen, 2016, s. 21).

Fenomenologien har blitt forbundet med gestaltpsykologien (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 557). «Gestalt» kommer av tysk og betyr; figur, skikkelse, utseende og form (Gestalt, u.å.). Det er ikke unaturlig å forbinde dette med synssansen da en lettest får tilgang til dette gjennom synet. Gestaltpsykologien beskjeftiger seg egentlig med alle sansene til mennesket, og hvordan vi skaper helhet ut av delene (Teigen, 2019). Et kjent ordtak er; «se ikke skogen for bare trær» og betyr å ikke kun se deler, men å oppfatte helhet (Skog, u.å.). Vi mennesker evner å oppfatte helheten gjennom sanseerkjennelse. Når en vandrer i en skog vil en gjennom å se, berøre og lytte skape en helhetlig forståelse av å være i skogen (jfr. Persepsjon og bevissthet, s. 28-29).

Husserl benytter begrepet livsverden om den konkrete virkeligheten vi erfarer og lever i. Det er denne verden vi må ta utgangspunkt i uansett hva vi skal finne ut, og Husserl selv mente vitenskapen hadde fremmedgjort mennesker fra omverdenen. Gjennom den fenomenologiske metoden forsøkte han å gjenopprette denne kontakten (Svendsen, 2018).

Vitenskapen det her er snakk om er naturvitenskapene. Det skal ikke gås i detalj på hva naturvitenskapene innebærer, men positivismen har vært en hovedretning. Den oppsto i Frankrike på 1800-tallet og tilhengerne hevdet all sann kunnskap baserte seg på naturlovene som gitt. Kunnskapen var på denne måten forutsigbar og sikker, og derav ordet «positiv». Ut ifra naturlovene som allerede var gitt kunne en utnytte denne kunnskapen, og skape slikt som kunne nyttiggjøres mennesket, eksempelvis medisiner, maskiner, lys og strøm (Mathisen, 2008).

Positivistene mente hele vår tilværelse kunne avdekkes, det var bare et spørsmål om tid. Eksistensen besto ikke av noe skjult, men kun av faste og konstante lovmessigheter som kunne avdekkes vitenskapelig. Forskeren forholdt seg objektiv, som vil si med et upersonlig og allmenngyldig blikk, og var observatør. Den indre subjektive opplevelsen av det som ble studert var ikke av betydning. Det måtte være en tydelig årsakssammenheng for at forskningen var gyldig. Metoden og med dette gjennomføringen, måtte kunne etterprøves å vise samme resultat (Mathisen, 2008).

Positivistene tok utgangspunkt i allerede gitte forklaringer og begreper. Ved å forske på denne måten ser en bort ifra avvikende tendenser som ikke passer undersøkelsen, og med dette reduseres fenomenene til strengt avgrensede forklaringer (Mathisen, 2008).

For å tydeliggjøre skille mellom positivismen og fenomenologien kan vi benytte tid som eksempel. Positivisten ville definert tid ut ifra naturens lovmessigheter, og den ville være målbar og en time ville være en time uansett omstendigheter. Fenomenologen på sin side ville gått inn og undersøkt denne timen med utgangspunkt i opplevelser og erfaringer.

Fenomenologen stiller på denne måten spørsmål til allerede etablerte begreper og fenomener som tid, og undersøker hva som er i det. De undersøker tiden utenfor begrepene om den, og gjennom dette forsøker å beskrive den gjennom alt han/ hun opplever. For å undersøke noe på denne måten må forskeren være bevisst sine egne forutsetninger, altså sine subjektive erfaringer og personlige egenskaper. Dermed må funn forstås i den sammenheng de har oppstått i, og ut fra det ståsted forskeren har hatt (Halvorsen, 2016, s. 21).

I eksempelet om tiden er det forsøkt å vise til skille mellom positivismen og fenomenologiens tilnærming for å vinne kunnskap. Fenomenologen tar utgangspunkt i livsverdenen gjennom å ta utgangspunkt i sine opplevelser. Positivisten på sin side ville kun ansett tiden som noe målbart og fast. Det kan sies fenomenologen undersøker verden i sin gåtefullhet, altså ved å undersøke fenomenet slik det fremtrer for den enkeltes bevissthet, og ut ifra dette foreta sin analyse.

## **Fenomenologisk metode**

En forsker som skal benytte seg av fenomenologisk metode vil i første omgang ha noe mer eller mindre spesifikt han/hun ønsker å finne ut. Studie begynner deretter ved å rette oppmerksomheten mot det som skal studeres, med en intensjon om å undersøke sitt fenomen. En vet ikke på dette tidspunktet nøyaktig hva en vil finne, men har en retning (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 556- 570).

Deretter finner forskeren ut alt om sitt fenomen som er mulig med utgangspunktet personen har. Den kunnskap, erfaring og den spesifikke situasjonen utgjør noe av

utgangspunktet. For å finne ut alt om fenomenet må forskeren bevege seg rundt det fra ulike innfallsvinkler, altså være i interaksjon med det på ulike måter. På denne måten griper forskeren fenomenet i all sin mangetydighet.

Videre dokumenterer han/hun sine opplevelser og erfaringer gjennom eksempelvis å beskrive. Disse beskrivelsene skal være umiddelbare, der og da i øyeblikket. Uten fordommer og begrensninger for hva som skal noteres (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 556- 570).

Deretter skal forskeren finne essenser som vil si hva som er fenomenets vesentligste kjennetegn (Hovd, 2020). Det skal kunne besvare det spørsmål som stilles. Fenomenologen må gå mange ganger rundt sitt objekt å se det fra mange innfallsvinkler før essenser trer frem. I denne prosessen kan det til og med fremkomme andre interessante funn som forandrer forskningsspørsmålet. En kan her begynne å undersøke noe annet som fremtrådte i prosessen.

Analysen er nødvendig i fenomenologien for å kunne samle sine funn, altså observasjoner, opplevelser og erfaringer, og omsette dette til noe konkret som kan si noe om saken. Det holder ikke å ha masse opplevelser og inntrykk av sitt undersøkelsesobjekt. Det må kunne sammenfattes på en slik måte at det gir mening for en utenforstående. Ellers kunne det ikke kalles forskning.

## **2.2 Kaosteorien**

Positivistene mente som nevnt at det bare var et spørsmål om tid før hele vår tilværelse kunne avdekkes, da de forholdt seg til faste og konstante lovmessigheter. Et tydelig eksempel på dette er været og et ønske om å predikere dets utvikling langt frem i tid. På denne måten kunne en eksempelvis se hvor og når stormer ville oppstå. Det var ønskelig at en datamaskin skulle ha kapasiteten til å lese været og dets utvikling. Dette er et deterministisk syn på dannelsesprosesser, som betyr å kunne forutsi hvordan et system vil utvikle seg. Slik ville alt være forutsigbart (Gleick, 1987, s.11- 31).

Den amerikanske meteorologen Edward Norton Lorenz konstruerte på 1960-tallet en maskin som skulle etterligne været's bevegelser. Han gjorde oppdagelsen at ved kun en

liten endring i startvilkårene så ville været opptre dramatisk annerledes lenger frem i tid. Kort sagt hadde det seg slik at små endringer i atmosfæren som lufttrykk, vind og fukt, gjorde at været kunne utvikle seg til å bli en storm uten at det var mulig å forutse dette. Disse små endringene skapte store endringer i hele systemet og videre i hele værbylde (Gleick, 1987, s.11- 31).

Systemet viste seg slik å være ikke-deterministisk, og med dette uforutsigbart. Det var ingen måte å få en oversikt over alle de små endringene som kunne føre til store endringer i utviklingen. Denne oppdagelsen var det som skjøt fart på forskning omkring kaos i naturprosesser, og i etterkant har Lorenz oppdagelse blitt omtalt som "Sommerfugl effekten". Det vil si at når en sommerfugl blaffer med vingene på den ene siden av jorden, kan det føre til storm på andre siden. Sommerfugleffekten er et bilde på uforutsigbarheten, da de minste endringer i vilkår kan føre til store endringer i hele systemet (Gleick, 1987, s.11- 31).

Det som her fremlegges angår hele naturen som består av dynamiske eller energiske systemer som hele tiden forandrer seg i større eller mindre grad. Vi ser en underliggende orden i disse systemene og på denne måten kan det virke underlig at teorien er kalt «kaosteorien». Selv om navnet på teorien er «kaos» vil det ikke her si total tilfeldighet og mangel på orden, som vi kanskje først og fremst forbinder med ordet. Det er heller en annen form for orden. En kompleks form som mennesket aldri vil kunne predikere i det lange løp (GionoFilm, 2013, 0.52 – 1:15).

Kaosteorien har skapt et paradigmeskifte i vitenskapen. Kortfattet kan en si at et paradigme er en problemløsning som blir akseptert innen samme vitenskap, og dermed en vitenskapelig tradisjon. Et skifte foregår når det oppdages noe som er uforenelig med den tidligere problemløsningen. Kaosteorien er et skifte da den viste at verden umulig kunne være predikabel. Dette forteller oss at naturens egentlige dannelsesprosesser lenge ble ignorert eller lite undersøkt (Gleick, 1996, s. 33-56).

## **Uforutsigbarhet**

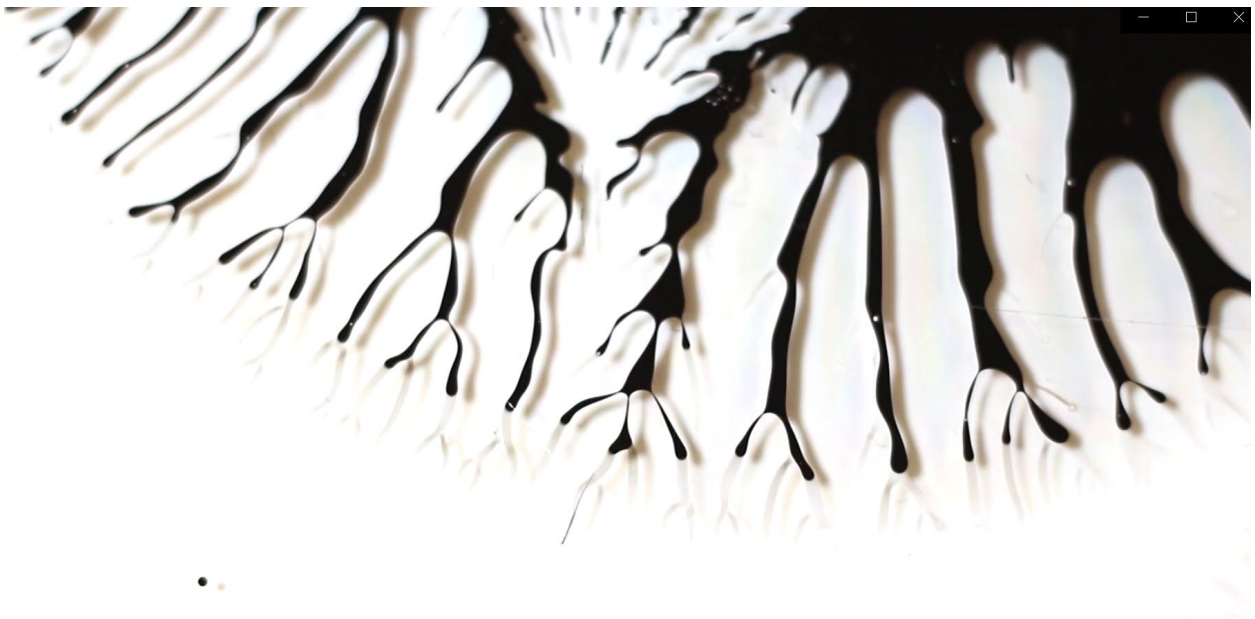
Ut ifra det foregående viser naturen seg som uforutsigbar, og det er energier som fører til at naturen er i en konstant forandring og bevegelse. Eksempelvis treet har bestemte egenskaper for hvordan det vil vokse, et system, men dette påvirkes fra de ytre krefter i



større eller mindre grad. Krefter som sollys, vann, vær og vind påvirker hvordan veksten vil bli. Vi kan aldri med sikkerhet vite hvordan veksten vil utvikle seg siden kreftene er ukontrollerbare. Det betyr at det er energier som gir motstand og som skaper uforutsigbarhet og nytt i naturen.

## Orden

Selv om det kan virke kaotisk har systemene en stabilitet eller orden. Treet minner om andre fenomener i naturen med lignende forgreningsprosesser som elver sett på et kart, snøkrystaller og blodårene i mennesket og dyrekroppen. Denne ordenen er naturens geometri, fraktalgeometrien. Ordet «fraktal» kommer av latin, *fractus* og betyr oppbrukket (Hauge, 2018). Ordet gir oss et hint om hva dette dreier seg om da det i ordet «brukket» ligger at noe bryter, som noe som eksempelvis skjer i treet forgreningsprosess. Når treet vokser vil stammen være første ledd i prosessen. Deretter vil det over tid dannes lignende forgreninger ut ifra stammen som vil forgrene seg igjen og igjen i mindre skala over tid. Med dette er en fraktal per definisjon en del av et mønster hvor hver fraktal er tilnærmet lik den andre (*selv-simulær*). Et lite utsnitt av treet ligner slik på treet helhet og en kan ikke se strukturell forskjell. Denne gjentakelsen skaper harmoniske og levedyktige organismer og systemer (Ball, 2016). Alt i naturen er slik betinget det foregående og har sammenhenger.



Estetisk skapende prosjekt 1: Bilde fra prosjektet som viser fraktaler.

## **Kaosteori og mennesket**

Ut ifra det foregående virker ingenting til å være forutsigbart, men drives fremover mot en usikker fremtid, med usikre krefter en ikke vet hvordan vil påvirke utfallet. Mennesket så vel som naturen er ingen maskin en kan komme til en totalforståelse av, men er stadig skapende og på vei fremover.

Prosessene vi ser i naturen kan omtales som irreversible prosesser. Dette kan også omtales som naturlige prosesser da nesten alle prosessene vi ser i naturen er irreversible. De forandringene som hele tiden forekommer i de levende systemene kan ikke ledes tilbake til den opprinnelige tilstand. Det vil ikke gås nærmere inn på dette her, men det er viktig å nevne da Ilya Prigogine, som undersøkte disse systemene, og sin forståelse av tiden, er lignende Bergsons forståelse av tiden som varighet. En ujevn strøm som stadig forandret seg (Nobel Price, 1977).

## **2.3 Henri Bergsons filosofi om varighet og intuisjon**

Henri Bergson (1859-1941) ble av filosofen Emmanuel Levinas (1906-1995) fremhevet som en av filosofihistoriens seks pilarer. De fem andre er Platon, Descartes, Kant, Hegel og Heidegger. Bergson mottok videre nobelprisen i litteratur i 1928, noe som vitner om hans forfatterskaps betydning. Hans produksjon omfatter snaue 1500 sider fordelt på syv hovedverker, og er lite i filosofisk sammenheng hvor en har blitt vant med forfatterskap av større omfang. Dette vitner om en stor kvalitet, selv om det ikke er en stor produksjon (Kolstad, 2001, s. 9).

Hans Kolstad (1952) er en av samtidens betydeligste Bergson-kjennere, og 1996 forsvarte han sin doktorgrad «Tid og intuisjon- to studier om Henri Bergsons filosofi» (1994) ved universitetet i Oslo (Humanist forlag, 2020). Videre har han gitt ut boken «Henri Bergsons filosofi - betydning og aktualitet» i 2001. Det er hans avhandling og denne boken vi primært benytter oss av.

I første omgang vil det være relevant og se nærmere på Bergsons filosofi som et tydelig brudd med det kartesianske verdensbilde. Det var utledet fra René Descartes syn på mennesket og naturen, og denne retningen kan beskrives som et brukket verdensbilde.

Dette da det ligger til grunn en antagelse om en adskillelse mellom materien som det fysiske; kropp og natur, og bevisstheten; den tenkende substans og sjel. En slik atskillelse mellom bevissthet og materie kalles et dualistisk syn. Dualisme kommer av latin og betyr *to* (Karlsen, 2019). Kroppen som del av naturen anses som et slags maskineri og mennesket som det eneste vesen med en bevissthet/sjel, og ble slik opphøyd som hersker av naturen. Dette har en tydelig kobling til positivismens tilnærming til naturen, da deres objektive holdning til den springer ut ifra den kartesianske forståelsen (Kolstad, 2001, s. 151-156).

I den kartesianske tradisjonen var tanken at mennesket kunne behandle naturen som en maskin som skulle kunne utnyttes, eksperimenteres med og manipuleres. Verden var å betrakte som mekanisk hvor eksempelvis dyr var å sammenligne med en klokke som var innstilt på å gjøre visse ting. Dyrene hadde med dette ingen sjel, og da heller ikke følelser. Dette synet fikk fatale konsekvenser, da en kom til å tro at dyrene ikke kunne føle smerte (Kolstad, 2001, s. 151-156).

Dette verdensbilde var tydelig brukket, og det er i dag vanskelig å se for seg bevisstheten som adskilt fra kroppen, og at mennesket skulle kunne styre naturen i den grad den kartesianske tradisjon antydte. Det var et behov for å gjenopprette en helhet mellom bevissthet og materie, og Bergson lyktes i å gjenopprette den. Dette da Bergson anså kroppen og bevisstheten som forent, og utgjorde subjektet, mennesket. Videre var mennesket å anse som en del av naturen og ikke adskilt fra den (Kolstad, 2001, s. 151-156). Mennesket eksisterer i verden, og erfarer og opplever den da bevisstheten er uopphørlig knyttet til materien fordi vi kun kjenner oss selv i forhold til den. Omverden fyller vår bevissthet med innhold og det forteller oss at vi eksisterer i samhörighet med omgivelsene. Husserl bruker begrepet livsverden på samhörigheten.

Det er her snakk om at alt som er til er bundet sammen i en større sammenheng og helhet. I denne helheten er mennesket bare en deltager på linje med blomstene og biene, og alt liv er like viktig og i en sameksistens. Alt beveger seg hele tiden fremover i en større tilblivelsesprosess hvor alt stadig blir til og ingenting stopper opp. Bergson kaller dette en livshigen, da alt liv higer etter å leve og å bli mer (Kolstad, u.å.)

Mennesket skiller seg likevel fra naturen, da vi har en bevissthet som gjør det mulig for oss å oppleve og erfare noe som foregår i tid. Det er her vi beveger oss over til Bergsons forståelse av menneskets indre opplevelse av tiden, varigheten, som vil si at bevisstheten bevarer fortiden gjennom erindring og forgriper fremtiden gjennom forestilling. Dette skiller seg fra den målbare romlige tiden som naturvitenskapene så den som. For å beskrive dette skal vi se på skille mellom romtiden og varigheten.

Det skal nevnes at Bergsons forståelse av tiden har likheter med Husserls tidsanalyse (Nixo Trixo, 2009). Bergson fulgte med i all litteratur som angikk de problemstillingene han arbeidet med, men minimalt på andre felter. Han skal angivelig ikke ha kjent til Husserls tidsanalyse (Kolstad, 2001, s. 52). Vi skal ikke trekke den inn her, men det er viktig å nevne at de har en lik oppfatning av tidsopplevelsen. Dette viser også til den tydelige forbindelsen mellom Husserl som grunnleggeren av fenomenologien, og Bergson som da tydelig også opererer fenomenologisk i sin analyse av tiden.

### 2.3.1 Varigheten

#### **Romtiden**

Det som til daglig kalles tid knyttes umiddelbart til klokketid. Vi mennesker i den moderne verden tenker på klokketiden som selve tiden da den i dagliglivet er praktisk å forholde seg til. Vi angir tidspunkter for når det skal gjøres noe eller når noe skal skje, og det gjør det mulig å skape en systematikk i livet. Viserne på klokkeskiven markerer bestemte punkter som benevnes som sekunder, minutter og timer. Dette gir oss et inntrykk av tiden som målbar gjennom viserne som tikker fremover til bestemte punkter i en kronologisk fast takt (Kolstad, 2001, s. 58- 61).

Klokken er bare et objekt i rommet, den er ikke tiden selv. Det er en form for romlig gjengivelse av tiden. Med rommet menes alt som er utenfor det enkelte menneskets bevissthet, den ytre verden. Alle gjenstander og natur, andre mennesker og dyr er på utsiden. På denne måten har det seg slik at selv om det er klokken vi tar til når det kommer til tid, er dette noe annet enn den tiden vi selv opplever. Tiden kan bare oppleves fordi mennesket har en bevissthet (Kolstad, 2001, s. 57-70). Romtiden har ikke noen bevissthet, noe som gjør at den ikke kan oppleve eller registrere noe som helst. Naturen

og/eller klokken er slik her og nå i nuet, uten erindring om fortiden eller forestilling om fremtiden (Kolstad, 2001, s. 65).

## **Varighet som begrep**

Det er bare mennesket som kan se spor av tid på den måten at eksempelvis et tre viser til tid som har passert forbi med sine årringer, men poenget er at treet selv ikke har bevissthet om tiden som har gått. Det er vi mennesker som erfarer treet og kan forestille oss den tiden det har levd.

Tiden mennesket opplever beskriver Bergson som varigheten, og det er denne indre opplevde tiden som kan bevare spor av det foregående inn i nåtiden, og mennesket kan forestille seg en fortsettelse. Vi kan slik se bevegelse eller forestille oss at det har vært en bevegelse, fordi vi opplever tid gjennom å huske det som var og forestille oss det kommende. På denne måten bevares tiden i oss (Kolstad, 2001, s. 57-70).

Varigheten forbindes med det som varer, og det er lett å tenke seg det som varer som statisk, stillestående og gjerne livløst, som et fjell som står uforanderlig i lange tider. Varigheten som Bergson beskriver er synonymt med den varige bevegelse, ikke det statiske. Det er ingen brudd i varigheten, det er bare en uavbrutt strøm hvor et øyeblikk glir over i det neste også videre (Kolstad, 2001, s. 61-62).

## **Persepsjon og bevissthet**

For at vi skal kunne oppleve noe som helst må vi i første omgang rette vår bevissthet mot noe. Det er gjennom persepsjonen som sanseoppfattelsen vi får tilgang til den ytre verden. Kolstad gir en kort utredning for hvordan Bergson beskriver persepsjon- eller iakttagelsesprosessen. I korte trekk går anskuelsen ut på følgende; Mennesket skjærer ut momenter av den ytre verden som tilfredsstiller dets behov. På denne måten oppstår persepsjoner. Det betyr at forholdet mellom persepsjon og omverdenen er et forhold mellom del og helhet, da persepsjonen er et utsnitt av den ytre verden. Bevisstheten velger på denne måten ut deler av den ytre verden og reduserer den til det som interesserer den (Kolstad, 1996, s. 29). Det kommer her frem at vi bare kan oppleve det vi har rettet vår bevissthet mot. Derfor kan vi ikke oppfatte alt, men vi må gjøre utvelgelser og forsøke å skape helheter i bevisstheten ut ifra de inntrykk som tas

inn. Dette kan se ut til å ha likhet med Husserls forståelse av intensjonaliteten (jfr. Fenomenologi, s. 19-20).

### **Klokken og melodien som opplevelse av bevegelse**

Når en har rettet bevisstheten mot eksempelvis en klokke, er en kun bevisst dens tikking fordi en kan bevare det foregående inn i nuet, og en kan forestille seg det kommende i fremtiden. Det foregående bevares i form av erindring, og vi har med dette en evne til å holde på og gjenkalle opplevde inntrykk, som at viseren nettopp har flyttet seg. Forestillingsevnen opplyses av det som akkurat var, og vi kan forvente et nytt slag likt det foregående (Kolstad, 2001, s. 57-70).

Klokken har en fast takt, som vil si at det er en gjentakende tikkelyd som ikke forandrer seg over tid. Etter å ha hørt på klokken en liten stund vet vi at den ikke vil gå ut av takten, og at klokken vil fortsette å tikke. En har en forventning om en fortsettelse av den samme takten (Kolstad, 2001, s. 57-70).

Om vi rettet blikket mot musikkens melodi, så vil vår forventning av det kommende farges på en annen måte enn ved klokkes tikking. Melodien forholder seg annerledes, da den består av ulike toner som opptrer i en rekkefølge innenfor takten. Melodien har altså en takt den forholder seg til som noe fast og gjentakende, men den har også en rytme. Dette vil si at den er levende og ikke streng gjentakende. Tonelengdene varierer i motsetning til den faste takten, da de kan ha ulike tonehøyder og variere i utstrekning. På bakgrunn av den tonen som var får vi en forståelse av den kommende (Kolstad, 2001, s. 68).

Om tonene i melodiens forløp blir lysere over et tidsforløp, kan vi forstå at den vil komme til å bli lysere. Det hadde kommet som en overraskelse om tonen plutselig skulle falle til mørkere toner før det var naturlig. Dette da en melodi oppleves behagelig i det tonene opptrer i flytende overganger. Med flytende menes det i naturlige overganger, altså ikke unaturlige brudd.

Både når det gjelder klokken og melodien har det seg slik at vi skaper helheter ut ifra de inntrykk vi får av lydene. Vi hører ikke klokkes tikking som adskilte tikk, eller melodis toner som adskilte lyder, men som en sammenhengende bevegelse. Det ville ikke være mulig å oppleve bevegelse om en ikke kunne hatt en sammenhengende tidsopplevelse.

Gjennom persepsjonen kan vi skape helhet ut av deler, som gjør at vi kan oppfatte strukturer og mønstre i det vi persiperer. Både klokken og melodien har en klar struktur, og lydene oppfattes som en fremadskridende bevegelse.

## **Erindring**

Mennesket kan bare ha en indre opplevelse av tid på bakgrunn av bevisstheten om dens forløp. På bakgrunn av dette er vi bevisst vårt livsforløp og med dette vår eksistens i verden. Slik vil vi gjennom våre liv ha opplevd dens mangetydighet og ervervet oss erfaringer som har formet oss, og våre forståelser. Disse erfaringene gjør at verden ikke viser seg som ny og fremmed i et hvert øyeblikk. Vi kjenner den verden vi ferdes i, men fordi vi kontinuerlig møtes av nye inntrykk, vil vi være i en konstant forandring fordi bevisstheten stadig blir mer og endres (Kolstad, 2001, s. 61-70).

Det mennesket sanser og retter seg mot bevarer som erindring. Slik vi tolker Kolstad sin forståelse av Bergson beskrives erindringen som synonymt med hukommelsen, og er minner som bevarer. Det er viktig å påpeke at Bergson ikke mente hukommelsen lagret seg i hjernen som om hjernen var en disk. Dette ville bety at hukommelsesmateriale var noe statisk som oppbevarte seg i hjernen og ble fylt opp. Ifølge Bergson forholder det seg slik at hukommelsen er en organisk helhet som stadig er i endring samtidig som den bevarer. Dette vil si at den hele tiden utvikler seg da nye helheter og forståelser dannes (Kolstad, 2001, s. 77- 82).

Erindringen sees på som vår evne til å gjenopplive tidligere opplevelser og erfaringer. Det som gjenopplives kan omtales som erindringsbilder, bilder vi ser for oss for vårt indre øye som utsnitt av det foregående. Dette er forestillinger. Disse bildene er basert på våre sanseintrykk, og er isolerte bilder eller utsnitt av opplevelser eller erfaringer. Erindringen er basert på alt vi har sanset, og på denne måten alt vi har gjennomgått (Kolstad, 1994, s. 33-34).

Alt vi retter vår oppmerksomhet mot og får et inntrykk av, blir en erindring fordi erindringen oppstår samtidig med nuet og ikke i ettertid. Dette kan virke merkelig da en gjerne ser for seg erindringene som noe som danner seg i etterkant av nuet, da erindringen er minne. Det som gjør at den danner seg i nuet er at nuet allerede har blitt et nytt øyeblikk i det det opphører å være, og på denne måten dannes erindringene

samtidig og ikke i ettertid. Det ville ikke være noe tidsrom for at erindringen skulle komme etter. Erindringen danner seg hele tiden for bevisstheten, og kan nyttiggjøres umiddelbart i en uavbrutt strøm mellom fortid og nåtid. Dette samsvarer med varigheten hvor fortid og nåtid gjennomtrenger hverandre, og alt beveger seg i en uopphørlig bevissthetsstrøm (Kolstad, 1994, s. 38-47).

Vi har nå tatt for oss hva erindringen er og når den oppstår, men har enda ikke sagt noe om hvordan hjernen nyttiggjør seg erindringen. Bergson mener hjernen og nervesystemet bare er et organ for målrettet handling og bevegelse. Når ordet målrettet benyttes er det lett å tolke dette som at handlingen må ha en nytte, men Bergson mente det ikke slik. Han tydeliggjør dette med latteren som ikke har et formål utover å være en reaksjon på noe morsomt (Østerberg, 1984, s. 119-120). Her siktes det egentlig til at en alltid bevisst retter seg mot noe, og en reaksjon skapes i form av handling.

Hjernen velger slik ut sanseinntrykk som interesserer mennesket i en gitt situasjonen. Om den ikke med en gang klarer å fastsette hvilken reaksjon som er rett henvender hjernen seg til bevisstheten, som takket være sin erindring kan opplyse. Opplysningen skjer fordi hjernen gjenkjenner situasjonen på basis av tidligere erfaringer som ligner. Hjernen velger ut erindringer som måtte støtte situasjonen, og sørger for at inntrykket blir identifisert og den rette handlingen fastlagt. Dette er ikke en mekanisk frembringelse fordi hjernen som sagt ikke er en disk hvor erindringene er lagret, men de frembringes fordi vi gjenkjenner noe i den gjeldende situasjonen, som gjør at vi påkaller bestemte erindringer. Bevisstheten bringer da frem utsnitt av sin egen varighet som vil si utsnitt av erindringsmassen (Kolstad, 2001, s. 77- 82).

Grunnen til at hjernen ikke kan forstås som en disk, er nettopp fordi den forholder seg som andre levende organismer, den utvikles og endres, noe som står i motsetning til denne tanken. Dette fordi vi fylles av nye inntrykk, og de foregående inntrykkene som har blitt erindringer glemmes. Glemselen er egentlig et annet navn på prosessen hvor erindringer faller til dypere bevissthetsplan. Bergson fremsetter at det finnes forskjellige bevissthetsplan, og de erindringene vi benytter for å utføre handlinger som gjøres ofte ligger i det ytterste planet. Det betyr at de mest aktive erindringene ligger i ytterste plan, mens de mindre aktive faller til et dypere bevissthetsplan. Noe av erindringsmassen er



ikke lengre like tilgjengelig som tanken om at hukommelsen skulle være lagret i en disk indikerer (Kolstad, 2001, s. 77- 82).

Når noe glemmes er det ikke rart å tenke at det har blitt borte fra vår bevissthet. Det er ikke egentlig borte, men ligger i et dypere bevissthetsplan. Det kan omtales som underbevisstheten, eller som Bergson heller ville sagt, minner som ligger i dvale og som ikke kommer hyppig opp. Det er utallige minner fra livet i bevisstheten, og det ville være utenkelig at alt det vi hadde gjennomlevd skulle kunne dukke opp. Dette da livet består av så mange opplevelser at det bare er deler vi minnes (Kolstad, 2001, s. 77- 82).

Glemselen er helt nødvendig fordi bevisstheten foretar utvelgelsler av erindringsmateriale som nyttiggjør handlingen, og derfor overveldes vi ikke i ethvert øyeblikk av fortiden. Om det ikke forholdt seg slik ville ifølge Bergson handlingen stoppet opp, og vi ville ikke fungert som praktisk handlende. Erindring muliggjør slik handlingslivet fordi ikke alt kommer opp på en gang (Kolstad, 2001, s. 80).

Bergson gir de erindringene som dukker opp og ikke rettes mot handlingslivet navnet «rene erindringer». Disse erindringer er de han mener kommer spontant. Han mener de trenger en anledning, som en duft eller en smak som kan føre oss tilbake til noe vi trodde var begravet i fortiden (Aarnes, 1989, s. 33).

Minner som dukker opp uten umiddelbar hensikt gjør det fordi mennesket er produkt av alt det har gjennomlevd, og det bevares mer enn vi kan forestille oss. Det lever uavbrutt videre som en dyp undertone som bestemmer vår stemning og vår reaksjon overfor livet (Kolstad, 2001, s. 67).

Mennesket utvikler seg og dannes fordi det hele tiden opplever noe nytt som bevares, blir med inn i neste øyeblikk, og fører til en ny forestilling om det kommende. Dette er en kontinuerlig prosess og mennesket blir fyldigere i hvert øyeblikk (Kolstad, 2001, s. 57-70).

## **Forestilling**

Ordet forestilling blir ikke redegjort for av Kolstad, men forestillingsevnen er en del av det som muliggjør varigheten. Vi har selv benyttet ordet ved flere anledninger hittil uten å greie ut for hva det er.

De menneskelige forestillingsprosessene er av definisjon et informasjonsbærende mentalt innhold i form av tanker, kunnskaper, erindringer og fantasier. Det er ikke det uvirkelige og innbilte, men en egen måte å se og oppfatte på. Det er en slags indre sans som er livsviktig for menneskets liv (Lunga, 2011).

Forestilling er erindringsbilder, som allerede redegjort for angående erindring. Den er imidlertid mer enn erindringen da en gjennom forestillingen kan løsrive seg fra erindringens begrensninger. En kan reorganisere og rekombinere minner uavhengig av hvordan de var. På denne måten kan en gjenkalle en situasjon en var i, å forestille seg et annet utfall. Videre kan en forestille seg muligheter i en situasjon en er i, eller fremtidige situasjoner (Lunga, 2011).

Denne evnen er egentlig menneskets drivkraft, ifølge Bergson. Dette da forestillingsevnen gir rom for det som potensielt kan bli. En frigjøres fra erfaringene og de direkte inntrykk en har fra omverdenen på den måten at en kan se utover det foreliggende, det gitte, og i alle retninger (Kolstad, 2001, s. 158-159).

Dette beskriver Bergson som menneskets frihet, da vi ikke er låst til vanen i form av en gjentakelsestvang, nettopp fordi vi kan forestille oss noe annet eller nytt utover den gitte situasjonen. Vi vet ikke hva som vil oppta oss i fremtiden, når et nytt inntrykk vil bevege og forandre oss, som igjen vil forandre fremtiden. På denne måten er fremtiden uforutsigbar og ubestemt, og for Bergson er dette bare et annet navn for frihet (Kolstad, 2001, s. 70-77).

Bergson knytter håpet til forestillingsevnen. Han beskriver håpet som rikere i kraft av sine muligheter enn det som faktisk er gitt. Det gitte er det som har vært og det som er. Han beskriver at det som gjør håpet til en intens lystbetont følelse, er tanken om at fremtiden åpenbarer mangfoldige muligheter som på mange måter virker like mulige alle sammen. Når den mest ettertraktede mulighet blir virkeliggjort, gir vi avkall på alle de andre mulighetene, og med dette alle de andre valgene vi kunne tatt. Men igjen åpner det seg nye muligheter og valg som driver oss videre (Kolstad, 2001, s.159). Menneskets varighet blir med dette synonymt med forandring, bevegelse og frihet i det uforutsigbare.

## Tegning og varighet

Når vi tegner utføres bevegelser på bakgrunn av sansningen. Dette er synssansen og følsomheten mellom hånden, blyanten og papiret. Vi skaper helheter utfra delene vi persiperer, og denne prosessen kan foregå ganske raskt fordi fortid, nåtid og fremtid forbindes i hver øyeblikk. På denne måten foregår det en kommunikasjon mellom tegning og tegner, hvor tegningen gir noe tilbake i form av at den forestiller noe. Tegningen kan sies å «tale» til tegneren.

Siden vi har erindring, kan vi gjenkalle og vekke til live både nære og fjerne minner. Tegningen kan slik vise tydelige forestillinger, eller fornemmelser som mindre tydelige forestillinger av noe. Dette gjelder spesielt tegninger en setter i gang uten en bestemt plan for hva som skal bli. Tegningen kan her stadig vise seg som noe annet da tegneren hele tiden legger til, og med dette endrer tegningen. Forestillingene eller fornemmelsene kan gi impulser til å fortsette tegningen, og drive den i retning av noe. Poenget er at det er rom for det mulige, det som potensielt kan bli, da en kan følge sine impulser og frembringe noe nytt og uventet på bakgrunn av forestillingsevnen.

Den tegneren som har opplevd og erfart mye, og har erfaring med tegning, vil naturligvis ha et større grunnlag for å se muligheter, enn den uerfarne. Dette dreier seg i bunn og grunn om størrelsen på personens erindringsmasse. En erfaren tegner kan slik sees å ha en større frihet fordi han/hun har en større forestillingsevne, som igjen gjør prosessen uforutsigbar. Det betyr at denne tegneren har bedre forutsetninger for å skape noe nytt og uventet.

Det er mulig å se en parallell mellom kaosteorien og varigheten i henhold tegnehandlingen. Den er i sitt grunnleggende er uforutsigbar fordi den avhengig av en persons erindringsmasse, og forestillingsevne som hele tiden skapes og forandres, noe som igjen forandrer tegningen. Det kan forstås som en irreversibel prosess da bevisstheten ikke kan føres tilbake til den opprinnelige/foregående tilstanden.

Det er en orden i tegningen da hver impuls har en årsak fra det foregående. Det betyr ikke at det er noen umiddelbar synlig årsakssammenheng da det er så mange små begivenheter som har ført til at tegningen og handlingen ble som den ble. Dette kan ikke

mennesket få noen innsikt i, da det er en for kompleks prosess. Den nøyaktig samme tegningen kan slik heller ikke skapes på nytt da det har foregått for mange mindre endringer underveis.

### **Tidsopplevelsen vokser i fylde**

Vi har nå lagt frem hva varigheten er og består av, og utfra dette har det blitt tydelig at alt det som var ikke opphører å være, og det som kommer ikke er totalt fraværende. Vi vil nå se nærmere på hvordan tidsopplevelsen kan vokse i fylde.

Om en sitter i et rom med en tikkende klokke, kan tikkingen etterhvert intensiveres. Lyden kan vokse å bli pinefull, og tiden oppleves langtekkelig og uutholdelig (Kolstad, 2001, s. 57-70). Når en hører en melodi, kan en komme i en tilstand hvor noe berører på dypere plan. Dette både på godt og vondt, og kan slik oppleves meningsfylt.

Grunnen til endringen i opplevelser over tid er at noe vokser i sin fylde etterhvert som tiden går, og vi tar inn i oss mer av opplevelsen. Vår varighet fylles av lyden og til slutt kan en befinne seg i en intensivert tilstand på den ene eller andre siden (Kolstad, 2001.s. 57-70). Det kan beskrives som et kontinuum fra den mest pinefulle, til den mest gledesfylte eller sorgfylte tilstand, som når en virkelig tiltrekkes noe som en melodi. Kontinuumet er et bilde på at det er en gradering mellom to motpoler, hvor hver pol er en intensivert tilstand, hvor en retter sin fulle oppmerksomhet mot noe. Denne oppmerksomheten kan kalles et oppmerksomt nærvær da en er spesielt tilstede i øyeblikket.

En måte å beskrive disse tilstandene på er graderinger av følelser. Om følelser her er å forstå som sinnsreaksjoner som glede, sorg, lengsel, begjær også videre, kan musikken vekke til live dette i oss. Dette kan være fornemmelser, anelser eller så kan det være sterkere mer ensrettede reaksjoner i form av affekter (Jansen, 2019).

For at noe skal vokse i fylde må fenomenet bevege seg i menneskets egen indre rytme, altså i det tempo mennesket klarer å oppfatte. Klokken består av en og samme tikkelyd, som gjør den lett oppfattelig, men når vi lytter til en melodi med et mer komplekst mønster krever det mere tid for å oppleve den. Dette handler om varigheten, hvordan vi oppfatter tidsforløpet i vårt indre. Om eksempelvis en melodi ble spilt av mye raskere eller at tonene var strukket ut i den grad at rytmen til melodien ble noe helt annet, ville

den ikke beveget seg i den rytmen mennesket selv har. Da hadde vi ikke klart å oppfatte helheten (Kolstad, 2001, s.115). Melodien må bevege seg i det tempo som gjør at den føles meningsfull, og i en naturlig flyt.

## **Tegning og tidsopplevelse**

En melodi må bevege seg i en rytme som gjør det mulig å sette den sammen til en helhet slik at den kan oppleves meningsfull. Det betyr at den hverken må gå for langsomt eller hurtig. Slik som musikkens rytme må den som ønsker å skape rytme og flyt i tegnehandlingen arbeide i et naturlig tempo. Dette vil si at handlingen ikke føles anstrengende og fremtvunget, men nærmest som å opprettholde seg selv.

Med svært raske bevegelser vil ikke bevisstheten klare å registrere hva som kommer frem før hånden allerede har beveget seg videre. Handlingen går for hurtig for tanken, og intensiteten er for høy. Med svært langsomme bevegelser vil intensiteten være for lav. Handlingen vil nærmest oppleves pinefull langtekkelig.

### **2.3.2 Intuisjonen**

Varigheten tilhører første del av Bergsons forfatterskap, mens intuisjonen kommer senere (Kolstad, 2001, s. 123-124). De er likevel nøye sammenvevde da intuisjonen er knyttet fullstendig til varigheten. Dette da det kreves en vedvarenhet for at intuisjonen skal fremkomme. Dette er redegjort for angående at en tidsopplevelse kan vokse i fylde eksempelvis når en lytter til en melodi. På et tidspunkt kan en bli dypt involvert og melodien oppleves meningsfylt. Intuisjonen er på denne måten det som gir mening i sin helhet i vårt indre. Slik er ikke intuisjonen noe som opptrer plutselig uten forbindelse med det foregående (Kolstad, 2011, s.123-127).

Å være dypt involvert kan forstås som å være «levd inn i». For Bergson var intuisjonen evnen en har til innlevelse. Bergson selv benytter begrepet *sympati* om denne evnen. Kolstad minner om at Bergsons definisjon av *sympati* her ikke blir brukt om en følelse som et subjekt måtte ha av noe eller med noe som tenkt adskilt fra subjektet, som noe fremmed. *Sympati* betyr ikke her evnen til å føle med, men å være *i ett med* (Kolstad, 2001, s. 123-127). Her vil *empathien* kanskje kunne være et bedre ord da det betyr innlevelse (Malt, 2020).

Bergson gir et klart eksempel på innlevelse, den vi har med oss selv. Det finnes en virkelighet som griper en innen ifra, nemlig vår egen person. Bergson skriver: «Med enhver annen ting kan vi eller kan vi la være å sympatisere intellektuelt, eller snarere åndelig. Men at vi sympatiserer med oss selv er sikkert nok» (Kolstad, 1994, s.156). Bergson beskriver her at vi sikkert nok lever inn i oss selv og vårt eget følelsesliv, men å sympatisere med det utenfor oss selv er noe vi kan eller la være å gjøre.

Han mener vi kan empatisere med andre værensformer som ikke ligner oss. Kolstad trekker frem musikken som kanskje det beste eksempel på et fenomen som utelukkende kjennes som forløp i tiden. Musikken tar oss med på en reise i tiden i de ulike overganger og toneleier. Den blir på en måte levende i samvær med lytteren (Kolstad, 1994, s. 165-167).

Videre skriver Kolstad at den som leser notene kan få de til å leve ved å la musikken spilles av i sitt indre ut ifra notetegnernes indikasjoner. Disse notene er ikke på samme måte som musikken et forløp i tiden, men er noe den som leser notene kan skape liv i. Både musikken som en begivenhet i tiden og notene som noe statisk i rommet, kan gjennom vår bevissthet settes til live, og vi kan selv reise gjennom det utelukkende gjennom innlevelse. Dette er samhörigheten med omverdenen som gjør at menneskets bevissthet og personlighet over tid vokser i sin fylde (Kolstad, 1994, s. 165-167).

## **Tegning og intuisjon**

Intuisjonen fremkommer i tegnehandlingen om en klarer å ha en innlevelse. Slik kan det tenkes tegneren blir i ett med tegningen og en kommer inn i en flyt hvor handlingen føles naturlig. Dette muliggjøres fordi den som tegner åpner seg og blir mottakelig for tegningen. Tegningens forløp er uforutsigbart, og den kan dermed vise seg som noe nytt eller annerledes lenger frem. Siden fremtiden er ubestemt drives vi fremover av håpet om det som mulig kan tegnes (jfr. Forestilling, s. 33). En intuisjon kan oppstå når en ny sammenheng og helhet forstås i handlingen.

Når det kommer til den ferdige tegningen, bildet, mente Bergson at kunstens oppgave var å skape mest mulig liv eller forestilling om liv gjennom et materielt uttrykk. Kunsten skulle gjenskape et bilde av den prosessen som opprinnelig hadde frembragt de ulike værensformer, og med dette etterligne en livskraft (Kolstad, 2001, s. 214). Dette betyr at

selv om tegninger er statiske kan de avleses og tilskueren kan intuere på samme måte som den som leser notetegn. Den kan vise spor av tid på ulike måter, og tilskueren kan leves inn i den og gi den liv. Den lever på denne måten videre i tilskuerens varighet da det er rom for å forestille seg en skapelse.

## **Kunstneren og det formålsløse**

Bergson stiller intuisjonen tett opp mot kunstnerens omgang med verden, da han mener kunstneren er den som lettest makter å løsrive seg fra livets behov, og med dette det formålsrettede handlingsliv. Han stiller den praktiske måten å oppfatte virkeligheten opp mot den kunstneriske erfaring. Bergson skriver;

«Om virkeligheten berørte våre sanser og vår bevissthet direkte, om vi kunne tre i umiddelbar forbindelse med tingene og med oss selv, da tror jeg gjerne at kunsten ville være overflødig, eller snarere at vi alle ville være kunstnere, for da ville vår sjel alltid svinge i samklang med naturen» (Kolstad, 2001, s. 210).

Bergson mener trolig med utsagnet at kunsten gir oss tilbake kontakten med den dypere virkeligheten, og om den hadde blitt oppnådd for alle ville kunsten være overflødig. Han har også beskrevet at det finnes et slør mellom menneskene og den dypere kontakten med virkeligheten fordi vi retter oss mot verden etter behov. Mennesket setter begrep på tingene, og sanseoppfatningen blir redusert til de mest karakteristiske og avgrensede sidene. Tingene blir generalisert og allmenngjort, og vi får gjennom begrepene en overfladisk tilnærming til de, da vi kun leser deres merkelapper og etiketter, men studerer de sjeldent dypere (Kolstad, 2001, s. 208- 214).

Kunstneren søker å gå i dybden av tingene ved å løsrive seg fra begrepene å se de på nytt. Bak begrepene skjuler det seg en særegenhet som begrepene har overskygget, og dette kan en komme til om en ser forbi den praktiske nytten som begrepene viser til (Kolstad, 2001, s. 208- 214).

Om en retter seg mot fenomenet/tingen uten et spesifikt formål, kan en oppnå å komme i en dyp innlevelse. Dette som nevnt fordi formål ofte begrenser vår opplevelse av fenomenet, da en kun setter søkelys på nytten. For å forklare dette vil vi igjen trekke inn melodien. Når vårt fokus er rettet mot den, betjenes ikke noen praktisk handling. Vi åpner

oss for musikken og lar den vekke følelser og tanker. Erindringer som ligger i underbevisstheden, kan komme tilbake og forestillinger om det mulige i fremtiden kan fylle oss. Vi vet ikke helt hvordan musikken vil oppta oss, men vi lar den. En kan si vi legger vekk kontrollen som vi til vanlig har i våre daglige gjøremål, og lar musikken vise seg i sin fylde, og med dette blir vi oppmerksom på dens innhold.

Når formålene viker for det formålsløse er det rom for å oppdage det vi vanligvis ikke ville. Det handler om å ha overskudd til å gli inn i en naturlig rytme med vårt objekt hvor vi har tid til å la det vise seg. Med overskudd menes at en må ta seg tid og ha tid til å gi rom til det som ikke har noe umiddelbart formålsrettet ved seg. På denne måten kan en se noe på nytt, og komme til intuisjonen hvor noe umiddelbart gir mening i det indre.

### 2.3.3 Det felles mål for alle kunstarter

Bergson mener at et felles mål for alle kunstarter enten det gjelder maleri, skulptur, poesi eller musikk er å fjerne den praktiske nytte for å stille mennesket ansikt til ansikt med den egentlige virkeligheten. Det handler om å se forbi begrepene og søke å se fenomenet rent, i dets fremtredelse og med dette i en bevegelse med objektet (Kolstad, 2001, s. 214-226). Om det er musikken drives vi med i dens melodi. Når vi tegner drives vi med i en naturlig flyt. Det statiske og livløse vekkes til live idet det oppstår en bevegelse i vårt indre da vi kan forestille oss et tres levetid, et notearks melodi og en tegnings fremvekst og innhold. Vår bevissthet har evnen til å forestille seg utenfor det som er akkurat her og nå, og i alle tilfeller handler det om bevegelse og innlevelse.

### 2.3.4 Den intuitive metode

Kunstneren er kanskje en av de som i høyest grad er intuitiv i sin omgang med verden, men alle er intuitive til en viss grad i hverdagen. Intuisjonen er egentlig noe veldig hverdagslig og opptrer i situasjoner som i relasjoner mellom mennesker, hverdagslige handlinger eller et arbeid en bedriver. Det handler i sitt grunnleggende om å umiddelbart kunne skape mening, og fungerer som en impuls eller indikator på hva som er et riktig valg.

Bergson mener at intuisjonen kan være en metode for å komme til sann erkjennelse om en øver på å være intuitiv (Kolstad, 2001, s. 127-134). Han skiller intuisjonen fra



intellektet, som den evnen menneske har til å danne begreper og tall. Dets oppgave går ut på å gripe det ferdige, det uforanderlige og måle og kalkulere for å kunne forstå sin virkelighet (Kolstad, 2001, s. 119-120). Intellettet går frem analytisk og Bergson betegner analyse i samsvar med ordets etymologiske betydning av gresk; oppløsning eller oppdeling av en enhet eller helhet i dens enkelte bestanddeler (Kolstad, 1994, s. 146).

Intuisjonen på sin side beveger seg fra opplevelsen av fenomenet til begrepet og er en annen måte å komme til erkjennelse på. Bergson beskriver denne metoden med et eksempel om hvordan en opplever en by en er i. I byen gjør en seg kjent med den gjennom å vandre omkring i den, oppleve den og med dette å gjennomleve byen. Dette er en helt annen måte å tilnærme seg byen enn å stå på utsiden av den, og prøve å beskrive byen gjennom begrepsliggjøring. Den intuitive metoden er her det å være i, mens det å beskrive byen utenfra er den analytiske metoden (Aarnes, 1989, s. 67-70).

Intuisjonen går likevel hånd i hånd med analysen i den forstand at den har sitt grunnlag i et analytisk forberedende arbeid. Det ville ikke komme frem noen intuisjon om en ikke hadde samlet opplysninger og gjort sine notater om det en ønsket å studere. Den som ønsker å benytte metoden må på denne måten gjøre et stort forarbeid for å finne ut alt om sitt objekt for å komme til kjernen i det. Det krever tid og innsats for å kunne åpne seg slik at noe nytt blir mulig. Intuisjonen kan beskrives som en impuls som kommer etter en anstrengelse for å forstå noe. Denne nye impulsen eller intuisjonen kan igjen gjøres til en ny analyse, bli satt begrep på og gjennom den nye analysen utvikler impulsen seg. Dette fortsetter på en måte i det evige, og en finner fort ut at det ikke er mulig å forstå noe fullt ut da det alltid er noe mer å oppdage. Dette fordi fenomenet alltid vil vise seg fra nye sider. Erkjennelsen en kommer til vil alltid være relativ og alltid kunne tillegges noe nytt, eller annet som igjen vil forandre den (Kolstad, 1994 s. 144-168).

For å kunne benytte den intuitive metoden påpeker Bergson at det krever øvelse. En må hele tiden være i en mistro til sin egen erkjennelse, som vil si å være i bevegelsen ved at en er åpen og mottakelig for at noe nytt trer frem som en tidligere ikke var oppmerksom.

Den intuitive metode vil kort oppsummert si å leve inn i sitt objekt og være åpen for det som viser seg, for deretter å kunne analysere sine oppdagelser. Bergsons tanker knyttet til intuisjonen og hvordan en går frem intuitivt har store likheter med den

fenomenologiske metoden, og kan på mange måter se ut til å være nærmest det samme (Kolstad, 2001 s. 127-134).

### **Tegnehandlingen som intuitiv metode**

Tegneren må leve seg inn for deretter å kunne være åpen for hva tegningen kan vise. En kan aktivt forsøke å komme til intuisjonene om en øver på det. Dette ved å tegne mangfoldige ganger, og forsøke å komme til en tilstand som muliggjør intuisjonen. En må arbeide i et tempo som muliggjør at en kan ta inn over seg hva som oppstår og en burde ta en stopp, for å betrakte og tenke over hva som kom frem. Videre må en ikke stoppe å tegne tegninger, men fortsette da det alltid er mer å oppdage, se og tegne fram. Tegneren må stadig drives videre for å igjen komme til noe nytt.

#### **2.3.5 Bergsons betydning i samtiden**

I det foregående er Bergsons filosofi om varighet og intuisjon presentert hovedsakelig for å beskrive handlingen å tegne og tegningen. I sitt innerste er mennesket skapende, og gjennom intuisjonen kan mennesket virkelig fordype seg og være til stede på en helt spesiell måte. Det er varigheten som muliggjør intuisjonen på den måte at vi må ha tidligere opplevelser og erfaringer, og det er intuisjonen som driver mennesket fremover. I tegnehandlingen kan intuisjonen vise seg som en skapende kraft på flere måter, og for den som forsøker kan en gjennom tegning komme til å oppdage nytt.

Intuisjonen er noe en føler på i sitt indre og dermed er den vanskelig å formidle. Det er først og fremst noe individuelt, og en kan knytte noen generelle begreper til det, men i og med at den både er person- og situasjonsbetinget, blir det vanskelig å fullstendig beskrive intuisjonens fulle potensiale. En kan likevel forsøke å tilnærme seg handlinger, omgivelser og alt dette måtte romme intuitivt.

Bergson skriver at det er en filosofi som fortjener navnet «L'intuition Philosophique» som på norsk betyr *filosofisk intuisjon*, og han har søkt å si hva intuisjon er mer enn han egentlig har sagt det: «*Intuisjonen var snarere en berøring enn et syn, en enkel bevegelse eller en impuls, og likevel så kraftig at den kunne gi opphav til en hel lære*» - Hans Larsson (Kolstad, 1994, s. 179-180). Det er kanskje dette Bergson forsøker å formidle gjennom sin filosofi, og ved å formidle en metode som er intuitiv. En umiddelbar forståelse som aldri

helt vil kunne formidles, men som en lære, en måte å være i verden på. En lære kommer av læring som en varig endring hos mennesket i opplevelse og adferd, som følge av tidligere erfaringer (Svartdal, 2020) . Det er ikke her snakk om at vi forblir statisk, stillestående og passiv, men at en kan forandre sin omgang med verden om en kan forstå intuisjonen som en måte å se den på nytt.

Kolstad mener Bergsons filosofi er aktuell i samtiden da den viser til en samhörighet mellom mennesket og omverden. Hans tanker ser i sterkest grad ut til å inneholde noe nytt, og det er i hans forfatterskap mulig å skimte en naturforståelse som er langt rikere enn den man finner i store deler av samtidens tenkning. Dette da Bergsons fremhevelse av den intuitive omgangen med verden viser til en umiddelbar sammenheng som eksisterer mellom mennesket og naturen, og er et banebrytende standpunkt også i dagens debatt (Kolstad, 2001, s. 151). Dette kan sees på som et grunnlag for tanker omkring liv og menneskets skapende virksomheter.

## **2.4 Merleau-Ponty og kroppsfenomenologien**

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) var en av de yngre filosofene som var med på å etablere fenomenologien i Frankrike og ansees som en av de største (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 557). Han tok utgangspunkt i Husserl sitt begrep, livsverdenen, og persepsjonen som den eneste kanal ut til den (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 559-560). Subjektet som persiperer, er ifølge Merleau-Ponty først og fremst kroppen. Vi kan kun gjennom vår egen kropp sanse og oppleve livsverdenen (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 561- 565). Bergsons filosofi vekket Merleau-Ponty sin interesse, og i særdeleshet hans syn på kroppen i relasjon omverden (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 557).

I filosofen Dag Østerbergs artikkel «Kropp og omverden», sammenlignes Bergson og Merleau-Ponty sine tanker. Ingen av dem ser på kroppen som noen mekanisk gjenstand, og den var for begge et subjekt i verden hvor bevissthet og kropp var forent. Det er en forskjell mellom deres filosofi, da Merleau-Ponty mente kroppens forhold til omgivelsene i sitt grunnleggende ikke bare er handlingsrettet (Østerberg, 1984, s. 9-15).

Merleau-Ponty mener persepsjonen ikke møter skarpt avgrensede gjenstander, men et felt som åpner seg mot kroppen. I dette ligger det at kroppen kommuniserer med sine omgivelser og ikke betrakter objektene som redusert til begreper. Dette er noe langt mer hverdagslig enn det Bergson virker til å ha gitt uttrykk for (jfr. Kunstneren og det formålsløse, s. 38-39). Det er ikke bare kunstneren som har evnen til å oppleve tingene utenfor begrepene, men i møte med omverdenen er det først kroppen som retter seg mot omgivelsene og begrepsliggjøringen kommer i etterkant. Det vil si at vi opplever verden direkte og førbegrepslig gjennom vår egen kropp (Østerberg, 1984, s. 9-15).

Østerberg påpeker at selv om Merleau-Ponty sin kroppsfilosofi ikke er fullt så stortenkt som Bergsons filosofi, er det Merleau-Ponty som best tolker tidens opptatthet av kroppen. Vi forholder oss ikke objektive, men føler på vår kroppslig tilstedeværelse i verden. Kroppen reagerer med reaksjoner ut ifra de situasjonene vi befinner oss i, som blant annet kan være stress eller ro. Når kroppen reagerer med stress så vil en oppleve at den stivner til. Da vil en ikke lenger ha en åpen holdning, og en kan føle seg fanget eller låst. Under vedvarende stresspåkjenninger vil vårt forhold til omverdenen farges av kroppens reaksjoner. Derfor er det vesentlig å kunne bevare roen i hverdagen for å bevare en åpen kontakt. Slik ser det ut som det kreves en kroppslig ro for å arbeide skapende (Østerberg, 1984, s. 9-15). For Merleau-Ponty er det på denne måten kroppen som møter omgivelsene, og vår evne til å være intuitive avhenger av den. Dette skiller seg fra Bergson som fokuserer i større grad på bevisstheten enn kroppen. Slik er Merleau-Ponty sin kroppsfilosofi et fint tilfang til Bergsons filosofi.

## **2.5 Taus kunnskap**

Vi har i den foregående delen presentert noen aspektet omkring Merleau-Pontys filosofi. Både Bergson og Merleau-Ponty vektlegger et syn på mennesket hvor «jeget» ikke er noe uten kroppen. Det vi enda ikke har redegjort for er hva kroppserfaring egentlig er. Vi benytter teorien om taus kunnskap, til medisiner, kjemiker og vitenskapofilosof Michael Polanyi (1891-1974) for en redegjørelse.

I første omgang tenker en gjerne på taus kunnskap som erfaringskunnskap en person har ervervet gjennom gjentagende handlinger. Disse blir med tiden automatikk/vane da

kroppen utfører de uten at bevisstheten aktivt rettes mot handlingen. Det er utallige slike handlinger mennesket utfører i hverdagen som å gå, kjøre bil også videre. Med at bevisstheten ikke må rette oppmerksomheten mot handlingen menes det at en kan rette den mot noe annet. Vandreren trenger en ikke aktivt rette oppmerksomheten mot stegene, men kan rette den mot noe annet som tanker eller omgivelser. Handlingen er her uanstrengt, da det er en dypt forankret kunnskap (Polanyi, 2000, s. 21-25).

Kroppserfaringen er ikke bare motorisk kunnskap, men all den erfaring som er forankret i kroppen. Det er utallige store og små opplevelser og erfaringer som har formet oss gjennom livet (jfr. Varigheten, s. 27 – 36). Siden erfaringene er et resultat av et liv er det kun en overfladisk del vi kan uttrykke gjennom språket, eller i det hele tatt få grep om selv, derav ordet taus (Polanyi, 2000, s. 16-17).

Kroppserfaringene skaper forståelser for det nye vi møter, og derfor er kroppens omgang med verden avgjørende for å skape mening (Polanyi, 2000, s. 53). For å få en forståelse av dette kan en se på forholdet mellom teori og praksis, og hvordan disse utfyller hverandre. Forskjellen mellom teori og praksis er at teorien er en allmenngyldig forklaring på et fenomen, mens praksis er relatert til handlingen. Når en leser en teori forstår en kun det som står skrevet om en kan relatere det til sin egen kroppserfaring, og slik kan en ikke egentlig forstå teorien uten å ha opplevd eller erfart det. Teori må på denne måten alltid sees i lys av egne erfaringer. Meningsskapelse oppstår på denne måten først når teori og praksis er forent, og kun da skapes helhetlig forståelse (Polanyi, 2000, s. 27).

Handlingen eller praksisen selv trenger ikke teorien for å skape mening da teorien alltid tar utgangspunkt i praksis. Altså at en har opplevd eller erfart noe en senere kan gjøre til allmenn kunnskap eller teori. Slik blir det tydelig at det er kroppen og handlingen som kommer forut for refleksjonen og analysen. Det skal presiseres at dette er en vekselvirkende prosess, da vi i en handling reflekterer underveis.

## **Forskeren og taus kunnskap**

Vi trekker frem hvordan forskeren bruker taus kunnskap for å komme til nye innsikter. Han/hennes oppgave er å finne det som enda ikke er utforsket. Det er alltid noe mer å oppdage, og noe som skjuler seg i ethvert fenomen. Å se et problem er å se muligheter

for oppdagelse i noe skjult. Forskeren kan ha en anelse om en sammenheng mellom deler som en enda ikke har oppfattet forholdet mellom. Denne anelsen er basert på forskerens erfaringer og opplevelser, og den problematikken som kommer opp er noe bare denne forskeren kunne kommet til (Polanyi, 2000, s. 31-33). Selvsagt kan en annen forsker med et lignende utgangspunkt kunne kommet frem til lignende problem, men poenget er at forskeren aldri ville kommet frem til problemet om han/hun ikke hadde erfaringer og opplevelser innenfor et snevert felt.

Følelsen forskeren sitter med er en fornemmelse om noe fruktbart, selv om han/hun enda ikke vet utfallet. En kan si at forskeren hele tiden ledes av å føle nærværet av en skjult virkelighet som han/hun ledes mot. De oppdagelsene som måtte oppstå tilfredsstillende den streben forskeren har lagt i arbeidet, og når problemet har blitt besvart, er svaret ladet av ytterligere anelser av ubestemt omfang (Polanyi, 2000, s. 31-33). Dette er egentlig den intuitive metode. Forskerens intuisjoner kommer frem fordi han/hun har taus kunnskap og er dypt involvert.

## **Sensibilitet som taus kunnskap**

Vi mennesker har en kroppslig evne til å være sensibel i kontakt med det utenfor. Dette gjelder alle sansene, men vi vil rette søkelyset mot berøringssansen, den haptiske erfaringen (Vincent, 2015). Den vil gi et bilde på hva sensibilitet er.

Motorikk handler om kroppens viljestyrte og kontrollerte bevegelser. Disse bevegelsene kan både være fin- og grovmotoriske. Grovmotorikk innebærer bevegelser der en bruker store deler av kroppen, mens finmotorikken dreier seg om mindre bevegelser som gjerne er finførlige (Hauge, 2020).

Mennesket har en kroppslig forståelse for sin størrelse og sine bevegelsesmuligheter som gjør oss bevisst hvordan vi skal stå, bevege oss og hvordan vi handler i forhold til det rundt (Polanyi, 2000, s. 24). Vår forståelse for egen kropp og dens begrensninger og muligheter øker etter hvert som kroppen handler mangfoldige ganger, og vi blir stadig dyktigere motoriske.

Det er mulig å se en klar forskjell på de med motoriske ferdigheter og de uten i en gitt handlingssituasjon. De dyktige skiller seg fra de keitete. Polanyi trekker frem pianisten og

beskriver hvordan han kan bli paralysert av sine bevegelser ved fokus på fingrene. Han mister da muligheten til å fokusere tilstrekkelig på musikken han spiller, og slik vil lydene som skapes ikke «flyte godt». En dyktig pianist som ikke fokuserer på fingrene, har en innøvd motorikk og en automatikk som gjør at han kan fokusere på musikken (Polanyi, 2000, s. 28). Pianisten har med dette en fortrolighetskunnskap og en sensibilitet for pianoet.

## **Tegning og sensibilitet**

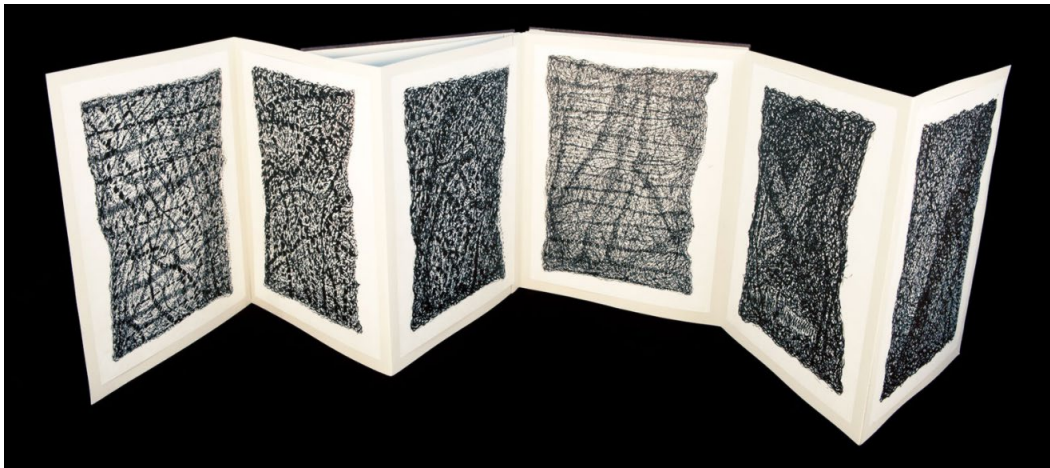
I likhet med pianisten vil en dyktig tegner ikke måtte fokusere på hver enkelt bevegelse han/hun skal utføre, og har en fortrolighet med håndverket. Tegneren kan utføre ulike håndbevegelser fordi han/hun har et innøvd repertoar som kan benyttes, og fokuset kan rettes mot uttrykket. Dette er øye-hånd koordinasjon. En god tegner har både et oppmerksomt og sensibelt blikk, og en sensibel berøring.

## **Gest og haptisk visualitet**

Sporet som er igjen på arket etter en håndberøring uttrykker noe, og et annet ord for håndbevegelse er “gest”. Vi nevner dette fordi det av gresk betyr håndbevegelse med en dypere mening (Gestus, 2020), og er en god måte å forklare sporets uttrykkspotensiale i tegningen. Gest forbindes med gestikuleringen som kan gi uttrykk for våre kroppslige emosjoner i eksempelvis en samtale. Håndbevegelsen/gestene i tegnehandlingen kan vise til uttrykk på lignende måte. Gjennom å bevege hånden hardt og raskt mot flaten skapes energiske og nærmest aggressive linjer, som har et helt annet uttrykk enn myke og langstrakte linjer.

Det skal presiseres at sporene ikke trenger bety noe mer enn en hånds nærvær, og på denne måten ikke trenger vise til emosjoner. Betrakteren kan likevel oppleve en dypere mening, og tegningens spor har derfor et potensiale for uttrykk.

Slike uttrykk hvor linjer og spor fremtrer kan gi haptiske visuelle opplevelser i den som ser tegningen. Dette da arkets overflate ser ut til å ha en form for tekstur, og slik vil kroppen åpne for berøringssansen. Kunstneren Stephen Vincent beskriver dette som at tilskueren kan berøre tegningen med øynene. Øynene beveger seg over arkets overflate heller enn i illusjonistiske dybder (Vincent, 2015).



Figur 1. «Haptics», 2011, av Stephan Vincent. Som eksempel på haptiske tegninger.

## Kalligrafi og Sumi-e

Skrivekunsten kalligrafi som stammer fra Japan og Kina, og Sumi-e maleriet som stammer fra Japan er kanskje de fremste eksemplene på gestens virkning. Strøkene innehar en synlig kraft (Mokuza, u.å).

I kalligrafien arbeides det med tegn på en annerledes måte enn i vesten. Her påføres blekk med spisse pensler i bestemte håndbevegelser med ulikt trykk. Dette skaper varierte strøk og ulike sammenstillinger skaper varierte tegn (Haanes, 2019).

Kalligrafi fremstilles med en spesiell holdning hvor penselen holdes loddrett over papiret. En skal ikke bevege fingre eller håndledd, og strøkene avgjøres av hvordan en styrer albuen og skulderleddet. Det er vesentlig for kalligrafen å øve mangfoldige og gjentatte ganger for å oppøve seg et repertoar av gester, slik at han kan fremstille varierte strøk så presist som mulig (Asian art museum, 2008).

Det er ikke noe tilfeldigheter ved kalligrafien, og det er en bestemthet i bevegelsene. Kalligrafer retusjerer ikke strøkene etter at de er laget, og på denne måten krever det en presisjon (Haanes, 2019). Kalligrafi kan omtales som et ritual da det er en handling som bevisst gjentas etter et bestemt mønster gang på gang (Jacobsen, 2020).

Sumi-e minner om kalligrafien. Teknikken har en egen filosofi som kommer fra Zen munkene. Zen er den dominerende retningen innen japansk buddhisme, og i korte trekk var de opptatt av meditasjonen som skulle åpne for en umiddelbar og intuitiv opplevelse



av tilværelsen. Teknikken bærer tydelig preg av tankegangen da munkene var opptatt av at maleriet skulle illustrere virkelighetens reneste form. For å oppnå dette var strøkene enkle som i kalligrafien, og viste bare til karaktertrekk ved objektet. De ønsket ikke retusjere, og ville vise gestens iboende energi (Mokuza, u.å).

Gestene som utførtes måtte være innøvd slik at handlingen kunne utøves uanstrengt og spontant. Bare slik kunne en fokusere fullt på det som framkom. Teknikken skal kunne praktiseres uten frykt for å mislykkes, og med dette uten å nøle i handlingen. En ønsket ikke å oppnå en mekanisk perfektjon, men en karakter og sensitivitet i det som ble fremstilt (Mokuza, u.å).



Figur 2. «Chinese Calligraphy», u.å., av Xiao, Figur 3. «Japanese shikishi calligraphy», u.å.

## 2.6 Lek

Når vi i de foregående delene har beskrevet den tause kunnskapen blir det tydelig hvor vesentlig kroppen er i vår omgang med verden. Det er gjennom kroppen vi lærer å kjenne verden. Når vil vi bevege oss videre til lek som har en samhörighet med alle de foregående delene. Dette da lek er en kroppslig aktivitet som mennesket bedriver formålsløst for gleden av å være i kontakt med verden. Vi tar utgangspunkt i filosof og den fremste representant for hermeneutikken, Hans Georg Gadamer, og hans filosofi om leken (hentet primært fra Maria Øksnes bok «Lekens flertydighet»). Videre vil vi benytte den franske sosiologen Roger Caillois bok «Man, play and games» for å beskrive spill som en lekform.

### 2.6.1 Hans Georg Gadamer

Gadamer vil i første rekke være hermeneutiker. Dette er en forskningsmetode innenfor humanvitenskapen hvor fortolkning av den mening en person finner i eksempelvis handling, tekst eller kunstverk står sentralt. Hensikten med å fortolke er å oppnå forståelse, og ordet hermeneutikk kan ledes tilbake til det greske verbet hermeneuin som betyr å «bringe til forståelse» (Nilsson, 2007).

Det mest sentrale er å sette seg selv «på spill». Ifølge Gadamer dreier dette seg om å være bevisst sine fordommer og forståelser da dette kan åpne muligheten for nye forståelser. Å sette seg selv på spill vil her kunne forstås som å hele tiden være i en mistro til sin egen forståelse, og på denne måten sette sin egen forståelse av noe på spill for å kunne oppdage nytt. Dette kan minne om den intuitive metoden (Nilsson, 2007).

Gadamer har en fenomenologisk tilnærming til leken da han i den hevder vi ikke er nøytrale og iakttagende, men mennesket deltar i leken. En underkaster seg en felles handling og skille mellom subjekt og objekt blir borte. Det er på denne måten ikke en fortolkning hvor en står på utsiden og iakttar et fenomen. En vil aldri virkelig kunne oppleve fenomenet lek om en ikke selv er en del av den, og drives med (Fasting, 2013, s. 53-54).

#### **Lektiden**

Leken er først og fremst forbundet med barns tilgang til verden da barnet forholder seg på en annen måte til omverdenen enn voksne. Dette først og fremst fordi barn forholder seg annerledes til tiden. De voksne har gjøremål som de må forholde seg til for å komme seg gjennom hverdagen, altså en rekke formålsrettede oppgaver. Tiden fordeles og brukes på gjøremålene, og arbeid er en stor del av livet. Arbeidet er det som karakteriserer denne bevisste målrettetheten som igjen er forbundet med produktivitet og bidrag. Gadamer kaller tiden hvor mennesket forholder seg til klokken for den inautentiske tiden. Denne tiden har mennesket skapt for formålene, og den kan oppleves både rask og saktegående avhengig av om vi kjeder oss eller stresser omkring (Øksnes, 2010, s. 186-187).

I leken oppleves tiden annerledes da en i fryden og selvforglemmelsen slutter å se på klokken. Gadamer definerer dette som lektiden, den autentiske tid, fordi mennesket ikke lenger forholder seg til tid eller formål (Øksnes, 2010, s. 186-187). Både barn og voksne leker og vi kan nok alle kjenne oss igjen i hvordan tiden oppleves. Den autentiske tiden Gadamer beskriver er lik den tid Bergson beskriver når mennesket leves inn i noe utenfor seg selv. I denne tiden er vi ikke formålsrettet, men oppslukt av øyeblikket og det vi tiltrekkes av.

## **Lek som bevegelse**

Gadamer beskriver leken som bevegelse (Øksnes, 2010, s. 181-182). Dette samsvarer med begrepet «lek» sin etymologiske opprinnelse da «plegan»; av gammel engelsk blant annet betyr å bevege seg (Play, u.å.). Han beskriver leken i forhold til naturens bevegelsesmønstre. Når vinden farer i ulike hastigheter og med ulik styrke gjennom skogen bevegtes skogens trær og lyset som strømmer gjennom bladene i en dynamisk bevegelse. De bevegtes «hit og dit» som noe som bare skjer. Naturens lek foregår på denne måten i bevegelsene. Mennesket som en del av naturen skal sees i lys av den, og på denne måten er lek så mangt og foregår like mye i dyrets, naturens og menneskets verden (Øksnes, 2010, s. 181-182).

Slik som trærne ikke kan noe for at de bevegtes av vinden, kan ikke mennesket heller noe for at det leker. Et eksempel på lek er dansen som er en aktivitet mennesket bedriver for moro skyld. Når en danser til musikken beveger en seg med rytmene. Sansene setter slik i gang en kroppslig utfoldelse som bare skjer. Den er ikke planlagt og har ikke noe mål utover å bare forekomme. En fenges av musikken og det var egentlig aldri snakk om et valg om deltakelse.

Gadamer bruker festen som eksempel på de voksnes lek. Alle som har vært på en fest, og ble grepet av den, kan kjenne seg igjen i at de egentlig ikke aktivt valgte å delta i festen. De bare gled inn i feststemningen (Øksnes, 2010, s. 182-184). Mennesket går slik fra å beherske verden til å la seg beruse av den (Øksnes, 2010, s. 187-189).

Det kreves en kommunikasjon med omverdenen eller motlekeren som en motstand for å leke og Gadamer skriver: «...det må dog alltid være en potensiell medleker, som av seg

selv besvarer ens trekk med ett mottrekk...». Med dette, ingen lek opprettholdes om det ikke er en motstand. Leken foregår på denne måten i mellomrommet, mellom den som leker og det den lekes av (Øksnes, 2010, s. 181-182). Dette har samhörighet med bevegelse, da ingen hadde blitt drevet med i noe om det ikke var noe som førte til det. Leken er på denne måten en selvframstillende handlingsprosess, da leken forholder seg som en bevegelse i den enkelte deltaker og mellom deltakerne. Det er her snakk om at leken fremstilles underveis, i en vekslende prosess mellom deltakerne som reagerer på hverandres impulser, og dermed er den hele tiden på vei og i bevegelse. Lekens egentlige formål er å opprettholde leken, og med dette gleden av den (Øksnes, 2010, s. 182. Her finner en kanskje en interesse som av latin er «være imellom» (Interesse, u.å.).

### 2.6.2 Spill, lek og regler

Spill foregår i lekens univers og er en form for aktivitet mennesket bedriver uten formål utover å spille for moro skyld. Caillois beskriver i boken «Man, Play and Games» spillets karakteristikk ved at det alltid er fritt på den måten at deltakeren i spillet velger sin deltakelse, eller å trekke seg fra spillet. Videre har ikke det noe formål utover seg selv, og det egentlige målet er gleden og fornøyelsen av å delta. I spillet, i motsetning til leken som en dans, foreligger opprettholdelsen av spenningen rundt den eventuelle seieren. Det er dette som gjør det spennende (Caillois, 2001, s. 3 -10).

Caillois setter i boken opp spillkategorier som viser til ulike spilltyper. Ved siden av kategoriene er det plassert et kontinuum fra polen *paidia* som er karakterisert av det mest spontane og gledesfylte, til motpolen *ludus* som er karakterisert av regler og ferdigheter. Ved å sette opp dette kontinuumet beskriver han at innenfor de ulike kategoriene av spill, er det ulike grader av regelstyring og ferdighet som er krevd i spillet. Ordet «paidia» av gresk, betyr barn, og er på denne måten først og fremst forbundet med den gleden barn får ut av meningsløse spontane handlinger. «Ludus» på den annen side av romersk, handler mer om trening, med dette ferdighet. Kontinuumet Caillois setter opp betyr at et spill eller en lek kan inneholde elementer fra både *paidia* og *ludus* siden de fleste spill befinner seg et sted imellom (Caillois, 2001, s. 27- 36).

Ut ifra dette kan en tenke seg at både lek og spill inneholder tydelige regler, men på ulike måter ut ifra den aktivitet som bedrives. Det er dette som gjør at en kan engasjeres, og en må ha ferdigheter i ulik grad for å kunne være med.

I spillet biljard så kan en ikke dytte kulen ned i hullene, dette ville være for enkelt og spenningsmomentet ville forsvinne. Det kreves en ferdighet for å spille biljard, og den som først klarer å skyte alle kulene ned i hullene vinner. Om noen ikke skulle velge å følge reglene ville de ikke kunne være med. I barneleken hvor en har rollespill kan en ikke helt uten videre gå ut av den rollen en har fått tildelt og bli noe annet uten videre konsekvenser. Da ville ikke barnet følge reglene eller rammene for rollespillet.

### **Tegning, regler, motstand**

I tegnehandlingen er det en motstand som foregår mellom tegneren og tegningen. Denne motstanden ligger i redskapene (materialene) som vil si arket og tegneredskapet. Motstanden er her at i det en setter et spor på arket vil arkets tekstur gi en form for motstand. Det er forskjell på om overflaten er grov eller fin/glatt. Videre vil redskapet skape ulike spor ut ifra hvilke press en legger på blyanten, hvilke tempo en har også videre.

En kan sette opp regler for handlingen når de første strekene er satt. Disse kan settes på bakgrunn av en oppmerksomhet for motstanden ark og redskap gir, og dette vil i bunn og grunn si å «lytte» til tegningen, eller la den «tale». En slik kommunikasjon kan styre tegneren videre. Det er viktig å være sensibel og slik kommunisere om man ikke vil risikere at tegningen til slutt fremstår som et totalt kaos. Reglene tegneren setter trenger ikke nødvendigvis være veldig konkrete eller strenge, men det dreier seg om å «lytte» til formspråket som etableres og fortsette tegningen i dets ånd.

### **Det uforutsigbare**

Det som nå er fremlagt er at leken, spillet så vel som tegningen må ha regler som en motstand for at det skal være spennende og givende å fortsette. Denne motstanden gjør at det oppstår en uforutsigbarhet hva angår utfallet. Det må være en sjanse til stede fordi når det først er i gang, er den drevet av spenningen av at ingen vet hva som vil skje med sikkerhet. Det hadde ikke vært noen spenning om en bare kunne gjøre som en ville.

Caillois setter opp kategorien «Alea» av latin; spill med terninger. Dette er sjansespillet, da det er ren sjanse hvordan terningen vil falle. Spilleren er i dette tilfelle passiv på den måten at han kun kastet terningen og ikke kan vite eller gjøre noe med hvordan terningen faller (Caillois, 2001, s.17). I spill som ikke er ren sjanse er ikke spilleren passiv. Han er deltagende på den måten at spilleren trenger ferdighet og forståelse. Sjakkspillet for eksempel er et spill det kreves ferdighet. Uten ferdighet ville en raskt bli slått ut av motstanderen. I et sjakkspill hvor spillerne har noenlunde lik ferdighet så ville det alltid være et element av sjanse. Dette fordi det ikke er mulig å forutse alle fremtidige trekk motspilleren vil gjøre, og en har ikke kontroll over utfallet før spillet er avgjort, og en av spillerne er satt i sjakkmatt. Det som opprettholder spillet er det uforutsigbare og det ubestemte (Caillois, 2001, s.172).

### **Tegning og det uforutsigbare**

Som det allerede er gjort rede for (jfr. Tegning og varighet, s. 34-35) kan en la seg drive med av det uforutsigbare i tegnehandlingen. Menneskets forestillingsevne muliggjør at vi kan se for oss noe ut ifra det som er tegnet på arket, og dette kan gjøre at tegningen stadig tar nye retninger. Dette har å gjøre med sjanse da en tar sjanser i tegnehandlingen om en lar seg drive av det som oppstår. Det er en sjanse for at noe nytt og uventet vil komme frem. En skal ikke forkaste tegningen i ren sjanse på den måten at en ikke bryr seg om utfallet og er skjødesløs i sin skapelse. Det må være noen rammer en forholder seg til, og innenfor disse kan tegneren komme til de punkter det oppstår noe uforutsett. Om tegneren visste alt og ideene var totalt fastsatt på forhånd ville det være meningsløst å fortsette. På samme måte som om en visste utfallet i et spill.

### **2.6.3 Mimesis, dannelselse**

Et sentralt aspekt ved leken er «mimesis» av gresk; *etterligning* (mimesis, 2018). Det lekende mennesket etterligner det utenfor seg selv på den måten at det lever seg inn i det, altså blir det fremmede. En kan i første omgang kjenne det igjen fra barnets rollespill og «på liksom» leker. Når barnet skal leke at det er en noe, eksempelvis en katt, så går barnet ut av sin egen karakter, tolker katten og med dette kan etterligne kattens bevegelser og væremåte. Mimesis er på denne måten ikke i denne sammenheng ren kopi, men en fortolkning (Caillois, 2001, s. 191-193).

Mimesis er ikke bare knyttet til barnet, men er forbundet med den menneskelige forestillingsevne (Caillois, 2001, s. 191). Gjennom denne evnen kan mennesket ha empati og med dette leves inn i det utenfor seg selv. Dette er redegjort for i gjennomgangen av Bergson og intuisjonen (jfr. Intuisjonen, s.36-37).

Mimesis er at mennesket etterlikner hverandre, dyr og natur. Eksempler på dette er at Idrettsutøvere etterligner dyrets bevegelser i sine idrettsgrener og arkitekter etterligner naturens strukturer, lys og skygger i sine byggverk. Mennesket etterligner med dette bevegelser, former og væremåter.

Gadamer mener mimesis er det mest sentrale når det kommer til den menneskelige dannelsen, på den måten at vi etterligner og gjennom dette lærer å kjenne det fremmede, som igjen fører til utvikling. Han mener mennesket ikke er nok i seg selv, og at det er gjennom dialogen med omverden blir til/formes. I dialogen lærer en å kjenne det fremmede, for så å vende tilbake til seg selv med andre forståelser og innsikter. På denne måten kan ikke mennesket bli det de egentlig er fordi en på forhånd ikke vet hvem en er. En må reise ut å skape sin egen person gjennom dialogen (Øksnes, 2010, s. 191-193). Dette samsvarer med både Bergsons og Ponty sitt syn på mennesket og omverden.

## **Mimesis i tegnehandlingen**

Mimesis viser seg i tegnehandlingen om tegneren beveger seg naturlig og leves inn i tegningen. En strek fører til en ny også videre, og en kan gli over i en rytme hvor tegningen oppleves selvframstillende. At en tegning oppleves selvframstillende vil si at den flyter svært godt og at tegneren føler tegningen fremkommer litt av seg selv.

Tegneren kan se noe i sin tegning som ligner noe, og tegneren kan etterligne dets fremtredelse. Dette gjennom å skape noe på den måten som fenomenet selv oppfører seg. Å tegne i fenomenets ånd. Om en tegner fritt uten å ha noen ide på forhånd og en ser noe som kan minne om skyformasjoner opptre, kan tegneren etterligne skyens væremåte gjennom å skape den med en strek som gir den en luftig og oppløsende karakter. Slik kan tegneren bli i ett med sin tegning, og oppføre seg mimetisk i tegnehandlingen.

Bergson beskriver at kunstnerens mål er å etterligne en opprinnelig livskraft (jfr. Tegning og intuisjon, s. 37). Dette kan gjøres gjennom tegningen, slik det er beskrevet ovenfor. Her etterligner tegneren på et vis naturens skapende krefter. Når tegneren beveger seg mimetisk etter skyens væren, opphører avstanden mellom tegneren og tegningen i overført betydning, og tegneren kan sies å bli i ett med sitt motiv. Det handler her om at tegneren lever inn i en annen værensform, en annen rytme enn kun sin egen. Gjennom dette finnes det en tydelig parallell mellom Gadamers forståelse av mimesis og Bergsons filosofi om intuisjonen. Begge filosofene setter dette høyt i forhold til den menneskelige dannelsen, da både mimesis og intuisjonen handler om å dannes gjennom innlevelse.

## 2.7 Formspråk

I leken kan vi utforske og eksperimentere, og en lekende tilnærming til tegningen vil bety at en kan utforske og eksperimentere med eksempelvis formenes muligheter, rytmer, komposisjonsprinsipper og virkemidler som skaper bevegelse. Det er mulig å eksempelvis ta tak i en konkret form og gjøre endringer på denne eller så kan en skape former gjennom en selvgenererende prosess, hvor en form gradvis gestalter seg på arket. Det handler i sitt grunnleggende om å arbeide med muligheter og forandring.

Gestaltpsykologi handler om at mennesket skaper helhet ut av delene og dette forekommer umiddelbart gjennom persepsjon av omverden, noe vi allerede har beskrevet i fenomenologien (jfr. Fenomenologi s. 19). Når det her er billedkunsten det er snakk om hva angår tegning som uttrykk og bilde, så vil det være naturlig å trekke frem det en kan persipere med synssansen. Gjennom den skaper vi mening ut ifra det vi observerer. Det skal likevel påpekes at vi gjennom alle sansene får tilgang til verden.

Vi vil her benytte boken «Bildets formspråk» av Lise Gotfredsen som er ment som en innføring til formspråket (Gotfredsen, 2004, s. 5-6). I boken trekker hun frem Rudolf Arnheim (1904-2007) som er en tysk amerikansk psykolog og kunstteoretiker. Hans hovedverk er «Art and visual perception» originalt publisert i 1954 (Tjønneland, 2017). Han tar for seg gestaltpsykologien svært inngående opp mot bildekunsten, og Gotfredsen har en kortfattet innføring. Arnheims bok benyttes også, men kun mot slutten av delen.



Gestaltpsykologien tar for seg universelle persepsjonslover som betyr at det er noen grunnleggende lover for hvordan alle mennesker persiperer omverdenen. En av de mest fundamentale lovene for gestaltpsykologien er at øye søker den enkleste struktur. Dette er helt fundamentalt for at vi skal kunne fatte det vi ser. Om vi ikke hadde klart å skape helheter ville omverden fremstått kaotisk og oppstykket, da omverden i seg selv er bevegelig og består av mange deler som konstant endres (Gotfredsen, 2004, s. 21-41). Mennesket trenger å bevare en solid verden for å kunne orientere seg i den, og Arnheim formulerer; «Any pattern tends to be seen in such a way, that the resulting structure is as simple as possible» (Gotfredsen, 2004, s. 28). Dette vil si at vi søker å skape helhet ut av delene, og dette kalles minimumsprinsippet.

## **Bilde og virkeligheten**

Et bilde vil alltid være en fremstilling av noe om det så er en gjengivelse av noe mer eller mindre spesifikt fra virkeligheten, eller en abstrakt komposisjon som ikke viser til noe direkte. Bilde er en illusjon på de romlige fenomener, men er aldri fenomenene i seg selv. Det forblir et objekt i rommet som et stykke papir eller lerret, og dets innhold viser noe som ikke egentlig eksisterer i rom. Bilde er slik noe flatt og uforanderlig, i motsetning til omgivelsene.

Bilde kan bevege mennesket og på denne måten kan det ha en uttrykkskraft ved seg. Dette da det har seg slik at når vi betrakter et bilde, vil vi aldri oppleve det som noe totalt ukjent, og det vil alltid være noe i bildet vi kan knytte til erfaringer fra eget liv. Det betyr at våre opplevelser av et bilde er så mye mer enn bildet i seg selv, da assosiasjoner og fornemmelser vekkes til live i øyeblikket det betraktes (jfr. Tegning og varighet, s. 34-35). Vi betrakter bildet med synssansen, men i avlesningen av det vil alle sansene være tilstede for å skape en forståelse. Den helhetlige fornemmelsen involverer slik erfaringer ervervet gjennom alle sansene.

## **Farge, linje og form**

Gotfredsen forklarer hvordan kunstnere kan opptas av farge, linje og form som de tre komponentene som kan utgjøre et bilde. Hun benytter en appelsin som eksempel på det persiperte objekt, og beskriver hvordan kunstneren kan fremstille den. For enkelhetens

skyld beskriver hun de tre komponentene adskilt, men presiserer at en kunstner ikke trenger å være strengt opptatt av et element (Gotfredsen, 2004, s. 7-19).

Om kunstneren opptas av appelsinens oransje farge, vil den være den mest fremtredende og det viktigste å fremheve. Av den grunn gir han/hun avkall på skyggevirkninger og kontur. Kunstneren som opptas av streken vil anse appelsinen som en avgrenset form mot omverdenen, som en lukket figur eller mønster, og for han/hun er konturen og med dette linjen det viktigste. Han/hun vil rense den for andre detaljer og i begge tilfeller blir appelsinen stilisert fordi visse egenskaper dyrkes på bekostning av de øvrige. For den tredje kunstneren er formen den viktigste egenskapen ved appelsinen, og han/hun anser ikke fargen eller konturen som det mest vesentlige, men appelsinen som et romlig fenomen. Denne kunstneren er opptatt av å skape en illusjon av formen gjennom bruk av skyggelegging (Gotfredsen, 2004, s. 7-9).

Dette beskriver at kunstneren har individuelle preferanser for hva som han/hun finner interessant i objektet. Det individuelle er farget av kultur og på bakgrunn av dette er det mulig å skille ulike stilepoker i kunsten fra hverandre. Mennesket har opp gjennom tidenes løp oppfattet verden ulikt, som viser seg på alle områder i kulturen. Det kunstneren opptas av i dag er farget av samtiden, og en ser en tendens som er gjeldende i tiden (Gotfredsen, 2004, s. 18-19).

## **Impresjonismen**

Stilretningen Impresjonisme vil være relevant å trekke inn fordi den virker til å svare godt til det Bergson mente var kunstens oppgave, altså å etterligne en opprinnelig livskraft (jfr. Tegning og intuisjon, s. 37). Impresjonismen trekkes inn fordi det svært godt beskriver det udefinerbare og det oppløste som igjen har sammenheng med tegning uten på forhånd gitt ide. Her kan det oppstå noe som ikke kommer tydelig frem.

Stilretningen oppstod i siste tredel av 1800-tallet, og ville vise til umiddelbare inntrykk av naturopplevelsen. Impresjonisten ville ikke ansett appelsinen som noe absolutt, og med dette noe fast og konkret med noen uforanderlige egenskaper, men et produkt av omgivelsene som hele tiden kan skifte utseende. Appelsinen blir for impresjonisten et fenomen som fremtrer for øyet med en stadig skiftende overflate. Han/hun ville aldri se

dens farge som noe sikkert da den hele tiden påvirkes av lyset som treffer den. Her gjengis ikke det en vet om objektet, men det som sanses umiddelbart (Gotfredsen, 2004, s. 16-17). Dette hører til fenomenologiens ånd, da fenomenologen er opptatt av den direkte persepsjonen.

Dette har å gjøre med å gjengi naturens bevegelsesmønstre hovedsakelig i form av skiftende lys, og impresjonisten skapte på denne måten liv i sine bilder. Appelsinen som vårt objekt blir ikke en statisk form, men en bevegelig og til dels oppløst form som får en mangetydighet ved seg. Dette da fargene ser ut til å være klattet på i ulike nyanser som skaper en illusjon av bevegelse i frukten (Gotfredsen, 2004, s. 134-135). Det vil aldri være en egentlig bevegelse i bilde naturligvis, da bilde alltid er statisk. Det er likevel en stor forskjell mellom det statiske og dynamiske (Gotfredsen, 2004, s. 141). Vi vil i det følgende se nærmere på hvordan ulike virkemidler kan skape dynamikk i bilde.

## **Balanse**

Mennesket kan oppleve bevegelse i det statiske, og bakgrunnen for dette er å finne i loven om formens konstans. Vår persepsjon søker å bevare grunnformen og et avvik føles som en uorden, og øyet vil umiddelbart søke å gjenopprette balansen. På denne måten oppstår det en uro og dermed en bevegelse. Dette fordi det skapes en spenning i form av at vi søker å gjenopprette balanse. Det er dette som egentlig skaper bevegelse i et statisk bilde (Gotfredsen, 2004, s. 21-22).

Om eksempelvis en sirkel ligger i et nullpunkt, det vil si i likevekt rundt en midtakse, vil den oppleves å være i ro og derfor stabil. Sirkelen ser ikke ut til å være på vei i noen retning. Om sirkelen ikke var i komposisjonens nullpunkt, altså midt i bildet, ville det oppstått en dynamikk. Dette da den ser ut til å være «på vei». Om selve sirkelen dras ut av sin opprinnelige form til en oval, vil vi søke å dra den tilbake til nullpunktet og med dette dens opprinnelige grunnform. Det oppstår en spenning da øye søker å holde grunnformen intakt (Gotfredsen, 2004, s. 142-144).

De to grunnlinjene horisontal/vannrett, og vertikal/loddrett vil alltid oppleves passive. Disse linjene viser ikke til bevegelse da de er i balanse, og med dette statiske. Om linjen er diagonal vil bilde med en gang få dramatik da linjen ikke lenger er stabil, og det skapes

en forventning om at linjen vil bevege seg tilbake til balanse (Gotfredsen, 2004, s. 142-144).

## **Form**

En form kan fremstå bevegelig eller statisk avhengig av hvordan den viser seg i bildet. I utgangspunktet er en form definert som en avgrenset synlig skikkelse som viser seg som noe samlet, og har gjerne en klar kontur som avgrenser den mot en bakgrunn. En form kommer til syne i bildet om den enten er mørkere eller lysere enn bakgrunnen. Lys er ekspanderende og lettere enn det sorte, som er komprimerende og tyngre. Dette vil si at lyset bryter seg frem, mens det mørke trekker seg tilbake (Gotfredsen, 2004, s. 25- 26).

I den virkelige verden er vi omgitt av det som er på vei til å bli en form, det som har tatt form og det som oppløses. Ingenting forblir på denne måten, og former vil før eller siden forsvinne. Ut ifra dette har det seg slik at når vi opplever at noe har tatt en form, er dette bare på et stadium i en forms utvikling. Da har fenomenet samlet seg til en synlig masse og alle fenomener som er manifestert som noe samlet og fast, har en form ved seg.

Formen kan på bakgrunn av at ulike fenomener skapes i ulik tid oppleves mer eller mindre foranderlige. En sky vil oppleves mindre konstant enn et tre eller en stein. Dette da skyen hele tiden skifter form. Når skyen har tatt en form og oppløses før den igjen tar form, kan vi snakke om det formløse på et stadium imellom. Det formløse er det som ikke har noen form, og på denne måten ikke har manifestert seg som noe avgrenset (Gotfredsen, 2004, s. 161). I et bilde er dette med på å skape mangetydighet da det ikke er noen klar form en kan tolke umiddelbart.

Formen trenger ikke være definert som noe spesifikt, og her skiller form seg fra figur som heller sees som noe. En figur er også en form, men en definert form. En figur er noe vi mennesker kan kategorisere som en gjenstand, et dyr eller et menneske også videre. Et tydelig eksempel på dette er at alt som har to prikker minner oss om øyne og kan sees som en form for dyr, vesen eller menneske (Arnheim, 1974, s. 96).

## Forestilling og bevegelse

Impresjonismen var som nevnt en retning som skapte bevegelse gjennom å oppløse formen, og kunstneren William Turner (1775-1851) inspirerte retningen med sine landskapsmalerier. De ser ut til å ha en atmosfærisk stemning da det virker som lyset stråler ut av maleriet, og de er opp imot formløse da det ikke er tydelige konturer, men diffuse overganger (Gotfredsen, 2004, s. 135). Det er likevel ikke totalt formløst da det manifesteres landskap. Det kan på denne måten se ut som noe som er på vei til å ta en tydeligere form eller oppløses totalt. Dette viser til bevegelse helt klart da det bare er antydning hva som kan være der. Vi må selv forestille oss en fortsettelse av formingen.

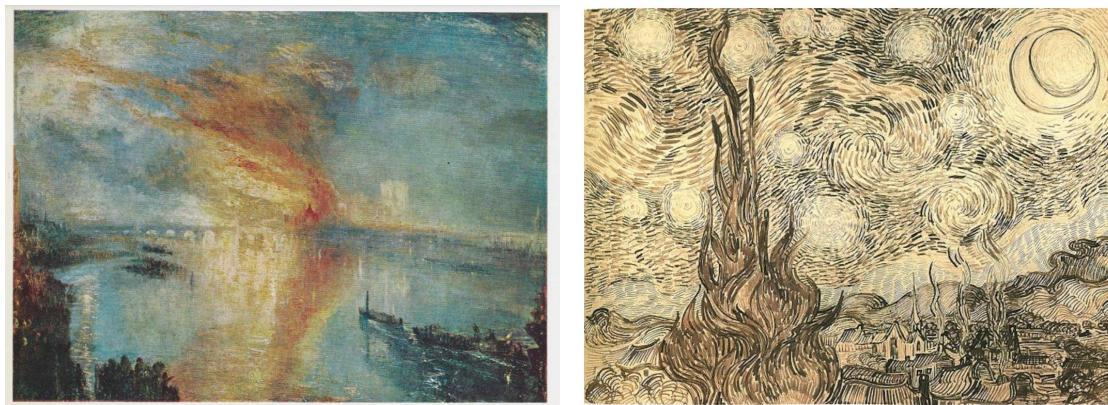
Hans bilder kan sies å uttrykke det sublime som følelsen av det uendelige og det ufattbare, altså noe en aldri vil kunne fatte i sin helhet, men kun kan få en fornemmelse av. Denne fornemmelsen kan gripe tilskueren da den gir rom for forestilling. Dette på den måten at vi gjennom forestillingen klarer å fylle ut tomrommene i et bilde, og med dette det som er utydelig eller uten detalj (Gotfredsen, 2004, s. 38-39). Det ble sagt om Turners bilder at han i tilfeller forlot så mye til forestillingen at det var som å se inn i en brann eller på en gammel vegg (Gowing, 1966, s. 10). Der det er rom for slik forestilling er det også rom for at tilskueren kan være en medskaper i bildet, da det er han/hun som selv fyller inn bilde og skaper mening. (jfr. tegning og intuisjon, s. 37-38)

## Rytmer og bevegelse

En annen maler som også skapte illusjon av bevegelse i sine bilder var Vincent van Gogh, som blant annet var inspirert av impresjonismen. Van Goghs bilder uttrykker noe av det samme som Turners da det i hans malerier og tegninger også kommer frem krefter og energier. Dette likevel på en annen måte, noe vi spesielt kan se fra Goghs tegninger. Van Gogh skapte bevegelse gjennom oppstykkede organiske linjer som skulle illustrere den opprinnelige kraft naturen besitter. Det skapes en bevegelse i bildene da øye følger de svaiende linjenes retninger i rytmiske bevegelser.

Vi er i stand til å følge de oppstykkede linjene fordi de sammen danner et mønster. Mønsteret er de repeterte tilnærmet like strekene som følger hverandre i svaiende linjer som øye følger, og med dette skapes bevegelse. Når det er sagt er dette mulig fordi øyet

kan gruppere og stille sammen punkter og linjer som ikke egentlig har en sammenheng. Vi grupperer på bakgrunn av at elementene har en likhet og de må være nært nok så vi kan oppfatte de som sammenhengende. Dette er en konsekvens av minimumsprisnippet da vi her søker den enkleste strukturen (Gotfredsen, 2004, s. 32-33).



Figur 4. «The burning of the house of Parliament», 1835, av Turner, Figur 5. «The Starry Night», 1889, av van Gogh.

## Kaos og orden

Det vi i det overnevnte tok for oss var at det skapes bevegelse ved at noe er ute av balanse. Mennesket har en trang til å kontrollere kaos og skape orden, noe som vises gjennom minimumsprinippet. Likevel stimuleres vi av drama og liv, da mennesket jfr. Bergson har en livshigen i seg. Dette gjør at det totalt ordnede blir stivt og livløst, mens det totalt kaotiske blir voldsomt og for livlig. Det er en pol fra det mest ordnede til det kaotiske, og vi tiltrekkes noe et sted imellom. Billedkunsten må finne en balanse mellom de to motpoler (Gotfredsen, 2004, s. 25). Vi har allerede beskrevet Turners og van Goghs bilder som noe som appellerer til oss og på denne måten tiltrekker oss.

Det er mange eksempler på kunst som ikke illuderer bevegelse og fortsatt tiltrekker oss, men det er noe vi ikke vil ta for oss her. Heller vil vi se på et eksempel på det stive og livløse for å se på motpolen til de ovennevnte kunstnerne.

Ornamentikk er en stilretning som primært fungerer som dekor og med dette som prydfomer. Av den grunn kan vi blant annet forbinde det med blomster en ser på tapet og tradisjonelle møbler. Ornamentikken kjennetegnes overordnet av en streng orden hvor gjentakende elementer skaper et ordnet mønster. Det er en høy grad av

perfeksjon og symmetri som ikke samsvarer med den organiske naturen. Av denne grunn er en svært forsiktig med ornamentikk i billedkunsten da det fremstår kaldt og umenneskelig (Arnheim, 1974, s.148-149).



Figur 6. «Die Moralische Schwänenbeschwörung», (1956), av Schröder-Sonnenstern, som eksempel på svært ordnet bilde. Figur 7. «Pimpernel», (u.å.), av William Morris, som eksempel på ornamentisk tapet.

## 2.8 Kunstnere

Som allerede nevnt utforsket kunstnere i modernismen primitive uttrykk og barnetegninger. Her ble det benyttet bildeskapende metoder som lå nært drodlingen og rablingen (jfr. Drodling, forestilling- og kunsttegnning, s. 11). I dette utvalget er det trukket frem tre kunstnere som arbeidet med ulike former for tegning hvor de ikke arbeider ut ifra en gitt spesifikk ide, men heller så hva som ble gjennom tegnehandlingen. De har ulike måter å tilnærme seg tegnehandlingen, noe som skaper ulike uttrykk. Likevel er det likheter i hva de anser som mest vesentlig. Det handler heller om oppdagelse og kommunikasjon med tegningen heller enn forhåndgitte, definerte ideer om den.

### Paul Klee

Paul Klee var både musiker, filosoferende, en læremester på Bauhaus og den maler filosofer har beskjeftiget seg mest med. Bakgrunnen for dette er at han karakteriseres som en svært reflektert kunstner som har tenkt dype tanker som beskrives i tekstene hans, og kommer til syne i malerier og tegninger. Det er mye å ta tak i når det kommer til Klees tanker og bilder, men filosofen Merleau-Ponty trekker frem noe vesentlig hos Klee, og det er at det kommer til syne en tilblivelse i bildene hans (Bø- Rygg, 2009).

I sin bildeskaping arbeidet Klee med naturen som en kunnskapskilde, noe som er svært synlig i hans lærebok «the Nature of Nature» (Klee, 1973). Han uttalte at sannheten ligger i bunnen av tingen (Grohmann, 1985, s. 7), og i dette ligger det kanskje at treets røtter og vekst er bærer av en større sannhet enn den ferdige veksten.

For Klee skulle ikke maleriet representere tingene slik de fremsto synlig for oss, og han anså den ytre ferdige form som utbrukt i kunsten. Han fremstilte heller fart, rytme og ulike stadier i en vekst, noe som kunne være tilstede i ett og samme bilde. Klee uttalte at hemmeligheten til all skapelse ligger i tilblivelsen. Det han forteller oss er at billedkunsten skal være en metafor for skapelse, og at det meste bygges opp av ulike former for repetisjoner som dannes gjennom energier og krefter (Grohmann, 1985, s. 7).

Enkelte av Klees tegninger kan de se ut til å ha en rigiditet ved seg. Han kommenterer dette selv og beskriver at en må passe på å ikke skape ornamentiske tegninger, fordi ornamentikken har en såpass rigid gjentakelse som ikke har spontaniteten ved seg. Han er opptatt av akten å forme, heller enn den ferdige formen i seg selv, og på denne måten skal ikke tegningen ende i en kald symmetrisk ornamentikk (Klee, 1973, s.43).

## **Asger Jorn**

Asger Jorn (1914 – 1973) var en dansk maler som i likhet med Klee var opptatt av skapelse og prosess. Han beskrives som en av de markante kunstnerne i etterkrigstiden (Kolstad, 2006, s. 4). I bildene opptrer uvirkelige vesener i en verden som heller kan minne om et kuriositetskabinett, enn noe gjenkjennelig og lettfattelig. Bildene forbindes med den abstrakte kunsten på den måten at de ikke representerer noe direkte gjenkjennelig (Kolstad, 2006, s. 47).

I boken «Maleriets metafysikk» av Hans Kolstad kobles Jorn sitt kunstneriske virke opp mot Bergsons teori om varigheten. Jorn var opptatt av bevegelsen i bilde og i skapelsen av det, og hadde en spesiell interesse for det spontane og det ikke intensjonelle i tegne- og maleakten (Kolstad, 2006, s.4).

Jorn var en belest kunstner som hadde kunnskaper om kunstnere og metoder for bildeskaping, og han skrev selv tekster om sine egne tanker. Han anså Surrealismen og kunstnere som Salvador Dali for å være kjørt fast i et naturalistisk bildespråk da det var



noe uspontant malerteknisk over bildene. Han var av den oppfatning at surrealistene hadde neglisjert den prosess som skjer når bilde oppstår på lerretet (Kolstad, 2006, s. 75).

Det som skulle oppta han var automattegningen, en tegnemetode hentet fra de tidlige 1920-talls dadaistene som er forløperne til surrealismen. Det er blant annet automattegningene som Kolstad ser i sammenheng med varigheten. Dadaistene var svært nære droleaktiviteten i sine tegninger som skulle billedliggjøre det underbevisste. For å tegne slik lot de hånden bevege seg på arket for å skape linjer uten tanke eller bevissthet om hva det skulle bli (Pereira, 2016). I dag ville det nok anses det som umulig å tegne underbevisst da all handling er bevisst, men det de egentlig gjorde var å tegne formålsløst.

Dette fascinerte Jorn da han ville komme nærmere en spontan bildeskaping uten forhåndsgitt ide. Han definerte det som «tom skapen» som for han betydde at han ønsket å være like tom til sinns som det blanke arket. Dette krevde at Jorn ga slipp på enhver forestilling eller bevissthetsinnhold i det øyeblikk han skulle begynne tegningen (Kolstad, 2006, s. 80).

Jorns tegninger karakteriseres med slyngende linjespill innenfor en avgrenset ramme som fungerte som et kontur. I det ferdige nettverket av linjer kunne han etter hvert se antydninger til figurer som ansikter og imaginære skapninger, eller former som kom frem. Disse kunne han tegne frem ved å skille ut delene han anså som vesentlige fra helheten ved å forsterke de (Kolstad, 2006, s. 71).

For å se om andre oppfattet bilde på samme måte som han, utførte han et eksperiment på venner. De fikk selv velge ut de elementene i bilde de anså som vesentlige og skulle tilføye en tekstassosiasjon. Det viste seg at alle assosierte noe ulikt selv om alle så på samme bilde. Dette ble for Jorn et bevis på at bilde ikke bare kunne være en ting eller en tyding, men det ferdige bilde var flertydig (Kolstad, 2006, s. 23–24).

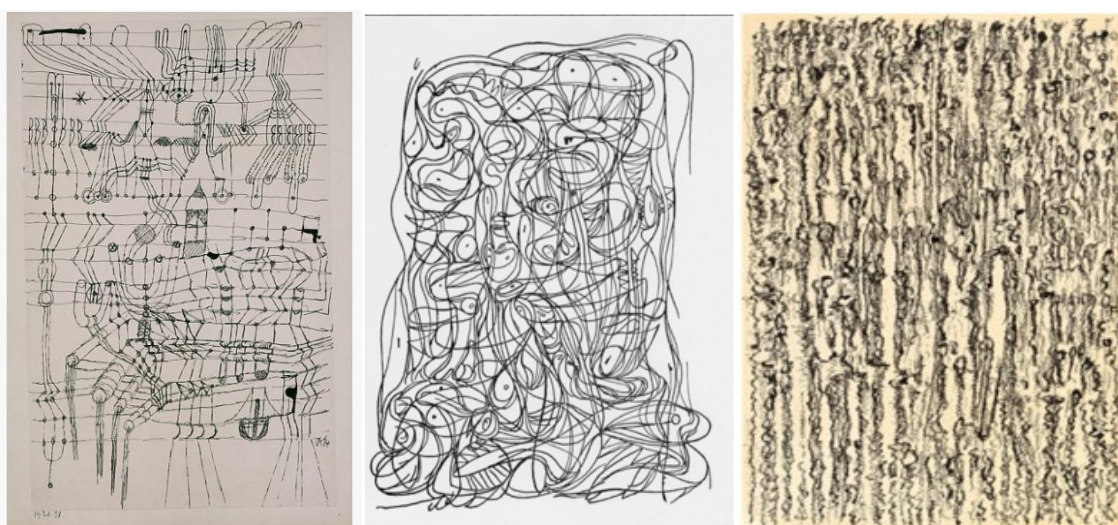
Kolstad mener Jorns automattegninger som flertydige er den opplevde varigheten hos betrakteren. Dette på den måten at varigheten alltid er underveis i bevegelsen. Det er bevissthetsens organisering av delene til helhet. Når betrakteren finner en del, blir helhetsinntrykket av bildet endret. En ny helhetsoppfatning tar form i bevissthetsen, og

slik fortsetter bilde å omorganisere seg og er på en måte alltid underveis, men aldri avsluttet. Automattegningene kan på denne måten være en fremtegnings av varighet (Kolstad, 2006, s. 161).

## Henri Michaux

Henri Michaux (1899-1984) var en forfatter, maler og tegner. De tegningene vi her vil trekke frem er tegninger han laget under påvirkning av meskalin i midten av 1950-årene. Formålet med eksperimentet var å undersøke hva som lå utenfor hans normalbevissthet, og med dette hva som skjedde med tegningen under rusen (Højlund, 2011, s. 104 – 108).

Han beskriver at han rettet seg mot handlingen ved å la hånden være tom, for ikke å hindre bevegelsen som strømmet gjennom den og åpnet på denne måten for den minste impuls, såvel for den mest voldsomme. Måten han gjorde dette på i meskalin-tegningene var gjennom finmotorisk bevegelse som er bestående av vibrerende tynne blekklinjer som i kombinasjon med prikker og kortere linjer danner flettverk (Carnera, 2008). Tegningene har likhetstrekk med håndskriften da måten hånden har beveget seg minner om den raske, slurvete linjen. Tiden kommer til syne i de detaljerte nettverkene av spor etter gester som han utførte igjen og igjen. En kan forestille seg at linjene fortsetter ut i det uendelige (Højlund, 2011, s. 104 – 108).



Figur 8. «Knotted in the Manner of a Net», 1920, av Klee, Figur 9. «u.t.», 1946, av Jorn, Figur 10. «Mescaline», 1956, av Michaux.

## 2.9 Oppsummering

Vi har på mange måter besvart hva intuitive tegneprosesser kan være da vi hele veien har skapt koblinger mellom tegningen som handling og bilde, og de ulike teoriene vi benytter. Dette er gjort for å vise til hvordan vi ser teoriene i relasjon med tegning, og hvordan de ulike teoriene har likheter. De tydeliggjør på ulike måter hva tegning er og kan være.

Selv om det her er tegningen som er i fokus kunne vi i prinsippet benyttet andre aktiviteter som ligner da tegningen er innenfor det en kaller estetisk skapende virksomheter. Her faller alle aktiviteter som dreier seg om sansemessig erkjennelse og ikke er pragmatisk rettet.

Tegnehandlingen belyses som en form for estetisk erkjennelse. Her finnes det ikke noe større og viktigere mål utover det å la seg drives med i en lystbetont og givende prosess. Det å oppleve og tilegne seg sansemessig erkjennelse er målet, ikke det ferdige produktet. I tegningens tilfelle vil det være berøringssansen og synssansen som er mest aktive. Når fokuset er sansemessig erkjennelse så er det opplevelsen av å tegne som er av interesse. For å komme nærmere en forståelse for hva som foregår i denne prosessen og for å forklare dette, benytter vi først teorien om varigheten og intuisjonen.

Gjennom teorien om varigheten har vi fått en forståelse for den tiden som ikke bare er knyttet til rommet, men til bevisstheten. I vår bevissthet kan tiden oppleves langtekkelig så vel som hurtig ut ifra hva vi bedriver. Den kan bare gjøre det fordi tiden vokser i sin fylde da vi bevarer fortid og forestiller oss fremtiden. På denne måten kan det sies at den opplevde tiden ikke er tom og øyeblikkelig, men fylt av mening da nuet på sett og vis ikke eksisterer i oss, da det til enhver tid eksisterer i samhörighet med fortid og fremtid.

Siden vi kan bevare det foregående i form av erindring vil ikke alt være ukjent og nytt, men vi har evnen til å skape mening i nye og annerledes kontekster fordi det som var kaster lys over det som er og kan bli. På bakgrunn av at vi alltid kommer i nye situasjoner og kontekster vil bevisstheten alltid tilføres noe nytt og vi utvikler oss. På denne måten er mennesket alltid i et utviklingsforløp, hvor det fortidige blir med inn i det nåtid, og videre farger det fremtidige.

Denne meningsskapingen er livsnødvendig for at vi i det hele tatt skal kunne handle, men den kan også gi oss en særlig estetisk opplevelse hvor vi virkelig er levd inn i noe og får en dypere innsikt. Denne innsikten er den Bergson ville kalle intuisjonen og her oppleves en tydelig sammenheng og helhet i den aktuelle opplevelsen. Når en føler denne helheten vil tiden oppleves svært meningsfylt slik som når melodien griper oss.

Melodien er noe utenfor oss selv og slik vi har forstått Bergson kan vi bare være intuitive om vi har evnen til å leve inn i det utenfor oss selv. Dette vil være å empatisere som er forstått som det å være åpen og mottakelig, og er en form for kommunikasjon mellom en selv og noe utenfor. For å kunne empatisere må en være i kontakt med sine omgivelser og her skapes det en samhörighet og forståelse mellom en selv og omverden. Det er dette Merleau-Ponty beskriver i sin kroppsfenomenologi, Polanyi angående taus kunnskap, Gadamer i sin lekfilosofi og Caillois i sin spillteori. Dette i likhet med Bergson. Vi skaper kunnskap og forståelse i kontakt med noe annet.

Denne kontakten er ifølge Bergson kunstens egentlige mål da vi gjennom å skape skal forsøke å fremstille en opprinnelig livskraft. Det vil si fenomenets måte å være i verden, altså hvordan det beveger og utvikler seg. Dette kan kun oppnås gjennom en innlevelse.

Dette vil si at i møte med kunst eller noe annet så er det nettopp livet vi tiltrekkes, det som lever og forandrer seg. Slik Bergson beskriver er det fremtiden og hva den måtte vise seg som, som er av interesse, og ikke det som er statisk, livløst, fastlagt eller gitt. Det er dermed uforutsigbarheten som driver oss fremover fordi håpet er rikt i kraft av sine muligheter.

Kaosteorien er en teori som beskriver at naturen ikke er deterministisk og på denne måten kan en ikke forutsi hvordan noe vil utvikle seg langt frem i tid. Det betyr ikke at det er et totalt kaos da alt omkring oss har en slags stabilitet eller orden som vist gjennom fraktalgeometrien. Sammenlignet med det skapende mennesket så vil kaosteorien fortelle oss at mennesket har en stabilitet i livet, da det finnes en orden i at vi på bakgrunn av det foregående alltid ser en sammenheng mellom fortid, nåtid og til fremtid, da disse glir inn i hverandre og gir hverandre mening. Livet er å sammenligne med et tre på mange måter. Dette da treet danner fraktaler som henger sammen med hverandre, og skaper en større helhet. Selv om ingen fraktaler er helt like og treet kan vokse på ulikt vis

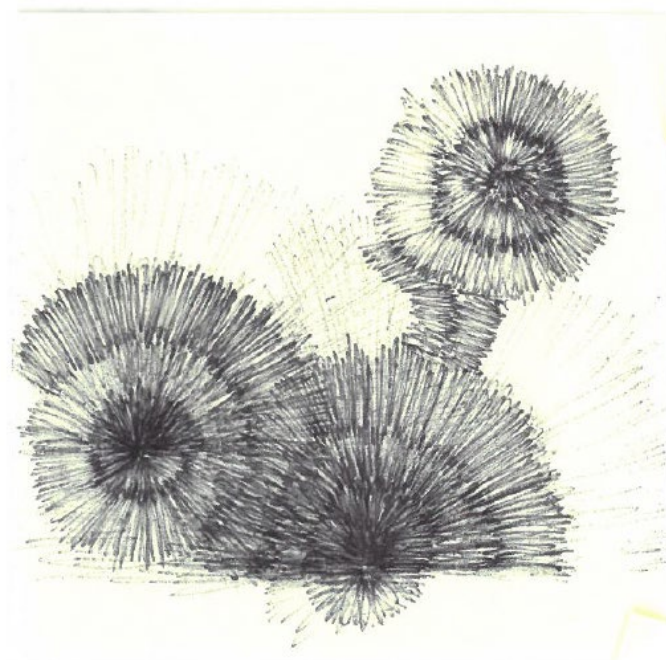
avhengig av ytre krefter, så vil det fortsatt være et helhetlig tre. Det vil alltid være sammenhenger i form av forgreninger i likhet med den tanke eller begivenhet som ikke oppsto av seg selv, men oppsto i sammenheng med det som var. Et menneskets liv er på denne måten det stabile kombinert med det uforutsigbare. Hvor stabilt det er avhenger av hvor turbulent vår tilværelse er.

Med tegnehandlingen som det gjennomgående temaet har vi forsøkt å belyse skapende virksomheter, hva de inneholder og hva de egentlig er. I tegningens tilfelle vil handlingen være ansett som en begivenhet i tiden hvor noe alltid er på vei til å bli både i den enkeltes bevissthet og på den fysiske tegningen. En kan ikke vite når noe kommer til å oppstå, oppta en eller berøre en. Dette er det som opprettholder en tegnehandling som drives av intuisjon. Det kan sammenlignes med spillet hvor det finnes en grunnleggende spenning som opprettholder lysten til å fortsette. I en tegning så vil handlingen nok stoppe opp når det ikke er mer å hente, og kanskje en ny tegning vil påbegynnes.

I en slik tegnehandling vil det i lys av Bergsons forståelse av friheten være det uforutsigbare ved den som er den egentlige friheten. Friheten er på denne måten ikke knyttet til valgmulighetene i form av at en kan velge fritt hva en tegner. Valg vil tas på bakgrunn av det foregående og med dette alt en har tegnet, sett, berørt, sanset og med dette opplevd og/eller erfart. Det er på denne måten ikke egentlig noen reell valgfrihet. Gadamer forståelse av frihet minner om dette da den også ligger i det som naturlig driver en med, da i forhold til leken. Det var egentlig aldri snakk om et valg om å delta, og friheten ligger her også i opprettholdelsen av det uforutsigbare, spenningen og lysten.

Til slutt vil tegningen være et bilde på noe, og når den er tegnet frem intuitivt vil den nok bære preg av de ovennevnte punktene. En slik tegning kan inneha kvaliteter som resultat av sin tilblivelsesprosess. Disse kvalitetene vil ligge i det uferdige, bevegelige, antydende og prosessuelle som fortsatt er synlig. Her visualiseres en skapende kraft som Bergson mente kunsten skulle fremstille. Et slikt bilde kan leve videre i betrakterens bevissthet da bilde på tross av at det er statisk innehar en bevegelse. Dette på den måten at det er rom for forestilling om hva det måtte være og kan bli. Den som skapte det hadde ikke noen klar forestilling om hva det skulle være, og dette viser seg for en betrakter. Det kan sies å være et bilde på varigheten som alltid er på vei og aldri stillestående.

Avslutningsvis i denne oppsummeringen vil det være mulig å se at intuitive tegneprosesser krever noe av tegneren. Den krever et særlig oppmerksomt nærvær hvor en er åpen og mottakelig for tegningen og hva den måtte være. Om tegneren kan klare eller makte det så vil det være mulig å nærme seg virkeligheten på en intuitiv måte hvor opplevelsene kan få sin fulle mening og styrke i innlevelsen.



Tegninger på Post-it-lapp med kulepenn fra eget skapende arbeid.

## 3 Metode for fremgangsmåte tegninger og analyse av resultater

I denne delen vil jeg beskrive min metode for utførelsen av tegningene. Videre vil jeg beskrive valg av metode for analyse av resultater og kritikk av egen metode. Jeg tilstreber å gjøre metoden så transparent som mulig slik at en utenforstående skal kunne se hva jeg har gjort. Avslutningsvis i denne delen vil jeg gi en generell beskrivelse av hvordan tegningene har blitt til for å gi en utenforstående et tydelig bilde på dette.

### 3.1 Intuitiv metode for tegneprosesser

#### Øvelse

Min undersøkelse starter i fenomenet, tegning, slik Bergson presiserer; intuisjonen beveger seg fra opplevelsen av fenomenet til begrepene (jfr. Den intuitive metode, s. 40). Dette betyr at opplevelsen er førbegrepslig, og hva jeg opplevde der er det ikke enda begrep for. Det er heller en kroppslig følelse av en form for erkjennelse av noe jeg får gjennom å tegne.

Jeg vil beskrive tegnehandlingene som øvelser på den måten at jeg øver meg på å tegne intuitivt. Dette samsvarer med Bergsons tanke om at å være intuitiv er noe en må øve på (jfr. Den intuitive metode, s. 40). Jeg har tegnet mange tegninger, og fått nye intuisjoner underveis. Intuisjoner er ikke noe som kommer hele tiden, men kan oppleves som å inntreffe etter lengre tids involvering. Dette gir nye retninger og forståelser av tegningen.

#### Tegning uten ide

Bergson mener en må være i en formålsløs omgang med tingene for å kunne være intuitiv. I dette ligger det å se forbi begrepene, nytteverdien og forsøke å se fenomenet rent (jfr. Kunstneren og det formålsløse, s. 38–39). For å gjøre dette begynner jeg hver tegning uten ide om hva tegningen skal være eller bli, noe jeg vil kunne omtale som en *førbegrepslig* tegning. Dette gjør at min forestilling om hva tegningen skal bli er svært aktiv. Det åpner for muligheter og at jeg kan se noe, erkjenne noe i tegningene som ikke

er gitt på forhånd. Det er på denne måten en grunnleggende uforutsigbarhet tilstede i tegningens tilblivelse, og er en drivkraft mot å oppdage.

## **Impulser og begrensninger**

Fortsettelsen og avslutningen av tegningen baserer seg på å følge impulser i tegneprosessen. Disse impulsene er ikke totalt frie på den måte at jeg kan gjøre hva som helst. Det er begrensninger eller spilleregler i form av ulike gjentakende håndbevegelser, arkets format og redskaper. Dette samsvarer med Bergsons forståelse av frihet som at det ikke er snakk om valgfrihet, men frihet i det uforutsigbare (jfr. Forestilling, s. 33). Det at noe nytt som opptrer innenfor gitte begrensninger og kan endre tegningen. Dette muliggjør samtidig å komme til intuisjonen om den er å forstå som noe som opptrer etter en lengre anstrengelse og slik også en vedvarenhet (jfr. Intuisjonen, s. 35). Slik Gadamer beskriver angående leken må det være tilstede en motstand for opprettholdelse av den (jfr. Lek som bevegelse, s. 50-51), og dette er her tegningen og dens egen væren som er motstanden.

En begrensning som går igjen er at tegningene primært er tegnet med tusj, penn og blekk, noe som gjør at alle spor er irreversible (jfr. Kaosteori, s. 25), og jeg måtte tegne videre på det som allerede var nedtegnet på arket. Dette har å gjøre med sjanse da utfallet for hvor tegningen tar vei er usikkert (jfr. Det uforutsigbare, s. 52-53). Det er en metode for å løsrive seg fra det resultatorienterte og heller orientere seg mot prosessen å skape. Det er i dette en forutsetning for å fortsette handlingen å ikke stoppe opp og viske vekk.

## **Innlevelse**

Ut ifra Bergsons beskrivelse av intuisjonen som at en må leve inn i noe for å kunne intuere, vil innlevelsen være avgjørende (jfr. Intuisjonen, s. 36). Å leve inn i noe vil også kunne omtales som en kommunikasjon. Dette kan være noe utenfor en selv som i dette tilfelle er tegningen. I hvor høy grad en leve inn varierer ut ifra hvor oppslukt en blir av noe, men jeg går ut ifra at det er tilstede en innlevelse i alle mine tegninger, men at innlevelsen varierer på bakgrunn av hvordan jeg tegner.



Gadamer beskriver innlevelsen som en kommunikasjon, og at formålet er å opprettholde den. Her finnes det kanskje interesse (jfr. Lek som bevegelse, s. 51). I mine tegninger vil dette være at den oppleves selvframstillende, flyter godt. I denne kommunikasjonen vil mimesis være et aspekt. Det vil være at jeg i tegningens tilfelle ser noe i den jeg gjenkjenner og har evnen til å etterligne dets væremåte tegnerisk (jfr. Mimesis i tegnehandlingen, s. 53-54). Sagt på en annen måte; jeg kommuniserer med det som fremtrer ved at jeg ser og erkjenner det, og har en form for empati med det. Dette kan bety å la det vise seg ytterligere ved å tegne frem slik det oppleves.

## 3.2 Analyse

Ifølge Bergson går analysen hånd i hånd med intuisjonen og gjennom den setter en begrep på sine opplevelser og anstrenger seg for å forstå noe (jfr. Intuitiv metode, s. 40). Å analysere er noe en gjør hele tiden da det er intellektet som danner begreper om opplevelser. Det er på denne måten en vekselvirkning mellom å intuere og analysere. I mitt prosjekt har dette foregått hele tiden gjennom en større tegneprosess, og den har gradvis ført til en større forståelse, nye tanker om tegningen og intuisjonen.

For at en utenforstående skal få tilgang til mine refleksjoner og tanker om tegningene er det nødvendig å analysere, og med dette oppløse den enkelte tegneprosessen og en helhetlig større prosess. Hensikten med analysen er å kunne komme nærmere en forståelse av; *«hva intuitive tegneprosesser kan være, og hva kan skapes av uttrykk?»*. Det er viktig å presisere at jeg ikke har kommet frem til noen endelige tanker, men har heller gjort et forsøk på å få en innsikt (jfr. Intuitiv metode, s. 40) . Dette ligger i sakens natur da det ikke er mulig å komme til en totalforståelse, for ellers ville det ikke danne seg en ny intuisjon og verden ville vært deterministisk. Jeg kom ikke fram til en endelig analyseoppskrift, den endret seg underveis i prosessen. Prosessen var dynamisk og endret seg, dermed endret fremgangsmåten i analysen seg.

## Prosjektets prosess

I oppgaven visste jeg at jeg skulle studere tegning uten ide, og dette var mitt utgangspunkt for undersøkelsen. Jeg gjorde dette ved å tilnærme meg tegnehandlingen på ulike måter for å undersøke den fra ulike innfallsvinkler. Jeg hadde ikke på forhånd

definert hvilke type tegninger jeg skulle gjennomføre og de ulike typene oppsto naturlig i prosessen. Prosessen har faser i form av naturlige overganger som følge av en intensiv prosess som har utviklet seg. Faser glir over hverandre og inn i hverandre og det er ingen klare brudd. Dette i samstemthet med varigheten som en uavbrutt strøm hvor det fortidige får plass i nåtiden og det fremtidige farges av det fortidige (jfr. Varigheten, s. 27-36). Slik sett arbeider jeg fenomenologisk med å gå åpent inn i prosessen for å se hva tegningene kunne være og bli (jfr. Fenomenologisk metode, s 21-22).



Bilde på prosessens naturlige utvikling

Det er mulig å dele prosjektet inn i uendelig mange mindre deler, men jeg vil dele det opp i tre hovedfaser. Den første fasen inneholder typologiene 1, 2, 3 og 4 og beveger seg fra begynnelsen av prosjektet i august til midten av november. Den andre fasen inneholder typologi 5 og beveger seg fra begynnelsen av november og til slutten av desember. Den tredje fasen inneholder typologiene 6, 7 og 8 og beveger seg fra begynnelsen av januar frem til slutten av februar. De ulike fasene adskilles på den måten at det forekommer en større endring i prosessen, som gjør at det er mulig å skille mer eller mindre skarpt fra det foregående. Faseforløpet sier noe konkret om utviklingen i prosjektet, og hvordan tegningene endrer seg på ulike tidspunkter. For å kunne si noe konkret om fasene er det mulig å se dette på datering av tegninger, altså når de oppsto og hvor lenge de vedvarte, ble tegnet. Videre har jeg loggnotater med refleksjoner angående hva som førte til endringene.

## Typologisering som analyseredskap

Typologisering benyttes fordi det ikke er definerbare fenomener (tegninger) som kategoriseres (Typologi, 2018). Dette da de ikke er noe bestemt, men kan skiller av ut ifra utseende og tegnerisk utførelse (håndbevegelser, arkets format, redskap). Typologiens navn er basert på hva jeg ser tegningene som generelt. Typologiene er plassert i en kronologisk rekkefølge, på den måten at de er plassert ut ifra når de oppsto. Det betyr

ikke at typologiene ikke har forløpt parallelt med hverandre, men det er mulig å spore endringer fra de første til de siste. Jeg bruker benevnelsen «T» for typologi.

Innenfor hver typologi beskrives typologiens kjennetegn og bakgrunn. Dette for at en utenforstående tydelig skal forstå innholdet i hver typologi. Videre vil det vises til prosessbilder for at det skal være synlig hvordan tegningene har blitt utført. Videre vil jeg benevne enkelttegninger i typologien med navn. Dette fordi jeg senere skal henviser til dem blant annet i «analyse av enkelttegninger» og i «generelt for T». Andre tegninger benevnes med redskaper som er brukt for å tydeliggjøre hvordan tegningene er utført. Tegningene innad i typologiene er ikke plassert i noen kronologisk rekkefølge, altså når de oppsto, da dette ikke ansees å være relevant for undersøkelsen. De er heller plassert etter tegninger som ligner i utførelse. Jeg har vektlagt komposisjon. Jeg har valgt å ikke benevne tegningene som nummererte figurer, da jeg tenker det er overflødig fordi jeg tydeliggjør ved sidetall hvor tegningen befinner seg om jeg referer til den. Alle tegningene jeg analyserer er sidestilt med teksten og jeg vil si det er intuitivt hvilken tegning jeg analyserer.

Det vil sees på forskjeller og likheter mellom ulike typologier da de kan ha likhetstrekk med en annen. Dette er viktig fordi det som er felles for flere typologier viser til min varighet. Med dette at det er mulig å se at det jeg gjorde i en typologi har sammenheng med en annen. Jeg påvirkes av mine tidligere tegneøvelser.

## **Analyse av enkelttegninger**

Innad i hver typologi vil jeg trekke frem en tegning for å komme frem til noen essenser av hvordan tegneprosessen er, og hva uttrykket viser seg som. Dette forsøker jeg å gjøre på en systematisk måte. Det kommer imidlertid frem underveis at fremgangsmåten jeg først benytter viser seg ugunstig for å belyse prosessen best mulig. Prosessen er dynamisk og endrer seg, dermed endres fremgangsmåten i analysen seg. Jeg kommer ikke frem til den beste «oppskriften» for å analysere resultatet. Analyse av enkelttegninger ble gjennomført på følgende måte:

## **Beskrivelse**

*Prosess:* Her beskriver jeg prosessens forløp fra begynnelse, fortsettelse til avslutning. I analysene har jeg basert meg på minne av handlingen og tegningen som jeg avleser for å si noe om prosessen.

*Uttrykk:* En objektiv beskrivelse av tegningens utseende.

*Fremgangsmåten i analysen endret seg:* I T4 har jeg benyttet loggnotater istedenfor en beskrivelse av tegneprosess. I T7 og T8 har jeg benyttet fenomenologisk beskrivelse av prosess. I dette ligger det at jeg har beskrevet handlingen mens jeg tegnet.

## **Meningsenheter**

På bakgrunn av teori om intuisjon ser jeg etter noe jeg velger å definere som meningsenheter. Disse er basert på noen begreper jeg anser som vesentlige.

### **Prosess**

*Endringer:* Her beskriver jeg hvilke endringer eller overganger som har forekommet i handlingen og potensielt hvordan de forekommer (jfr. Impulser og begrensninger, s.71).

*Innlevelse:* Her beskrives hvordan jeg tolker innlevelsen med tegningen (jfr. Innlevelse, s. 71-72).

*Varighet:* Her beskriver jeg handlingens varighet i form av når jeg stopper handlingen og potensielt hvorfor handlingen kan ha stoppet på tidspunktet den gjorde.

### **Uttrykk**

*Formlignende:* Beskrivelse av hva tegningen kan ligne på eller gi meg en fornemmelse av.

*Dynamikk:* Beskrivelse av opplevelse av bevegelse som jeg anser som vesentlig å se nærmere på, da Bergson mente kunstens oppgave var å etterligne en opprinnelig livskraft (jfr. Tegning og intuisjon, s. 37).

*Helhet:* Her beskrives det om bildet oppleves helhetlig. Dette vil si om bildet har en god balanse mellom kaos og orden (jfr. Kaos og orden, s. 61-62).

## **Generelt for T**

Her trekkes det ut meningsenheter av hvordan prosess og uttrykk generelt virker til å være i T. Dette for å si noe om det generelle på bakgrunn av det spesielle (enkelte tegninger).

## **Essens**

Jeg trekker ut noen sentrale poenger eller essenser.

*Prosess:* Her trekker jeg frem hva jeg mener er essensene for handlingen og med dette kjennetegner den.

*Uttrykk:* Her trekkes det frem essenser av hva bildet uttrykker.

*Generelt for T:* Essenser trekkes ut for hele typologien.

## **3.3 Metodekritikk**

Jeg har ikke benyttet noen ren metode for analyse av resultater. Den ligger nær fenomenologien da jeg tar utgangspunkt i mine subjektive opplevelser av et fenomen og forsøker å komme til en større innsikt deretter. Likevel har jeg en forforståelse jeg har fått gjennom lesning av teori før jeg foretar analysen. Slik kan det tenkes den har hermeneutiske trekk.

Min bruk av begrepene meningsenheter og essens er jeg heller ikke sikker på om er riktig i denne sammenheng, men velger å kalle det dette da de er ment for å belyse viktige funn fra beskrivelsene. I T6, T7 og T8 benytter jeg ikke lengre begrepet essens for å belyse viktige funn fra beskrivelsene, da jeg ikke finner det hensiktsmessig.

Jeg vil si at jeg ikke kom fram til en endelig analyseoppskrift, den endret seg underveis i prosessen. Prosessen var dynamisk og endret seg, dermed endret fremgangsmåten i analysen seg. I T4 benytter jeg loggnotater istedenfor en beskrivelse av tegneprosess. Etter hvert tok jeg i bruk fenomenologisk beskrivelse av prosess (T7 og T8). Jeg tenker at jeg kunne hatt fenomenologiske beskrivelser av alle enkelttegnene, slik jeg har gjort det i T7 og T8, da dette kunne gitt enda bedre innsikt i det som skjedde der og da. Bakgrunnen for at det ikke ble slik er at prosjektet utviklet seg underveis og jeg fant det ikke gunstig å benytte fenomenologiske beskriver av prosessene før mot slutten av mitt arbeid. Likevel mener jeg dette er akseptabelt da jeg baserer meg på et minne av hvordan jeg utførte tegningen, samtidig som tegningene i seg selv kan fortelle noe om hvordan prosessen var.

Jeg har valgt å ikke benevne tegningene som nummererte figurer, dette har jeg begrunnet i «Metode for fremgangsmåte tegninger og analyse av resultater». I ettertid ser jeg at det kanskje kunne vært nyttig med figurnavn da det muligens kan være noe enklere for en leser å finne tegningen jeg refererer til.

Jeg har valgt å ta med et bifunn i T1 analysedel tiltross for at jeg ikke har undersøkt dette nærmere. Tegningen det her er snakk om hadde en ide. Jeg etterlignet «Fisker» fra T1 og oppdaget at tegningen manglet kvaliteter som den opprinnelige tegningen hadde (som var uten ide). Dette var interessant og kunne vært undersøkt nærmere i en annen sammenheng, men lå utenfor dette prosjektets problemstilling.

### **3.4 Generell beskrivelse av tegningenes prosess**

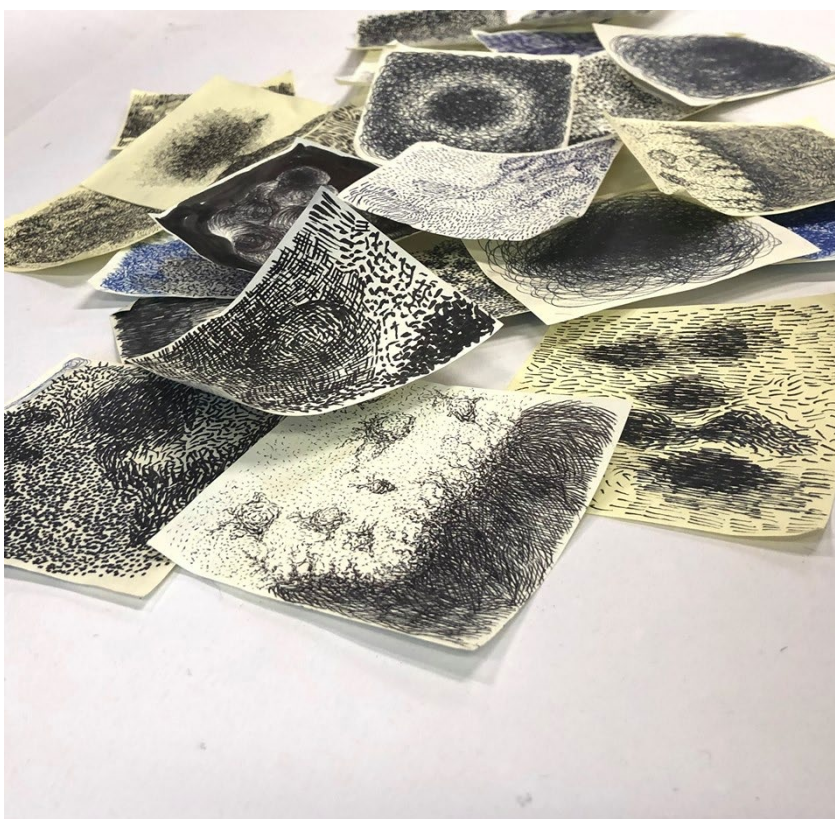
For å få en generell forståelse for hvordan tegningene har blitt til, vil jeg her beskrive hvordan intuitive tegninger generelt blir til i prosjektet.

Tegningen begynner et sted. I midten, i et hjørne fra toppen eller fra bunnen på arket. Noen ganger er jeg bevisst hvordan tegningen skal begynne, mens andre ganger ikke før streken er satt. Den begynner med spor. Dette sporet kan variere fra en nervøs nølende strek som er langsommelig og prøvende til en aggressiv og hurtig bevegelse eller kun et lite punkt. Deretter fortsetter tegningen ut ifra de spillereglene som er satt. Innenfor

disse rammer kan tegningen utvikle seg og bli til ut ifra de impulsene jeg får. Om det var en nølende nervøs strek som begynner tegningen fortsetter jeg kanskje å lage flere slike som spirer. Jeg forsetter slik å utvikle tegningen fra det som var, i begynnelsen, og videre. Den kan ta ulike retninger, og det er enda ikke visst hva tegningen til slutt vil bli.

Noen ganger leves jeg virkelig inn i handlingen og alle overgangene glir naturlig over i noe annet eller noe lignende det foregående. Tegnehandlingen kan også være preget av en sterk følelse av uvisshet og kan føles meningsløs å fortsette. I slike tilfeller kan jeg kanskje føle for å avslutte tegningen, eller bevege meg over i noe nytt.

Hvordan tegningen avsluttes kan avhenge av at jeg føler den er fullkommen, ferdig, og da kan jeg føle tegningen ikke trenger mer. Jeg kan også føle tegningen har pågått for lenge og at den burde vært avsluttet på et tidligere tidspunkt. Da er den kanskje overfylt og det er ikke mer å tegne frem i tegningen. Tegningen kan også avsluttes fordi den ikke gir mening og avsluttes før den i det hele tatt viste meg noe.



Post-it-lapp tegninger fra prosessen.

# 4 Resultat og analyse

## 4.1 Fase 1

Dette prosjektet begynte tilbake i slutten av august 2019 med noen post-it-lapper jeg hadde fylt med ulike linjer og merker med lett tilgjengelige redskaper som kulepennen. Den første fasen inneholder T1,2,3 og 4 hvor T1 er den største. Fasen beveger seg fra slutten av august til midten av november (se vedlegg 2 og 3 for datering).

### 4.1.1 T1: Finmotoriske raske bevegelser, langsommelig tilblivelse

#### Kjennetegn og bakgrunn

Finmotoriske bevegelser er utført og tempoet går generelt raskt. Selv om tempoet er raskt utvikler tegningene seg sakte, gradvis. Hånden har rytmiske bevegelser som vil si lette, naturlige og gjentakende. Dette kan kalles en regel for handlingen, men med variasjoner i gjentakelsen. Dette skaper organiske, levende tegninger.

Formatstørrelsen er litt større, på størrelse med post-it-lapper eller post-it-lapper. Bakgrunnen for dette er min preferanse for det lille formatet, og at jeg jobber med svært finmotoriske bevegelser da jeg ikke trenger stor plass for å tegne slik.

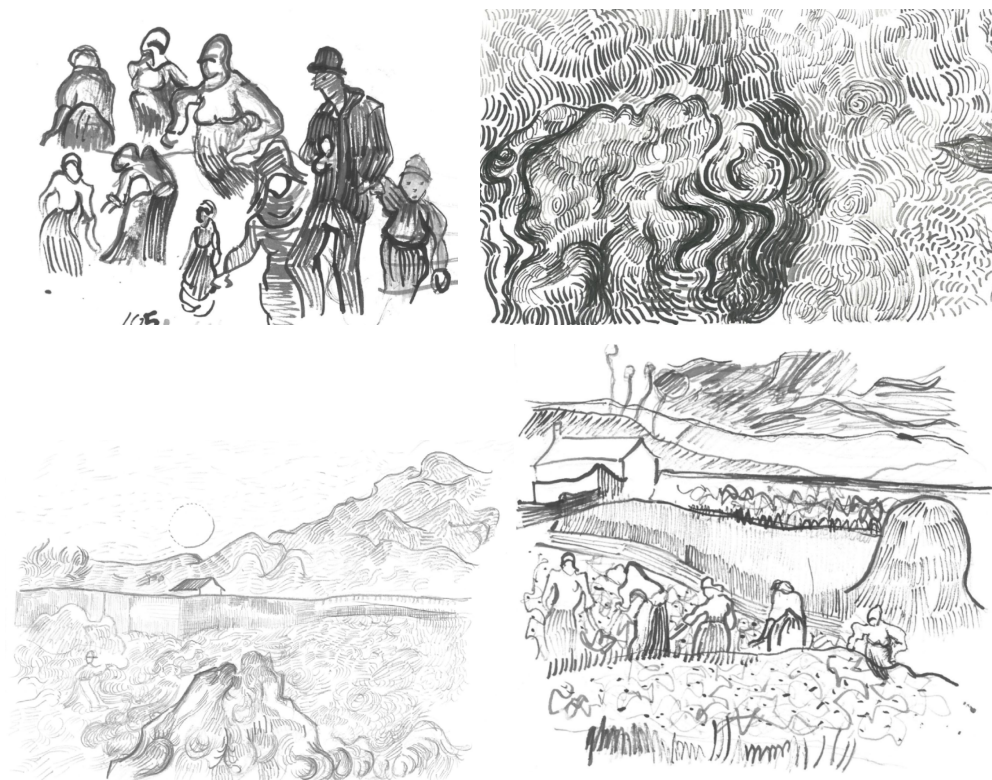
Kulepenn, tykkere - eller tynnere tusj er benyttet. De ulike redskapene som er brukt har forskjellige egenskaper, og jeg tegner på denne måten ulikt med ulike redskaper. Kulepennen ligner blyanten da en kan lage graderinger og arbeide røft med den da den tåler mye press. Den skiller seg fra blyanten fordi den ikke trenger å spisses, og en kan skape mye mørkere flater med den. Den tynne tusjen kan en ikke arbeide røft med for da ville de knekke eller ødelegges. Den egner seg til å skape detaljrikdom. En kan videre skape lysere graderinger ved å bevege hånden svært raskt med et mildt press mot papiret. Den tykkere tusjen har kalligrafiske egenskaper om en tegner på en bestemt måte. Om en lar tusjen hvile på arket før den beveges videre, skapes det et punkt, og



viser fartsretning ut ifra hvordan streken beveger seg videre fra punktet (tegneredskap vises i bildetekst).

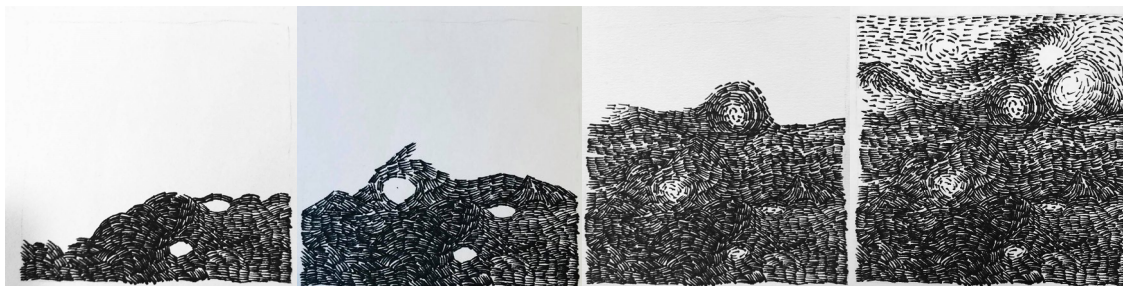
Typologien oppsto ved at jeg begynte å tegne på post-it-lapper og mindre lapper. I logg fra 25.09. 19 skriver jeg: «...å uttrykke naturprosesser gjennom...tegningen...å jobbe med en gradvis oppbygning med ulike linjer og merker...» (Vedlegg 1, s.13). Ut ifra dette utdraget fra loggen er det mulig å se min daværende tanke, fra begynnelsen. Det var ikke noe bestemt jeg skulle tegne frem, men jeg hadde et ønske, en tanke om å uttrykke naturens sakte, gradvise prosessuelle karakter. Jeg ville gjøre dette ved å jobbe gradvis med å tegne hver tegning. Det vil si at det skulle være noe uplanlagt over tegningen, noe som ble til gjennom tegnehandlingen. En uforutsigbarhet ved tegningens tilblivelse.

Jeg var preget av Vincent Van Gogh sine strekføringer, og oppbygninger (jfr. Rytmer og bevegelse, s. 60 ). Jeg hadde studert hans tegninger inngående i min bachelor-oppgave (jfr. Bakgrunn for valg av tema, s. 7), og fortsatte å gjøre noen tegnestudier av han i dette prosjektet. Han arbeidet kalligrafisk med sine tegninger, og jeg arbeidet på en lignende måte i en god del av de første postitlappene (se utvalgte resultater). For mer om denne tegnemethoden se kalligrafi og sumi- e (s. 47 - 48).

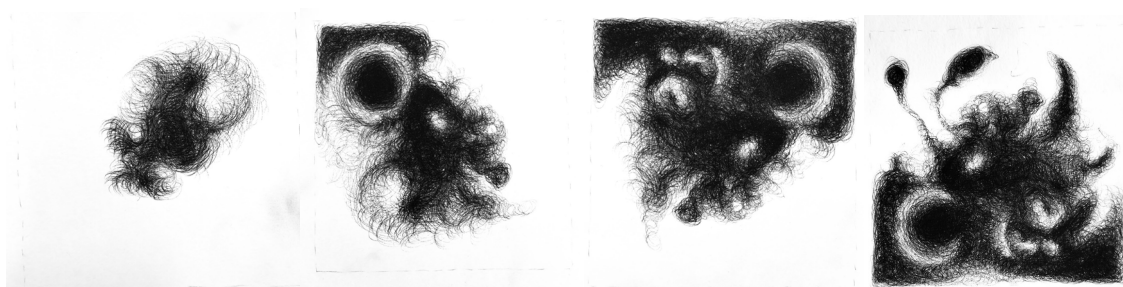


Egne studier/utprøvinger av Van Goghs tegninger.

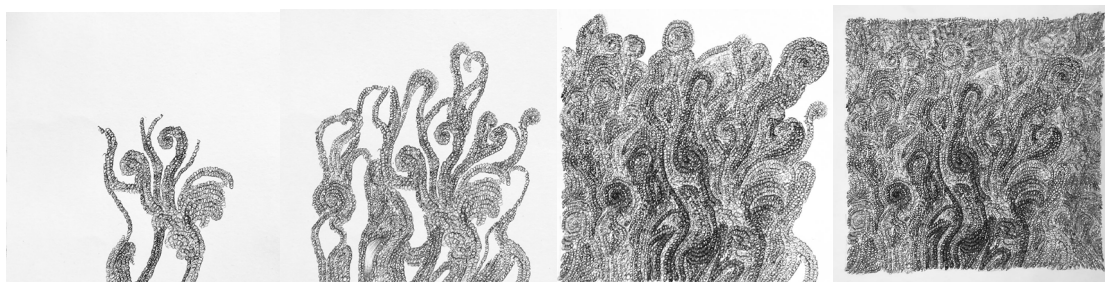
## Utvalgte resultater:



Prosess: Avbrutte linjer danner mønstre (tykk tusj).



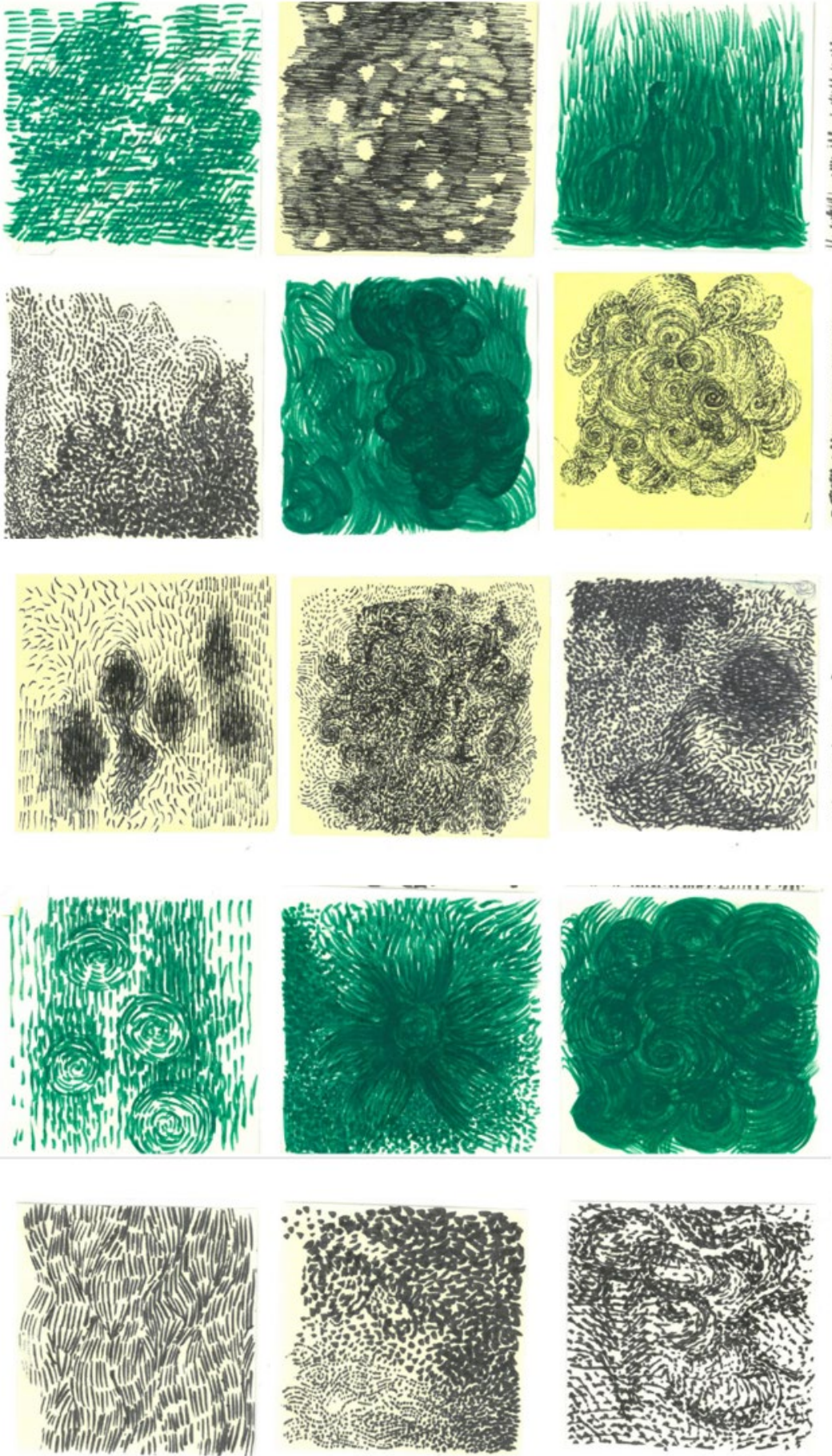
Prosess: Kontinuerlige linjer som former for skyggelegginger (kulepenn).



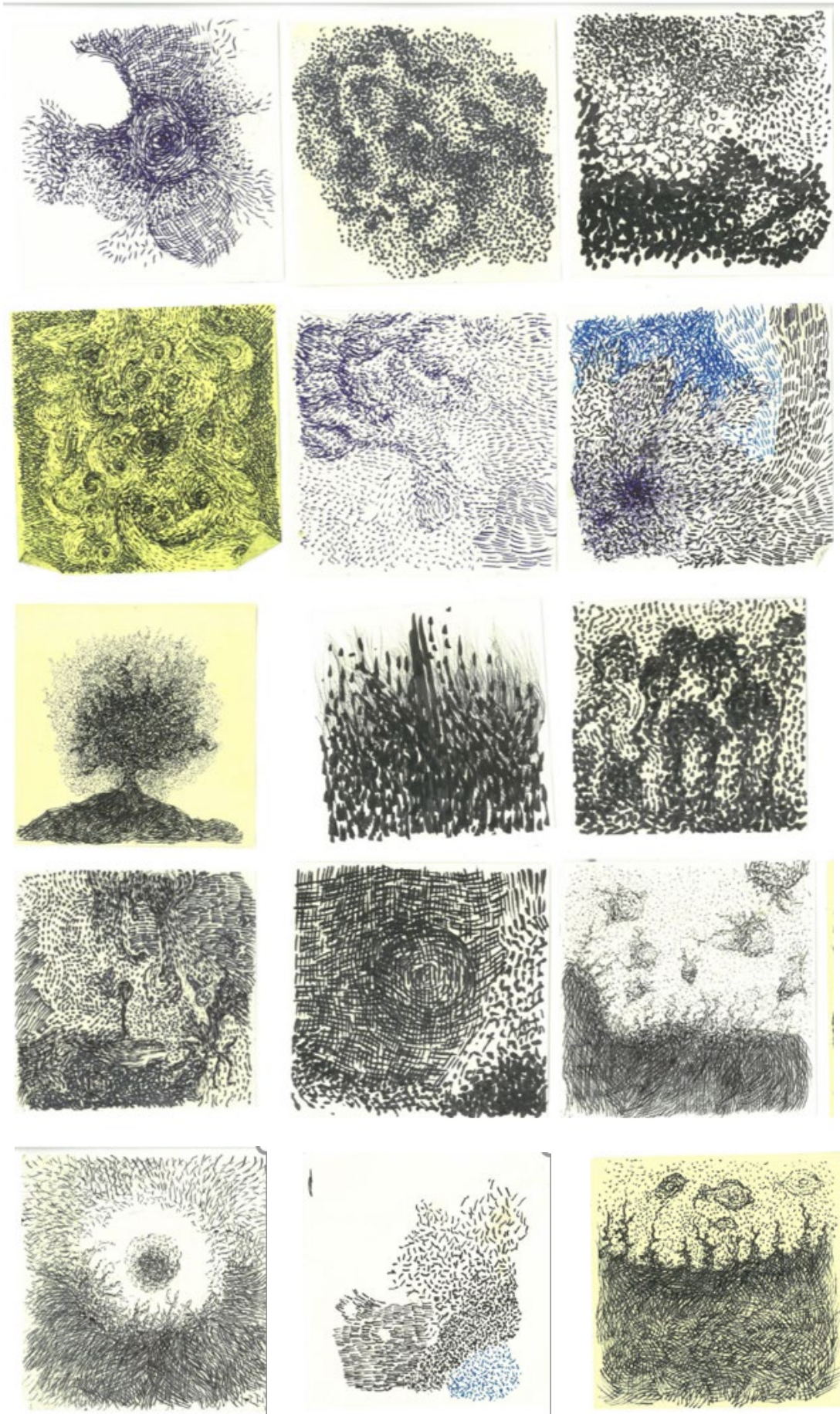
Prosess: Kontinuerlige linjer danner kollektive mønstre (kulepenn).



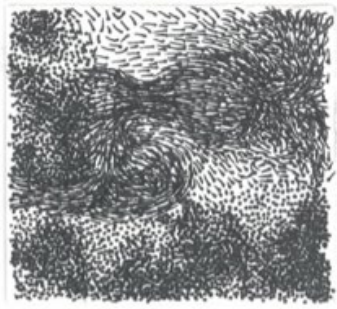
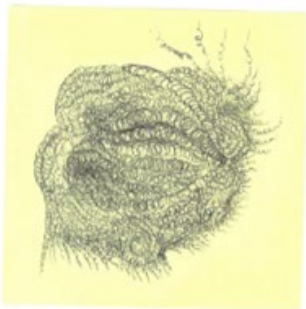
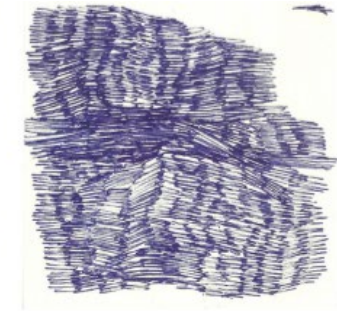
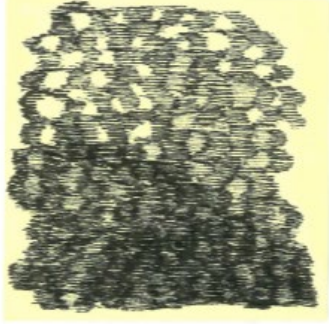
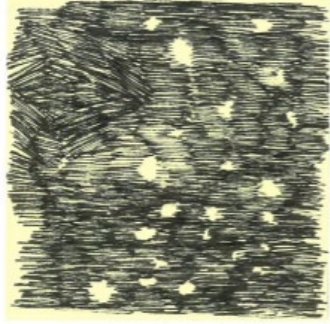
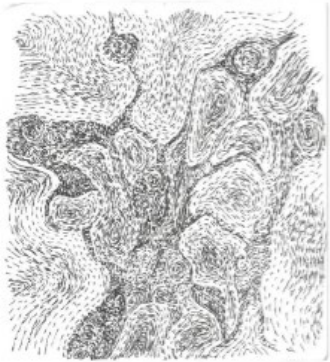
Prosess: Forgreninger danner kollektive mønstre (fin tusj).



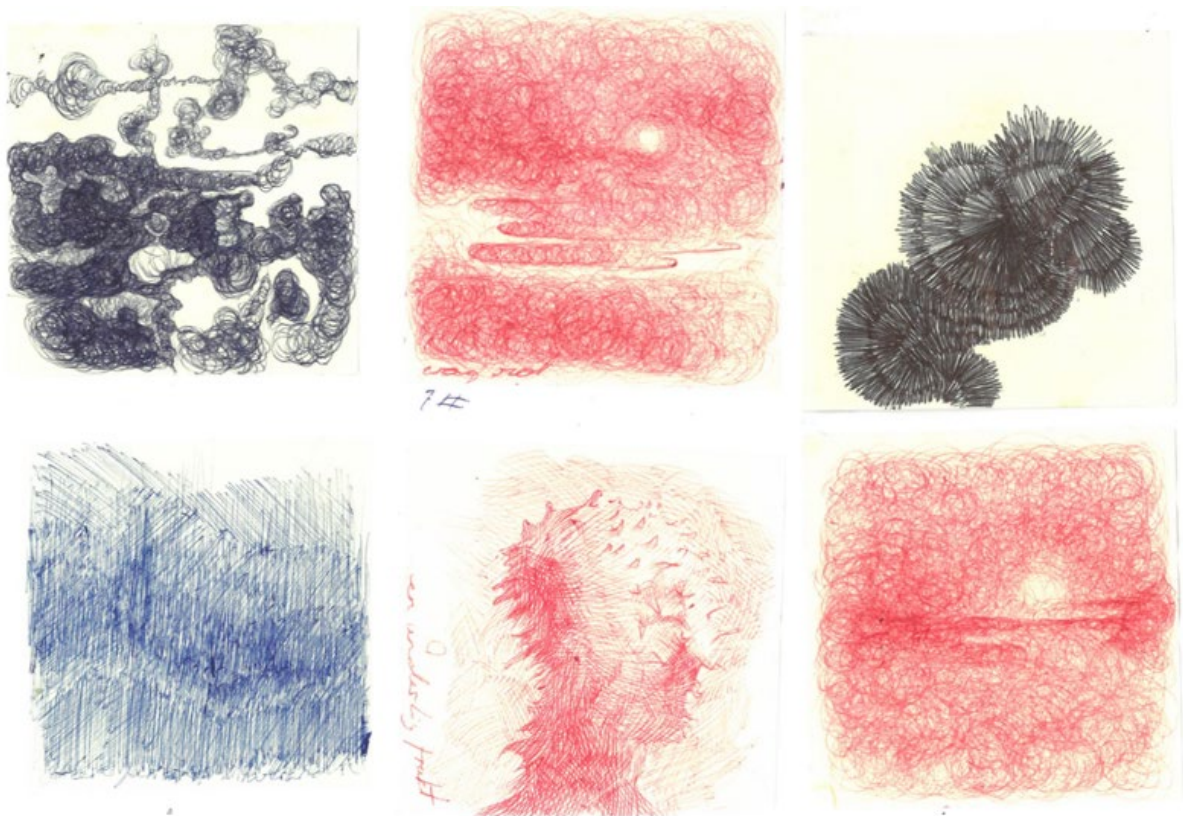
Post-it-lapper.



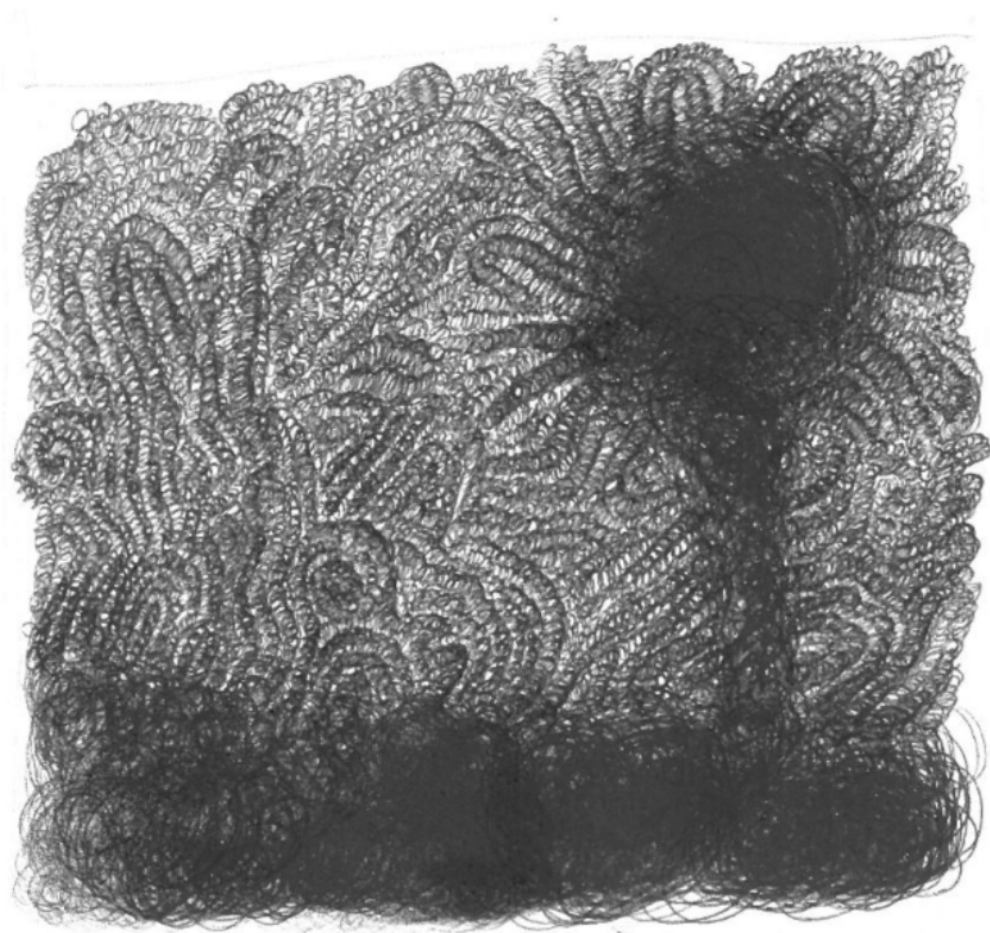
Post-it-lapper.



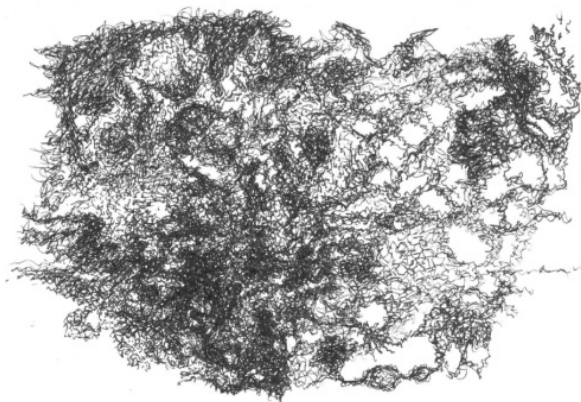
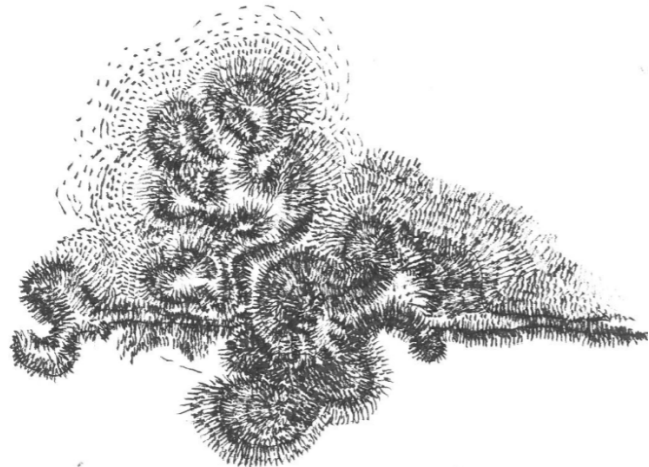
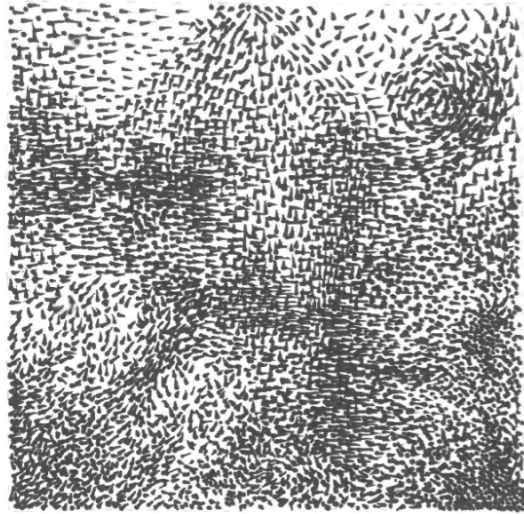
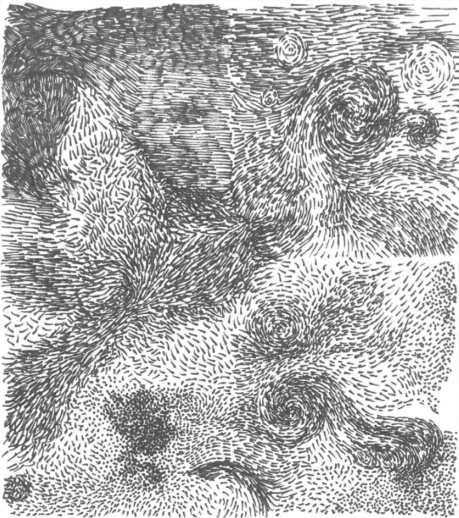
Post-it-lapper og noen mindre lapper.



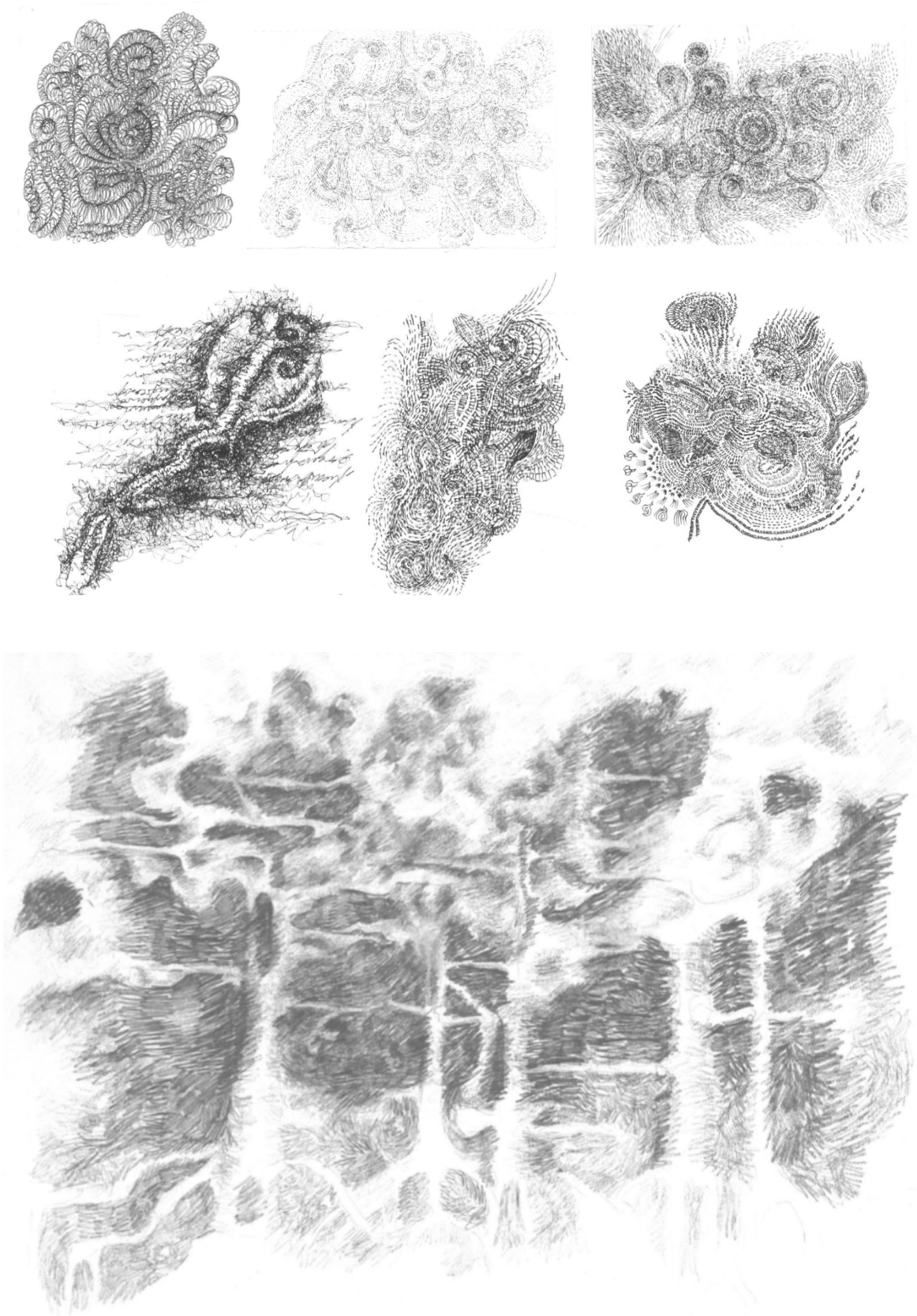
Post-it-lapper.



Forstørret mindre utprøving.

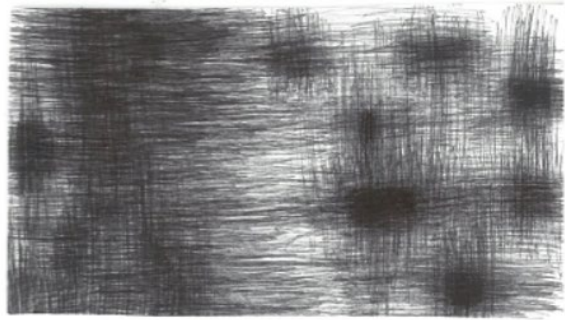
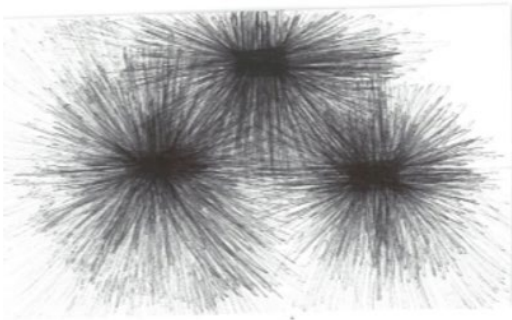
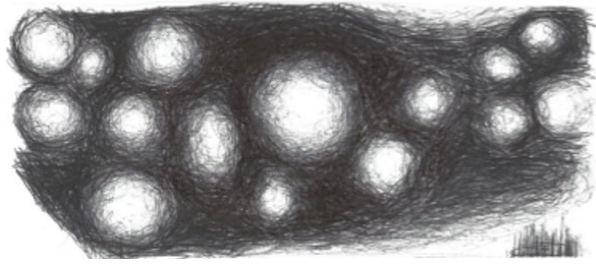
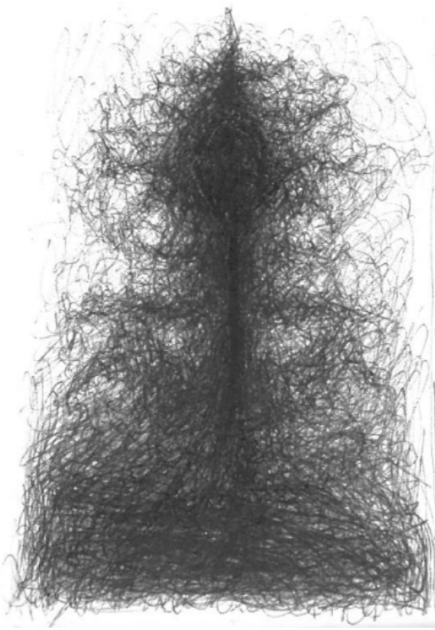


Variert utvalg tegninger.



Variert utvalg tegninger.



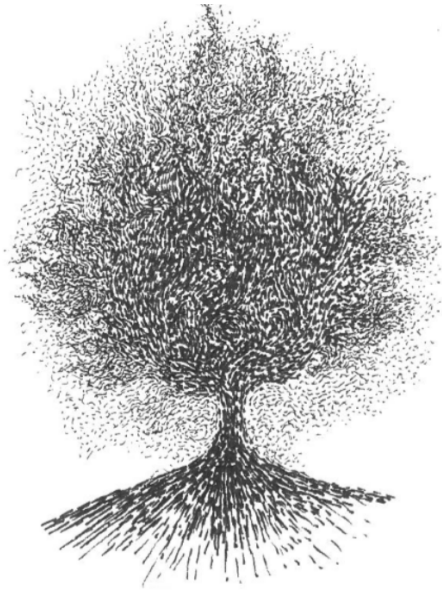


«Kråkeboller»

«Myr»



Variert utvalg tegninger.



Fin tusj.



«Fisker» Utført med kulepenn på post-it-lapp.



Fin tusj.

## Analyse av enkelttegnning «Fisker» fra T1

(større tegning befinner seg på s. 89.)

### *Prosess*

#### **Beskrivelse**

Tegningen begynner med krysskravering, og jeg fortsetter disse til nedre del av bildet er fylt. Den glir over i forgreninger som strekker seg opp fra skraveringene i form av plantelignende vekster. Jeg får en fornemmelse av en havbunn. Disse vekstene strekker seg, og snirklede avbrutte linjer blir tegnet over område som ikke er skravert. En ny endring i tegningen forekommer da noe som kan minne om fisk



skapes da de avbrutte linjene i bakgrunnen kobles sammen til sirkulære former. Flere fisker tegnes frem på samme måte som den første. Tegningen avsluttes når den føles ferdig og det ikke er ønskelig å tegne mer.

#### **Meningsenheter**

*Endringer:* Det forekommer to sentrale endringer i handlingen, fra krysskravering til snirklede vekster, og fra vekster til fisker. De skjer på bakgrunn av det som allerede er gjort. Uten krysskravering, ingen snirklede vekster, og med dette ingen fornemmelse av en havbunn. Uten en fornemmelse av en havbunn ville det kanskje aldri blitt tegnet frem fisker.

*Innlevelse:* Siden tegningen blir til så sent grunnet den gradvise tilblivelsen kan det se ut til at jeg har tid til å kommunisere med tegningen og kan gradvis oppdage havbunn og fisker. Når jeg skaper fisker kan en i en overført betydning si jeg etterligner fisken, og dens vandring i vannet på en billedlig måte. Jeg er mimetisk, etterlignende og lever inn i fiskens bevegelsesmønstre som en slags abstraksjon av fiskens form, i de snirklede kulepenn merkene som er satt.

*Varighet:* Tegningen ser ut til å ferdigstilles på et godt tidspunkt. Da den oppleves ferdig, som om det ikke er noe mer å tegne frem på den. Rammen er fylt.

### **Essens**

- Større endringer underveis i prosessen.
- Gradvishet virker til å gi tid til innlevelse, og jeg opplever meg selv som mimetisk.
- Tegningen oppleves å ha blitt avsluttet på et godt tidspunkt.

### **Uttrykk**

#### **Beskrivelse**

Et sort felt fortettede linjer dekker bunnen av bildet og strekker seg i en bølget bevegelse mot venstre. Ut ifra bunnen vokser avbrutte, fraktallignende forgreninger. Noen av forgreningene strekker seg ut og danner formasjoner som minner om fisk. Det største elementet i høyre del av bildet har tydelig formlignende med en fisk da det har noe som kan minne om finner. I øvre del av bildet er en form kuttet og kan se ut til å fortsette ut av bildet. Det er ingen klare tomrom i bildet da det er dekket av avbrutte snirklede linjer. Alle formelementene er plassert litt skjevt.

#### **Meningsenheter**

*Formlignende:* Sporene manifesterer seg som noe som kan minne om fisk og sjøgress fordi de ligger tett nok til at det oppleves som sammenhenger (jfr. minimumsprinsippet, s. 61). De har likheter med fisker, men tar aldri en helhetlig form som en. Dette er også en haptisk fornemmelse da de gestuelle avbrutte linjene skaper en fornemmelse av berøring av sjøgress og fisk. Jeg har et sanselig minne av opplevelsen å ta på noe, kjenne igjen sjøgresset fra egne minner av å berøre det.

*Dynamikk:* Bildet oppleves dynamisk da de avbrutte linjene kan gi inntrykk av at fiskene er flyktige, som at de er på flukt, i oppløsning (jfr. Form, s. 59). Den skjeve plasseringen av fiskene gjør at det ser ut som de flyter omkring i bildet, og blikket ledes i en svaiende bevegelse (jfr. Balanse, s. 58). De oppleves slik ikke livløse og statiske, men en naturlig rytme virker til å være tilstede. En fisk er på vei ut av rammen øverst til høyre. På denne måten kan tegningen virke til å være utsnitt av en større undersjøisk verden hvor bare en

del er synlig. Dette slik som Michaux sine meskalineksperimenter (jfr. Henri Michaux, s.65).

*Helhet:* Tegningen oppleves helhetlig da alle elementene virker til å være plassert harmonisk og slik en form for orden (jfr. Minimumsprinippet s. 61).

### **Essens**

- Formlignende på bakgrunn av gjenkjennelse gjennom syn og haptisk fornemmelse.
- Dynamikk på bakgrunn av plassering og strekføring.
- Oppleves helhetlig.

## **Generelt for T1**

### **Prosess**

*Endringer:* Tegningen som er trukket ut beskriver en intuitiv tegneprosess. De mange andre tegningene i typologien har lignende prosesser med variasjoner i håndbevegelser og hvordan tegningene utvikler seg. Det generelle er på denne måten gjentakelser med endringer som forekommer underveis i handlingene. Noen steder endrer tegningen seg mer radikalt enn andre.

*Innlevelse:* Jeg vil legge til at jeg opplever tiden går raskt, og dette vitner om en innlevelse. Eksempelvis husker jeg ved flere tilfeller at jeg kunne sitte uforstyrret å tegne og trodde det hadde gått noen få minutter. Jeg ble plutselig avbrutt og fikk vite det hadde gått mye lenger tid enn jeg var bevisst. Jeg trives nok med å repetere meg saktegående, og på denne måten kan det tenkes en annen ville stoppe handlingen på et tidligere tidspunkt.

*Varighet:* De fleste tegningene fyller større deler av rammen og avsluttes når jeg føler de er helhetlige.

### **Essens**

- Gjentakelser med endringer som forekommer underveis i handlingene.

- Tiden går raskt.
- Avsluttes når de føles helhetlige.

### **Uttrykk**

*Formlignende:* Det oppstår i flere tegninger tydelige figurasjoner og former som kan gjenkjennes. Eksempler på dette er tegning kaldt «Myr» (s. 88) som oppleves som et utsnitt av en myr fordi strekene og de mørke hullene kan minne om en følelse av å tråkke i en våt myr. Det gir en fornemmelse av myrens mørke nedtrykte gress. Bildet kaldt «Kråkeboller» (s. 88) minner om dette fordi de har sine stikkende linjer som skyter ut fra et sentrum. Det er mer å kommentere, men det er ment som en eksemplifisering.

Enkelte av fornemmelsene jeg får kommer ikke før i ettertid. «Myr» er ikke noe jeg tenker på mens jeg skaper bildet. Jeg ser på tegningen i ettertid, og noe trer over tid frem. Dette slik som varigheten i Jorn sine bilder (jfr. Asger Jorn, s. 64). Det kan slik se ut som det tar tid å ta inn over seg et bilde og hva det viser. Dette skiller seg fra tegninger hvor noe har vist seg der og da i prosessen som «Fiskene».

*Dynamikk:* Bildene viser til dynamikk på ulike måter da noen ekspanderer, trekker seg sammen, glir i ulike bevegelsesretninger også videre. Dette kan konnoteres til følelser, forventninger og/eller fornemmelser av liv. Alt som har med bevegelser, om det så måtte være i oss selv eller på utsiden. Ingenting trer helt klart og tydelig frem og en kan på denne måten forestille seg at tegningen fortsetter å danne seg.

*Helhet:* Tegningene fremstår generelt helhetlige. Noe som kan være på bakgrunn av harmoniske plasseringer og gjentagende linjer og former. Som et resultat av prosessen gjentagelser og gradvisheter.

### **Essens**

- Flere formlignendeheter.
- Dynamikk oppleves å kunne konnoteres til følelser, forventninger og/eller fornemmelser av liv.
- Generelt helhetlige.

## Bifunn

Tegningen som vises er skapt i ettertid av «Fisker» og jeg har på denne måten en forhåndgitt ide om å gjenskape bildet. Jeg har ikke direkte sett på den opprinnelige tegningen, men har tegnet etter minne om den. Dette er et bifunn fordi det er interessant at tegningen ser ut til å mangle en rytme på den måten at bildet ikke har den samme bevegelsen som det første. Spesielt fiskene og sjøgresset ser statisk ut.



### 4.1.2 T2: Ecoline og blekk øvelser

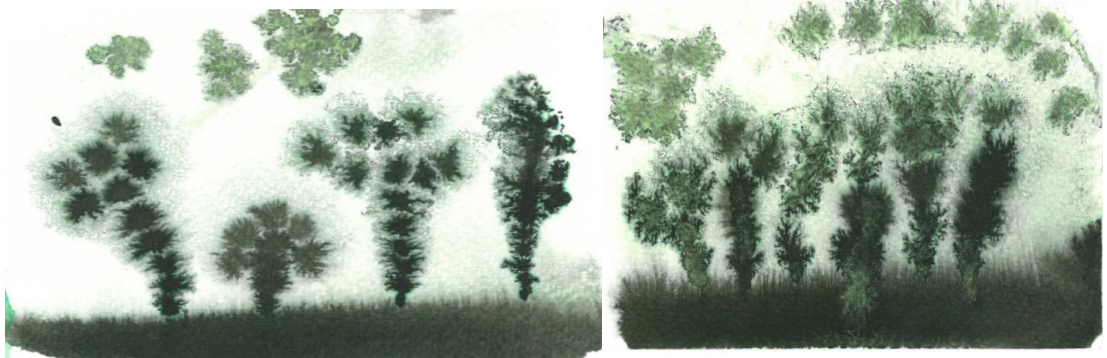
#### Kjennetegn og bakgrunn

T2 er ikke relatert direkte til tegning og skiller seg fra de andre typologiene på denne måten. Her er det gjort utprøvinger for å se på reaksjonene mellom blekk og ecoline. Øvelsene besto av å mikse blandinger og se hvordan disse reagerte på arket. Relasjonen til tegning er at jeg her lager spor.

Det som forekommer når ecoline og blekk reagerer med hverandre er at fraktaler dannes på arket. Fraktaler i den forstand at om jeg legger et tynt lag med ecoline og vann i bakgrunnen vil blekket reagere med ecoline, og blekket vil forgrene seg som små trær eller vekster ut fra det blekket som traff arket. Redskaper som er benyttet er vannfargepapir som egner seg til redskapene, ecoline, vann og blekk.

Bakgrunnen var at jeg som vist (ESP1) var opptatt av formdannelser mellom glassplater (jfr. Bakgrunn for valg av tema, s. 7). Formene som oppsto her var primært fraktaler og var noe jeg hadde en interesse i å undersøke i dette prosjektet også, men på en annen måte.

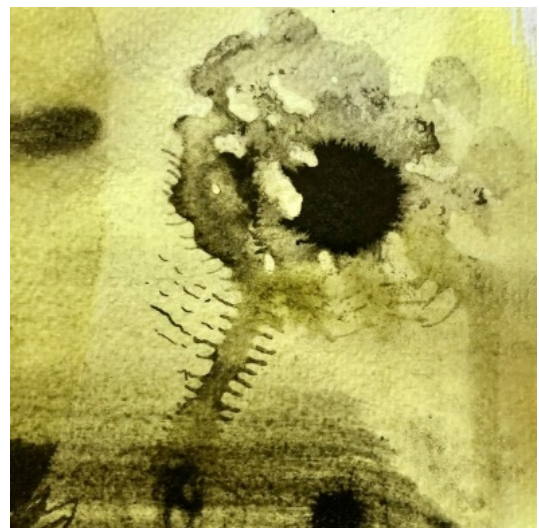
Utvalgte resultater:



«Fraktalvekster»



«Ansikt»

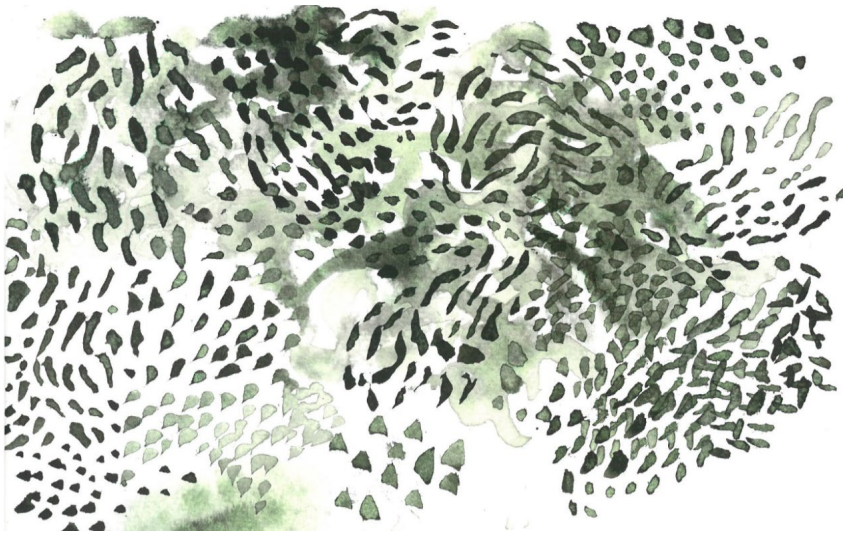


«øye»





«Tanker»



«Rytmer»



«Bakterier»



«Ballongvekster»

## Analyse av enkelttegning «Fraktalvekster» fra T2

(Tegningen befinner seg også på s. 95.)

### *Prosess*

#### **Beskrivelse**

Jeg begynner med å legge et tynt lag vann og ecoline over en flate på arket. Deretter venter jeg slik at vannet absorberes litt i flaten. Jeg drar så en tynn pensel langs bunnen av feltet med vann, og blekket strekker seg oppover. Deretter begynner jeg raskt å skape punkter langs den mørke bunnen. Blekket sprer seg fra et punkt, og fraktaler dannes som forgreninger. Jeg arbeider raskt



videre og lager nye punkter over hverandre. Tilslutt har noe som kan minne om undersjøiske planter blitt til. Utprøvingen stanser fordi den er tørr og det ikke er mulig å skape noen flere reaksjoner.

### ***Meningsenheter***

*Endringer:* Det er likheter med denne prosessen og «Fiskene» (s.89) da det her også dannes en havbunn, og ut ifra den vokser det noe jeg beskriver som «undersjøiske vekster». Dette viser på samme måte til endringer i motivet. Likevel skiller det seg da dette er naturligere reaksjoner, noe som gjør at det som blir ikke er noe jeg kan kontrollere i høy grad. Sjanse spiller inn da jeg aldri vet helt hvordan væskene vil interagere med arket, og jeg må der og da jobbe med det som oppstår.

*Innlevelse:* Jeg er tilstede og observant da prosessen går raskt og vannet tørker inn i arket. Dette gjør at utprøvingen skiller seg fra «Fiskene» da denne prosessen ikke går like sent, og jeg ikke har den samme kontrollen.

*Varighet:* Utprøvingen er ferdig når vannet har tørket og får sin naturlige begrensning for utvikling.

### ***Essens***

- Endringer underveis i prosessen. Tilstede en sjanse.
- En tilstedeværelse på bakgrunn av prosessens hurtighet.
- Utprøving er ferdig når væskene tørker inn.

### ***Uttrykk***

#### ***Beskrivelse***

Den nedre delen av bildet er helt sort med en dus overgang med noe som kan minne om sjøgress, og glir over i en svak grønnfarge. Fra bunnen vokser noe som kan minne om mørke sjøplanter. De er ikke rette, men er litt skjeve og bølgete.

## **Meningsenheter**

*Formlignende:* Formene oppleves som undersjøiske vekster fordi de har en dushet eller uklarhet over seg. De er helt mørke og er kanskje spor av en opprinnelig rikere plante. Kan konnoteres til følelser da de for meg framstår sørgmodige i sitt uttrykk. Sorte tunge, vage former. Dette har likheter med flere bilder fra T1. Eksempelvis en slik fornemmelse av «Myr» (s. 88). På samme måte som «Fiskene» (s. 89) gjenkjenner jeg formene både haptisk og synlig.

*Dynamikk:* Duse overganger, og svaiende former skaper dynamikk i likhet med «Fiskene» (s. 89).

*Helhet:* Bildet fremstår nok så helhetlig slik som «Fiskene».

## **Essens**

- Formlignende med en plante. Kan konnoteres til følelser.
- Dynamikk slik som «Fiskene» i T1.
- Helhetlig.

## **Generelt T2**

### **Prosess**

Utprøvingen som er trukket frem kan kun si noe generelt om utprøvingene «Fraktalvekster» (s. 95). De oppleves alle som lignende prosesser med variasjoner på bakgrunn av blandingsforhold og måten jeg interagerer med arket.

### **Uttrykk**

*Formlignende:* Det oppstår uspesifikke former og figurer som kan gi fornemmelser av noe en har sett tidligere (se undertitler, s. 95-96). I likhet med T1 fant jeg uttrykk i ettertid som jeg ikke var oppmerksom der og da. Tegningen «Ansikt» (s.95) er noe jeg overhodet ikke intenderte å skape. Jeg så ikke at det hadde blitt et ansikt før jeg så på utprøvingen igjen etter tid.

*Dynamikk*: Bildet «Rytmer» (s. 96) viser på samme måte som «Fiskene» i T1 til bevegelse. Ellers vil alle utprøvingene inneha bevegelse grunnet sine flytende karakterer.

### 4.1.3 T3: Kalligrafiske tegninger

#### **Kjennetegn og bakgrunn**

Tegningene er tegnet med kalligrafiske bevegelser og skiller seg fra T1, hvor det er finmotoriske bevegelser som er utført. Videre skiller kalligrafien seg fordi tegnehandlingen ikke går i samme tempo, og har en annen rytme ved seg (jfr. Kalligrafi og Sumi-e, s. 47-48). Typen har slektskap med Van Gogh sine tegninger da han tydelig var inspirert av kalligrafien, og jobbet på en lignende måte i sine tegninger (jfr. Figur 5, s. 61).

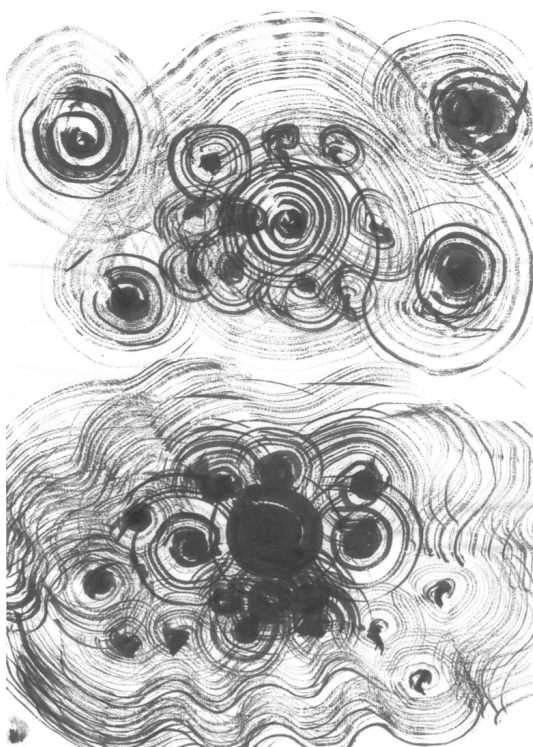
Kalligrafipensler er tatt i bruk da den har en spiss hårfin tupp som kan danne ulike typer strøk/effekter ved å samle, spre og vri penselhårene sammen med min armbevegelse. Jeg benytter videre blekk, og rispapir. Risapiret har den egenskapen at det raskt absorberer blekket, samtidig som det ikke oppløses. Dette for å kunne utføre kalligrafien med samme utgangspunkt som de profesjonelle.

Bakgrunnen for denne typen var at dette var en annen tilnærming til tegningen enn jeg tidligere hadde hatt, og i arbeid og lesning av Van Gogh fikk jeg en interesse for å prøve ut kalligrafitegning.

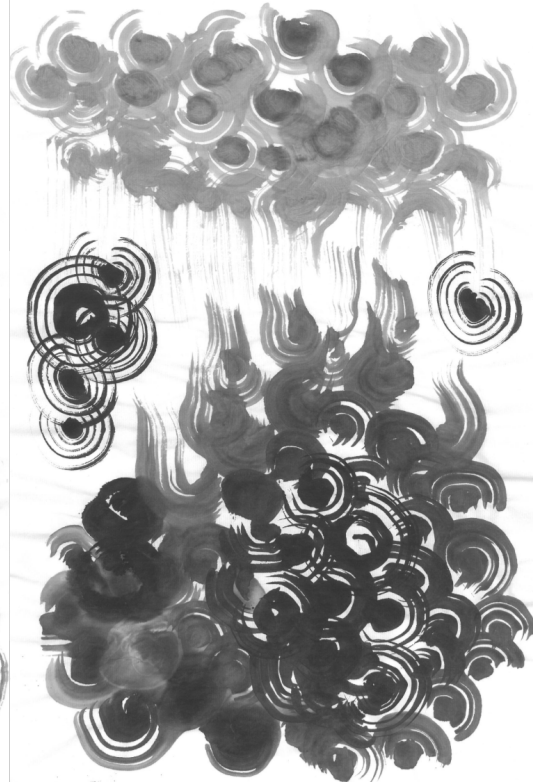
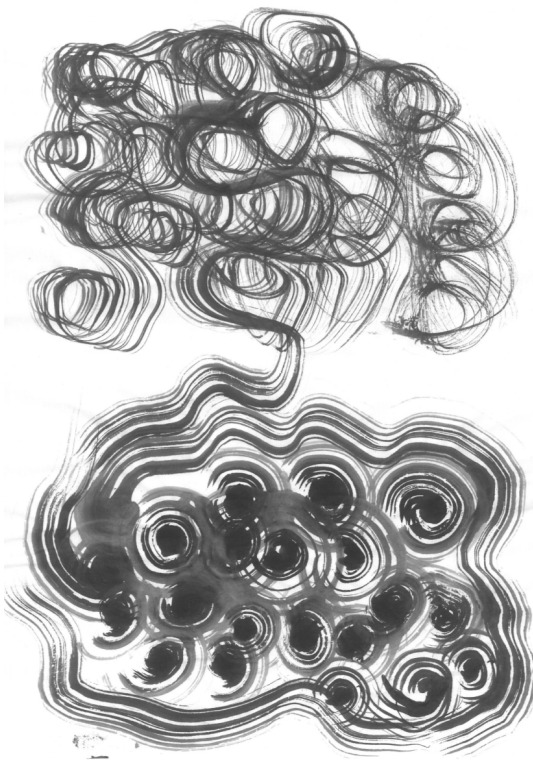
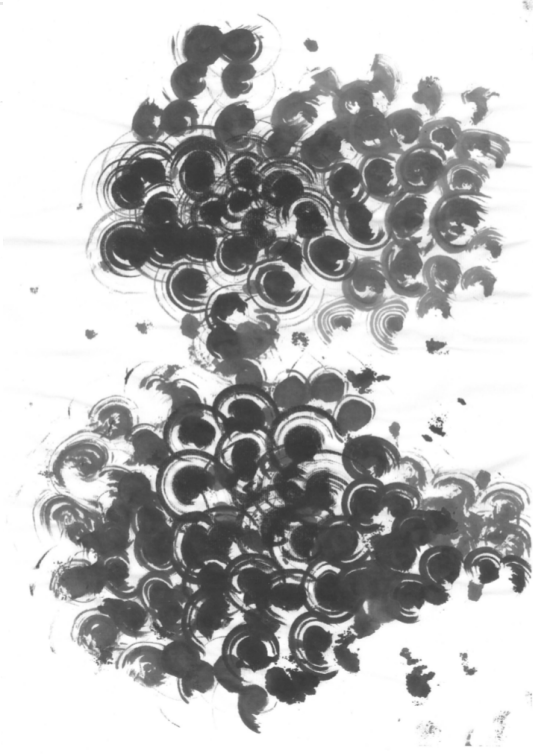
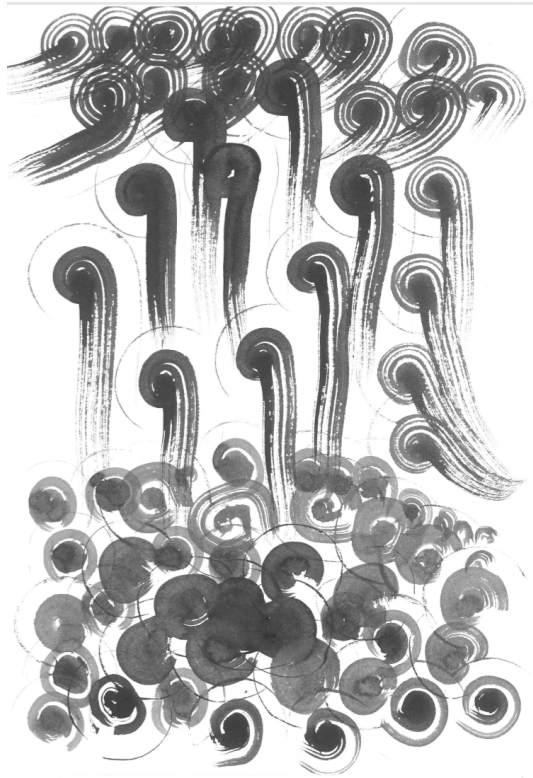


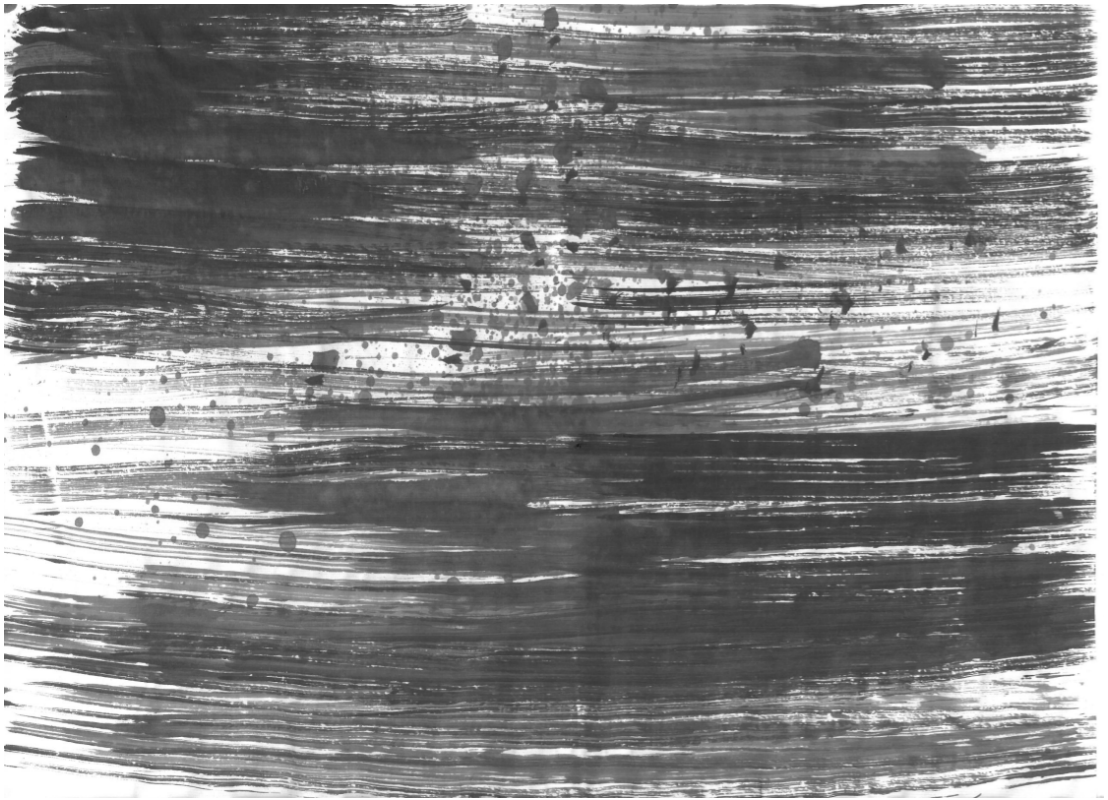
Bilde av kalligrafitegning.

Utvalgte resultater:

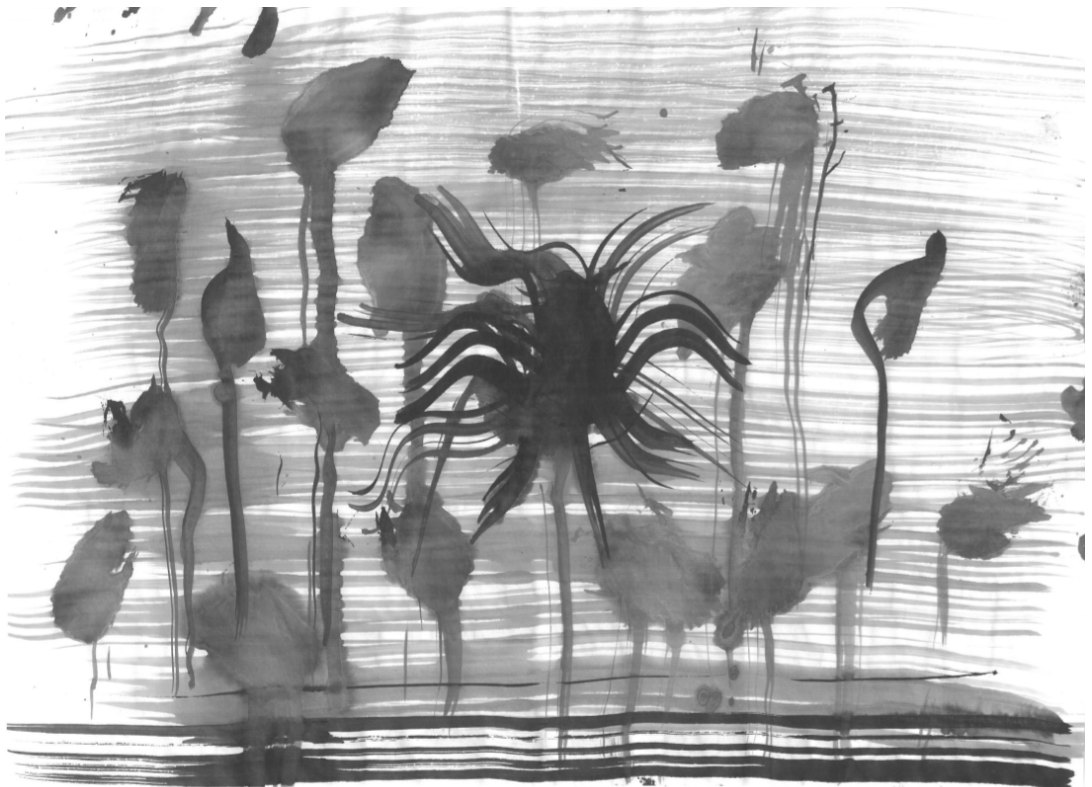


«Sirkler i vann»





«Sollyset som treffer vannflaten»



«Død plante»



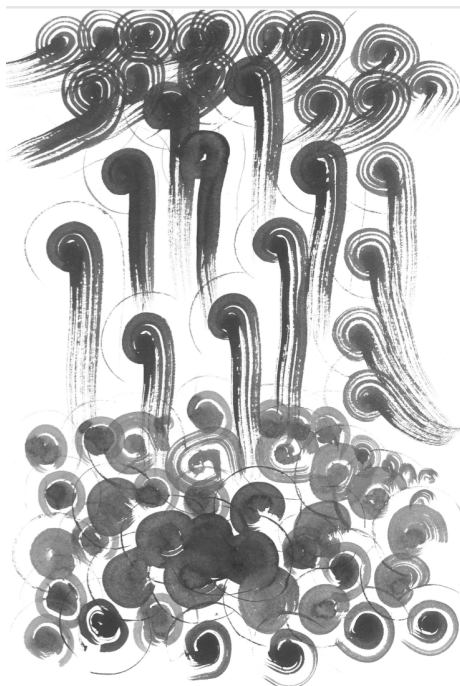
## Analyse av enkelttegning fra T3

(Tegningen befinner seg også på s. 102.)

### Prosess

#### Beskrivelse

Jeg dypper penselen i blekket, og bruker fingrene til å spre penselen i en spiralform. Jeg løfter den med en bestemt bevegelse, loddrett over arkets flate. En pause hvor jeg vurderer hvordan jeg skal angripe arket. Deretter gjør jeg en rask gest og penselen treffer arket. Arket suger til seg blekkets konsentrerte farge. Videre beveger jeg armen i en sirkulær bevegelse og en spiral oppstår. Jeg lar penselen hvile på arket et øyeblikk før jeg trekker penselen mot meg igjen og gjør meg klar for neste bevegelse. Deretter fortsetter jeg å danne spiralformer på samme måte i nedre del av arket.



Jeg må ved jevne mellomrom dyppe penselen i blekket igjen for deretter å fortsette. En endring forekommer da det blir større avstand mellom spiralene og jeg har dratt de nedover. I øvre del av arket samles spiraler igjen som har blitt dratt mot venstre. Tegningen avsluttes da den føles ferdig.

#### Meningsenheter

*Endringer:* Første gang en spiral dannes er dette nytt for meg og jeg fortsetter å danne flere. Dette i likhet med «Fiskene» i T1 (s. 89) og «Fraktalvekster» i T2 (s. 95). Tre sentrale endringer forekommer deretter. Da spiralene blir laget med større avstand oppover på arket, får et lengre spor etter seg, og når spiralene samler seg i øvre del av arket. Endringene er ikke radikale, da samme element gjentas.

*Innlevelse:* Det kan tenkes jeg har levd meg inn i noe jeg vil kalle «spiralenes vandring på arket» gjennom en svært aktiv armbevegelse. Videre ser det ut til å være en tiltrekning av denne formen da den gjentas.

*Varighet:* En slik kalligrafitegning blir til raskt, med pauser imellom bevegelsene. Hvert spor er avgjørende for tegningens utseende. Tegningen avsluttes så fort det ikke er mer rom på arket og den fremstår fullkommen.

### **Essens**

- Innehar endringer, men ikke radikale.
- Opplevelse av innlevelse og tiltrekning formen.
- Avsluttes raskt når det ikke er mer rom på arket.

### **Uttrykk**

#### **Beskrivelse**

Tegningens bunn er fylt med sorte spirallignende former. De er plassert litt unøyaktig og ligger ganske tett i tett. Deretter blir spiralformene tydeligere da de får «fartsspor» og større avstander. Det samler seg i øvre del av bildet. De øverste spiralene ser ut til å bære preg av penselens splittede hår med sine flere ringer.

#### **Meningsenheter**

*Formlignende:* Spiralen kan minne om fenomener i naturen. Spiralformen går igjen i flere tegninger fra T1 og viser til en tiltrekningen av formen.

*Dynamikk:* De gestuelle bevegelsene gir tegningen dynamikk. Spiralene har «farts spor» etter seg og det kan virke som de er på vei oppover fra bunnen og på nytt blir en kollektiv samling spiraler.

*Helhet:* Tegningen oppleves helhetlig da alle elementene virker til å være plassert harmonisk og slik en form for orden. Videre gjentas et element som skaper en enkelhet (jfr. Minimumsprinsippet, s.61).

### **Essens**

- Spiralen har formlignende med annet.
- Dynamikk er på bakgrunn av fartsspor og penselstrøk.
- Oppleves helhetlig.

## Generelt for T3

### *Prosess*

Jeg varierer måten jeg utfører håndbevegelsene ved at de har temposkifter, ulike pauser, trykk og hastighet.

### *Uttrykk*

*Formlignende:* I resultater (s. 101 – 103) lager jeg undertitler som kan vise at tegningene tydelig minner om noe annet: «Sirkler i vann», «Sollyset som treffer vannflaten», «Død plante».

(Essens - se analyse av enkelttegning.)

### 4.1.4 T4: Større formater, grovmotoriske bevegelser

#### **Kjennetegn og bakgrunn**

Tegningene er laget med grovmotoriske større kroppslige bevegelser. Den har likheter med kalligrafien i T3, og skiller seg fra det finmotoriske i T1. Det er benyttet kullstift for å kunne arbeide raskt og kontinuerlig. Kullet hadde også den egenskapen at jeg kunne fjerne de linjene som var tegnet og starte på nytt på samme ark. På denne måten trengte jeg ikke å bytte ut de store arkene hele tiden. Formatstørrelsen var så stor at jeg kunne utføre hele kroppslige bevegelser. Jeg gjorde få tegninger i denne typen og bakgrunnen var å forsøke noe annet enn de mindre tegningene for å få andre erfaringer med tegnehandlingen (her vises det bare til en tegning, i seks stadier).

## Utvalgte resultater:



Prosess av tegning, i seks stadier.

## Analyse av enkelttegning fra T4

### **Loggnotat for å kunne si noe om tegneprosessen:**

«Når jeg arbeider med større bevegelser og kroppen aktivt opplever jeg å **miste kontrollen** og har **ingen helhetsoppfatning** av hvordan bilde vil ta form. Det er **noe befriende** over det hele. Det er ikke lenger viktig for meg å skape en helhet og jeg opplever det hele veldig kroppslig og **kraftig** ...jeg får en følelse av **redsel** over å ødelegge bilde...det føles på denne måten **ikke fritt**...» (Vedlegg 3, s. 21).

### **Meningsenheter basert på notatet**

**Endringer:** Om en ser på bildet er det synlig at bildet gjennomgår flere endringer. De oppleves usammenhengende da jeg flere ganger har visket vekk det som var og startet på nytt. Dette i motsetning til de andre typologiene.

*Innlevelse:* Jeg skriver at jeg «mister kontrollen» og at jeg ikke har en helhetsoppfatning. I dette ligger det at jeg ikke har en oversikt over hvordan bildet ser ut. Jeg minnes bakgrunnen for dette er at jeg er så nært på motivet at jeg ikke ser helheten. Jeg vil anta dette gir meg en mindre innlevelse selv om jeg også beskriver det som «noe befriende». Dette da det ikke er så viktig for meg at det blir noe spesielt. Heller bare å bevege kroppen. Jeg skriver at jeg har «følelse av redsel», noe som vitner om at jeg ønsker å skape noe, men kanskje ikke får det helt til.

*Varighet:* Avsluttes når jeg mister interessen for å fortsette, ikke når det føles ferdig. Kan ha sammenheng med at jeg egentlig aldri ser noen helhet i bildet.

### **Essens**

- Usammenhengende endringer.
- Fravær av innlevelse.
- Avsluttes når jeg ikke er interessert lenger.

## **4.2 Fase 2**

Jeg beveget meg på dette tidspunktet tilbake til de mindre tegninger/formater etter å ha gjort ulike øvelser som var utenfor min komfortsone som tegner. Dette da T2, T3 og T4 var øvelser i tegning jeg ikke tidligere hadde jobbet med. Fase 2 inneholder T5 og går fra begynnelsen av november til slutten av desember (se vedlegg 3, s. 22-23).

### **4.2.1 T5: Finmotoriske langsommelige bevegelser, langsommelig tilblivelse**

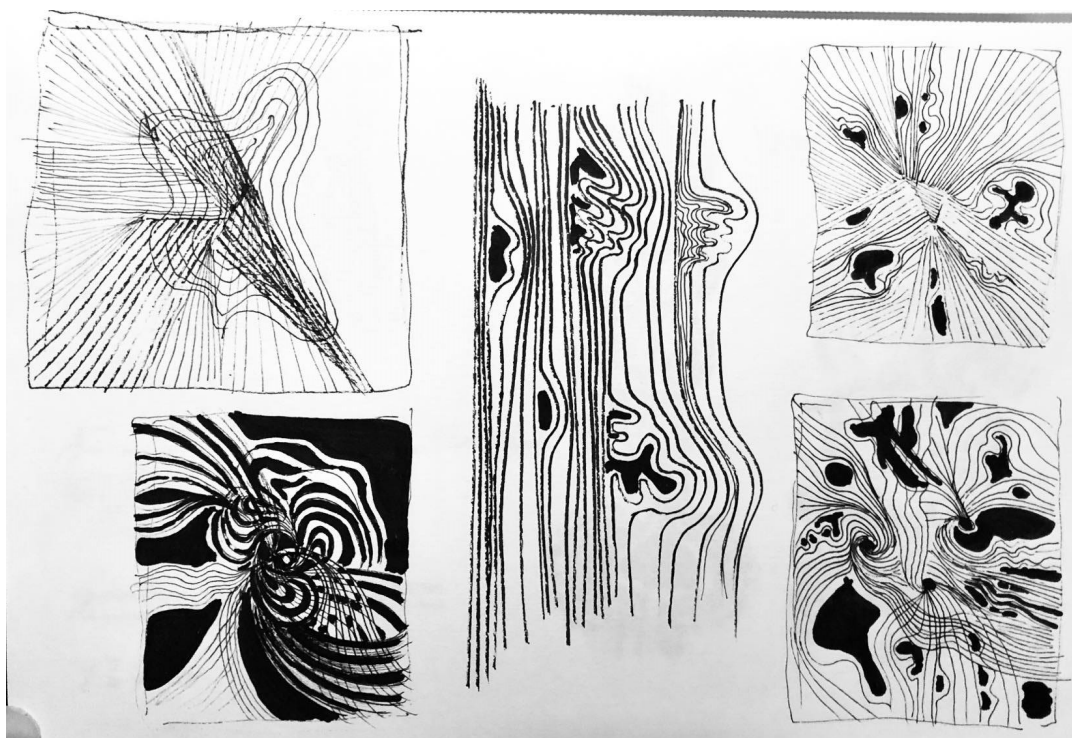
#### **Kjennetegn og bakgrunn**

Denne typologien har likheter med T1 da det er mindre tegninger og med finmotoriske bevegelser. Den skiller seg fra T1 da de tegnes med et langsomt tempo og blir langsomt til. Rytmen blir svært annerledes i og med at bevegelsene er så langsommelige.

Bakgrunn basert på loggnotat fra 13.11:

«Stilmessig minner heller ikke tegningen om mine tidligere tegninger. Det er med dette et sidespor som kanskje ble gjort under en interesse for Klee sine skapende prosesser og dette kan jeg gå videre med en annen gang kanskje» (Vedlegg 3, s. 22).

Det jeg refererer til her er at noen tegninger ble laget under sterk påvirkning fra Paul Klee, og det førte med seg en annen måte å tegne på enn tidligere. Utprøvinger ble ikke gjort som kopier, men etter notater og tanker jeg hadde gjort meg fra hans lærebok «The nature of nature» (Klee, 1973). Jeg var fascinert av hans tanker om bilde og hva som gjorde tegningen interessant. Dette viser seg i enkelte av utprøvingene. De er preget av Klee sin bildeskaping både i utseende og tegnemetode.

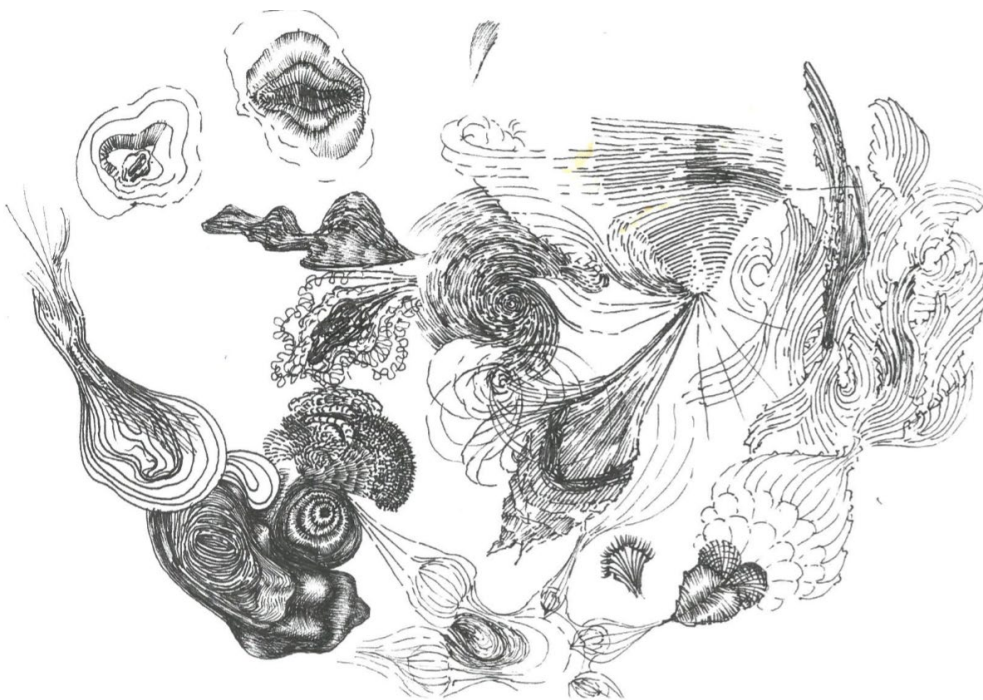


Egne notater fra Paul Klees notatbok.

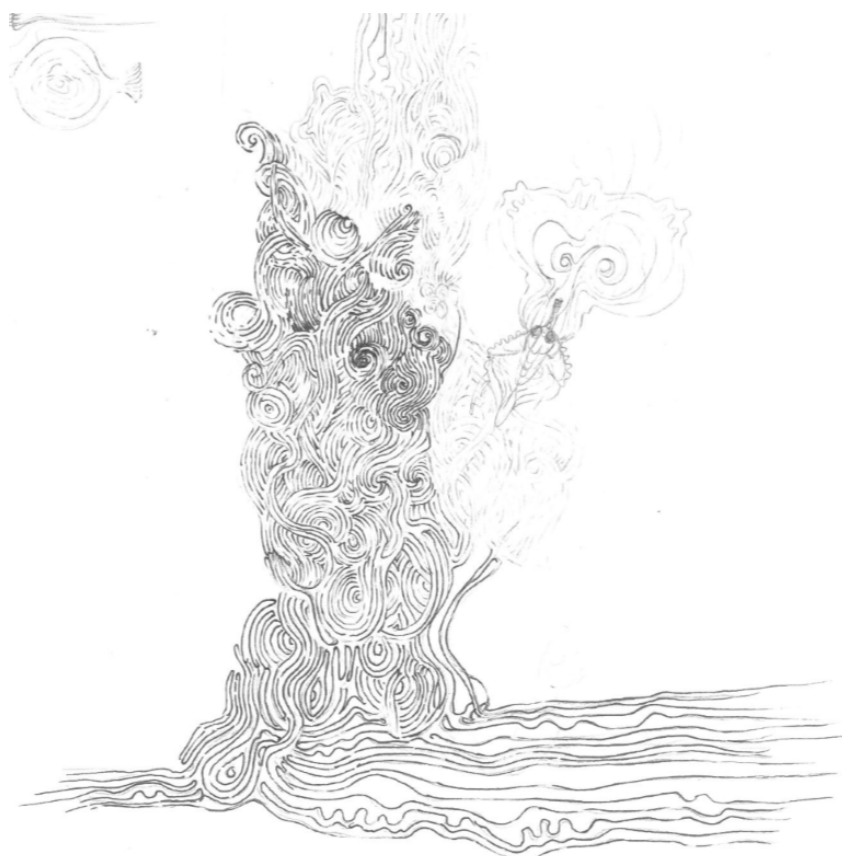
## Utvalgte resultater:



Uprøvinger på post-it-lapper.

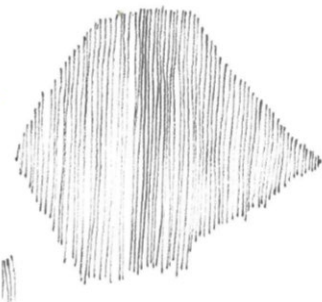
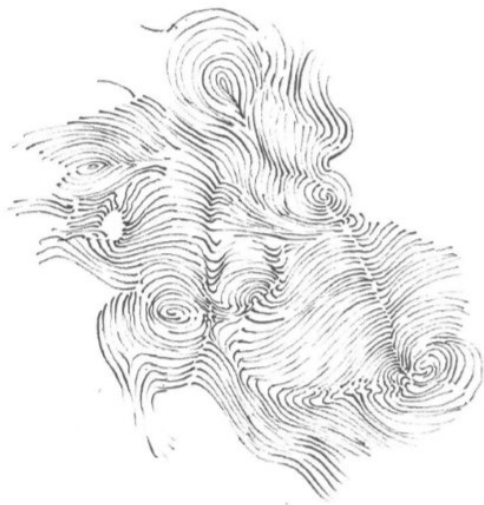


Tegning hvor flere nye mønstre vokser ut av det foregående.

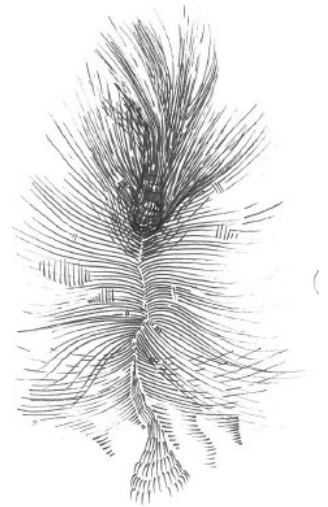
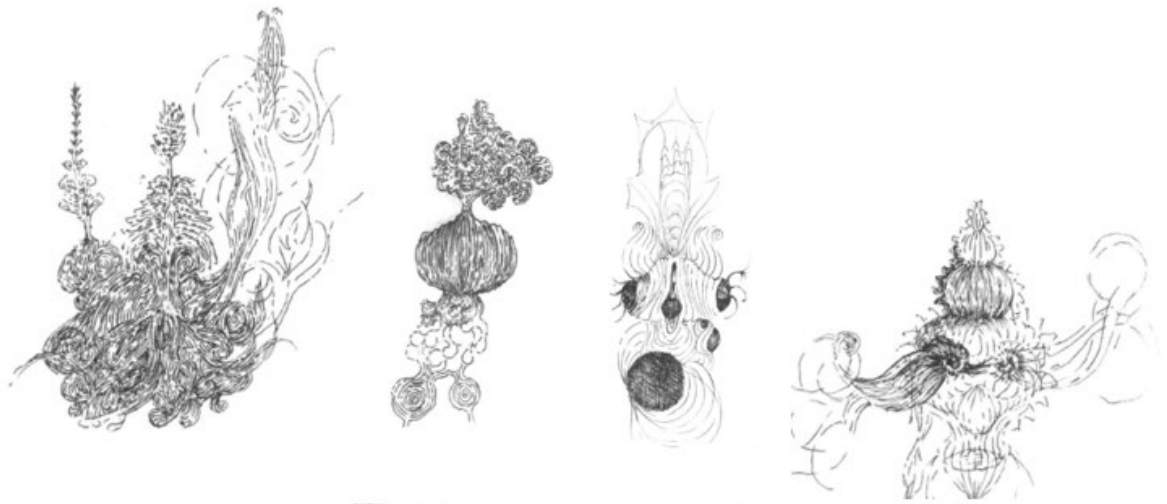


«Rytmer»





«Rytmer»



«Figurasjoner»

## Analyse av enkelttegning fra T5

(tegning som analyseres er ikke plassert i utvalgte resultater.)

### Prosess

#### Beskrivelse

Tegningen begynner med en rett linje og flere linjer buer seg rundt den som en slags knupp. Linjene følger hverandre omtrentlig med lik avstand og form. Et ansikt trer frem når linjene danner spiraler som deretter beveger seg utover og slynger seg. Et nytt ansikt blir dannet over det første med en annen utforming. Deretter ser det ut til at jeg har beveget meg ned til bunnen av tegningen og laget svaiende former som strekker seg ut ifra den allerede påbegynte bunnen av linjen/stilken. Ut ifra disse danner det seg ulike vekster som strekker seg opp. Tegningen avsluttes, noe jeg antar er fordi jeg ikke finner den meningsfylt å fortsette lenger.

#### Meningsenheter

*Endringer:* Det forekommer flere endringer i tegningen hvor de mest fremtredende er ansiktene som oppstår. Endringene kan ansees som impulser til å skape ansikter ut av formene.

*Innlevelse:* I motsetning til «Fiskene» (s. 89) opplever jeg ikke denne handlingen mimetisk. Det oppleves ikke som jeg har etterlignet noe jeg kjenner igjen som en fisk sin vandring i vannet. Dette kan vitne om at innlevelsen ikke er like sterk i denne tegningen. Videre vil den saktegående rigide streken ikke inneha rytme på samme måte som i T1. Den er heller kald, stiv og ganske strengt gjentakende i utførelsen.



*Varighet:* Tegningen avsluttes før den fyller rammen og den oppleves uferdig. Dette vitner om at jeg ikke har interesse for å fortsette.

### **Essens**

- Endringer forekommer.
- Opplevs ikke i høy grad levd inn på bakgrunn av den rigide streken.
- Tegningen avsluttes før den oppleves ferdigstilt.

### **Uttrykk**

#### **Beskrivelse**

En udefinerbar vekst med et virkelighetsfjærnt ansikt strekker seg opp fra en grunn. Ut ifra denne vokser et nytt ansikt. Selve veksten har utskudd hvor det vokser andre udefinerbare vekster. De alle ser noe «flytende» ut med sine avrundede formasjoner.

#### **Meningsenheter**

*Formlignende:* Det minner mer om «prydformer» heller enn levende former. Det er noe virkelighetsfjernt over det hele og jeg ser ikke helt rommet her, for å forestille meg noe liv og bevegelse, som i tegningen med «Fiskene» i T1.

*Dynamikk:* Det er bevegelse på bakgrunn av de svaiende formene, men linjene fremstår stive og det gestuelle ved tegningen er opp imot fraværende. Den har en rigid mønsteroppbygning som minner om ornamentikk. Den strenger noe symmetriske oppbygningen og de stive linjene gjør at tegningen oppleves livløs (jfr. Kaos og orden, s. 61-62). Dette samstemmer med Klee sine beskrivelser om at enkelte tegninger han skaper har noe ornamentisk, kaldt og stivt over seg (jfr. Paul Klee, s. 63).

*Helhet:* Bildet oppleves ikke helhetlig, men å inneha ulike ornamentiske former. Det er ikke direkte kaotisk, men fremstår ikke å ha en god fordeling.

### **Essens**

- Ornamentiske former.

- Livløshet.
- Ikke helhetlig.

## Generelt for T5

### *Prosess*

*Endringer:* Tegningen som er trukket ut beskriver generelt hvordan de øvrige tegningene opplevdes å lage. Endringer virker ikke til å være av lik art som i T1. Tegningene utvikler seg ikke utover sin ornamentikk.

*Innlevelse:* Selv om jeg har en tydelig kritisk holdning angående tegningene vil jeg legge til at det var noe tilfredsstillende over å lage mer eller mindre avanserte mønstre for hånd. Jeg likte å skape de fritt for å se hvordan de tok vei og hvordan de kunne utvikle seg. Jeg opplevde tiden passere forbi på en lignende måte som i T1 og det er nok bakgrunnen for at dette ble en egen fase.

(Essens – se analyse av enkelttegning).

### *Uttrykk*

*Formlignende:* «Figurasjoner» (s.113) minner om plantevekster og insekter bare med en høy grad av rigiditet. Enkelte av tegningene har noe mer gestuelt ved seg, som «Rytmer» (s. 111-112) og minner om enkelte tegninger fra T1.

*Dynamikk:* Stive og livløse, men svaiende former.

*Helhet:* Mange av tegningene er laget på et stort ark som enkeltelementer. Disse føler jeg har sin egen helhet. «Tegning hvor flere mønstre vokser ut av det foregående» (s.110) fremstår usammenhengende. I dette ligger jeg at det ikke har en naturlig helhet, men mange vekster som bryter med det foregående.

(Essens - se analyse av enkelttegning.)

## 4.3 Fase 3

Jeg beveger meg videre da jeg ville tilbake til de gestuelle bevegelsene, og benyttet meg av erfaringen spesielt fra kalligrafien. Dette på den måten at jeg arbeidet på en lignende måte, bare med en tynn tusj primært. Siste fase går fra begynnelsen av januar til slutten av februar (se vedlegg 3, s 25-29).

### 4.3.1 T6: Usammenhengende gestiske tegninger

#### **Kjennetegn og bakgrunn**

Denne typen inneholder kalligrafiske tusjtegninger. Det spesielle for denne typen er at den ikke inneholder helhetlige tegninger som i T1, hvor alle tegningene skapes innenfor et avgrenset format, og bevegelsene gjentas og skaper helhetlige tegninger. Tegningene er heller usammenhengende og bestående av enkeltelementer.

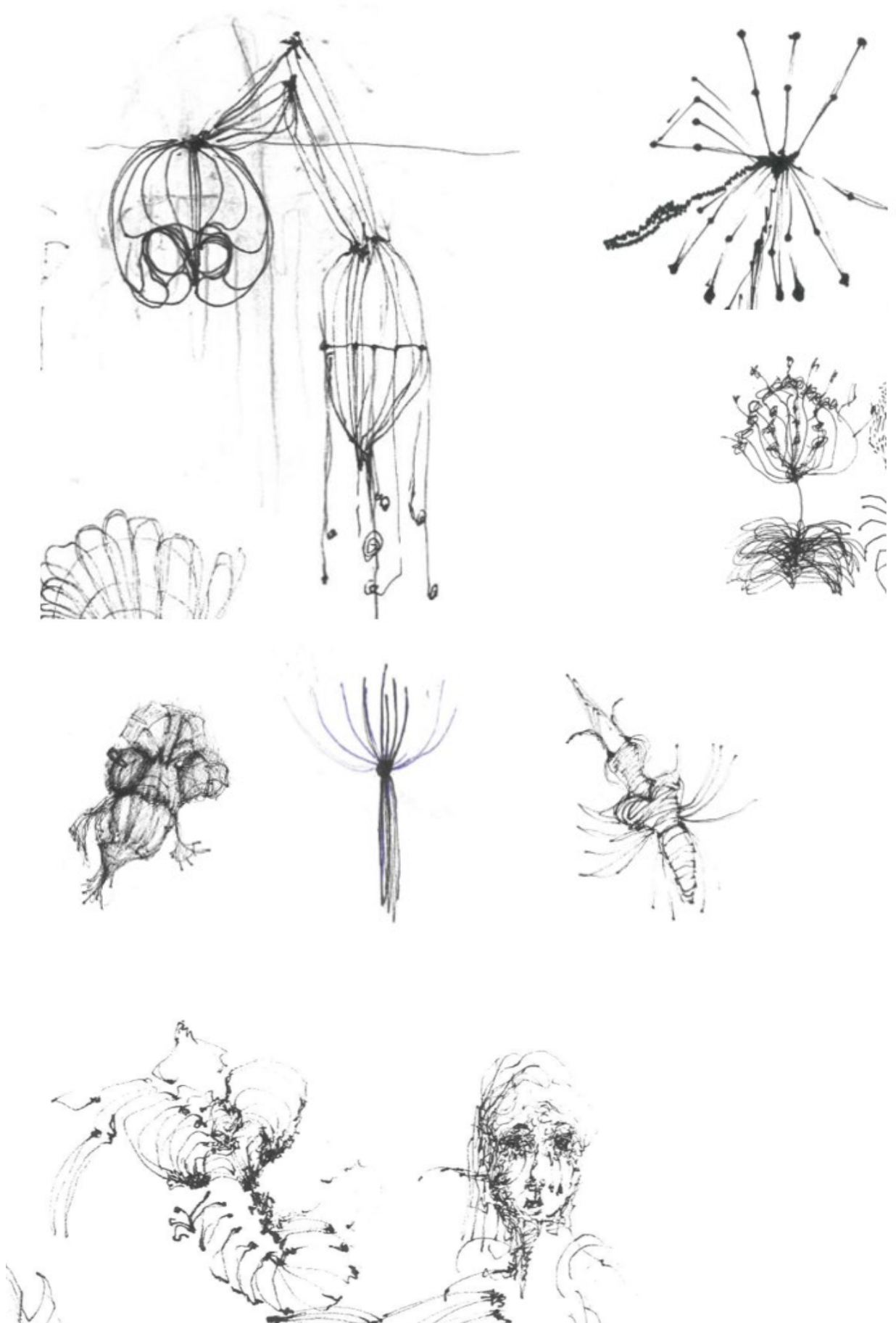
Bakgrunnen for typen var blant annet å oppøve min egen motorikk for denne type tegning. Jeg ville også forsøke å arbeide utenfor et avgrenset format slik det er skrevet i loggnotat fra 03:12:

«...det slo meg hvor mye jeg vurderte å bryte ut av disse firkantene. Det er rammer å gjøre at tegningen utvikler seg innenfor en liten ramme noe som er en fin avgrensning og minnet om post-it-lapper...Derfor vil jeg prøve å benytte arket som en ramme nå...»  
(Vedlegg 3, s. 23).

**Utvalgte resultater:**



«Helhetlig bilde av sammenhengende tegning»



Utsnitt av større tegninger.



## Analyse av enkelttegning fra T6

(for større tegning se s. 118 og utsnitt nederst s. 119.)

### Prosess

#### Beskrivelse

Det er uklart hvor tegningen begynner, men jeg antar å ha begynt på et av elementene, og gått over til et annet element. Deretter antar jeg å ha snudd tegningen flere ganger om en tar i betraktning strekføringenes retninger. De to øvre elementene ble tegnet til slutt. De ser ut til å ha blitt til ved at jeg har beveget hånden hurtig for deretter å stoppe opp hvor de svarte punktene er mer markante. Bevegelsen er gjentatt flere ganger og figurasjoner oppstår. Tegningen avsluttes etter at disse elementene er tegnet fram.



#### Meningsenheter

*Endringer:* I hele tegningen opptrer usammenhengende klare brudd med det foregående. Et element som ikke har direkte relasjon til det forrige oppstår. Det kan beskrives som en svært fri tegneprosess hvor det på ingen måte er viktig at noe henger tydelig sammen.

*Innlevelse:* De brå skiftene fra et element til et annet vitner om et fravær av innlevelse hva angår tegningens helhet. Likevel kan dette motsies om en ser på enkeltelementer hvor det tydelig har vært en innlevelse tilstede. Eksempelvis er det tydelig i de to øverste elementene i tegningen. Dette vil beskrives under *uttrykk* nedenfor.

*Varighet:* Tegningen vedvarer en stund og avsluttes når de to siste elementene er tegnet.

## Uttrykk

### **Beskrivelse**

Jeg vil beskrive uttrykk i de to øverste elementene i tegningen. En slags insektlignende skikkelse består av gestiske linjer som skaper en form for krepssaktig form. De to sorte punktene kan minne om øyne og ser ut til å strekke noe ut mot et kvinneansikt. Kvinneansiktet har mørke øyne og noe som kan minne om tårer som triller ned. Det kan se ut til at kvinnen ser mot insektet.

### **Meningsenheter**

*Formlignende:* Det ene elementet er en figur da det tydelig ligner et insekt fordi den har to øyne og en krepplignende kropp (jfr. form, s. 59). Det er ikke et insekt jeg har sett før, og ser ut som et slags uvirkelig vesen. Den har en form for skjørhet ved seg som jeg anser er på bakgrunn av de tynne gestuelle linjene. At den strekker seg mot dette ansiktet gjør at det fremstår som de to har en form for kommunikasjon eller tiltrekkes hverandre. Elementer som oppstår oppleves å ha en underlig tiltrekning.

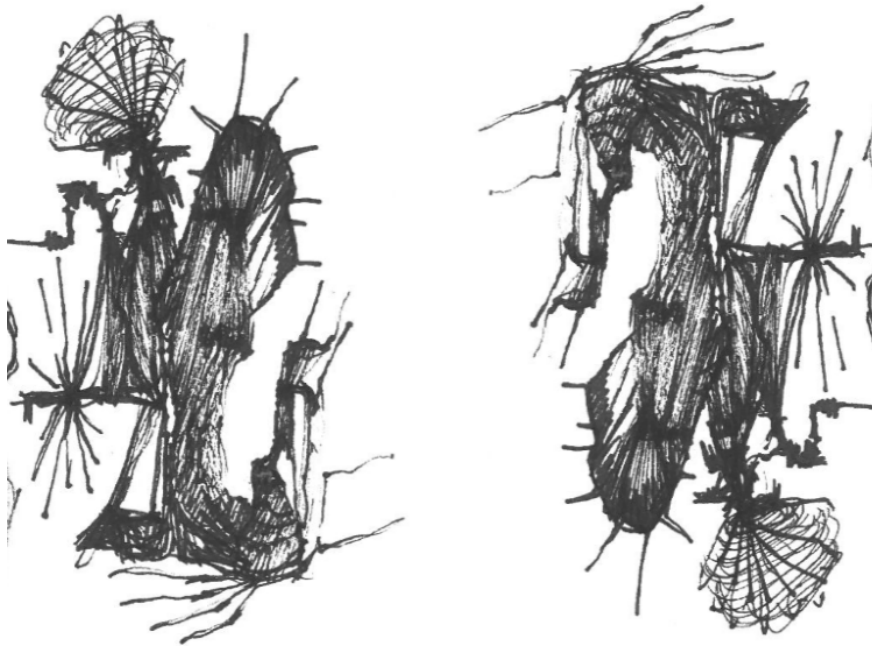
*Dynamikk:* Det er dynamikk i bildet slik som i T3 Kalligrafiske tegninger. Her vises tydelig en energisk strek hvor de mørke områdene (punktene) viser seg som hvilepunkter hvor jeg har latt pennen hvile før jeg drar den i en rask gest. Dette fører til punkter, tynne, skjøre linjer som fremstår naturlige og organiske.

*Helhet:* Om det var tatt et bildeutsnitt av elementene kunne de alene hatt en helhet. Tegningen i seg selv fremstår kaotisk.

## **Generelt for T6**

Proessen er ganske lik analyse av enkelttegning, i alle tegningene. Jeg vil beskrive uttrykkene med betegnelsen «Antydende figurasjoner». Dette i form av noe som kan minne om insekter, ansikter og mindre spesefikke vekster. De har kalligrafiske kvaliteter på bakgrunn av de raske gestulle bevegelsene som gir antydninger heller enn klare

fremtredelser. Videre opplever jeg her også å se uttrykk i ettetid av tilblivelsen (se bilde s. 122, befinner seg ikke i utvalgte resultater).



Ved vending av bildet trer et insekt frem som hviler armen på hoften.

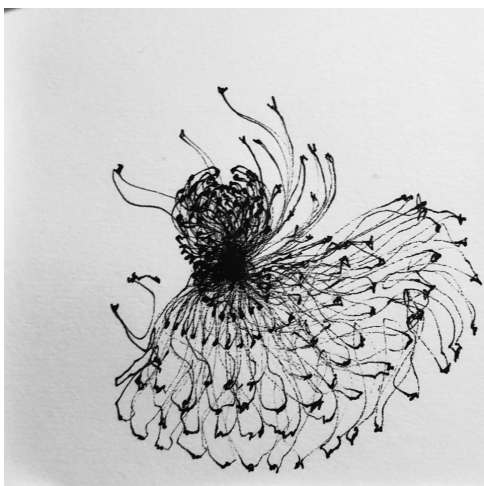
#### 4.3.2 T7: Raske gestuelle bevegelser fyller rammen

##### **Bakgrunn og kjennetegn**

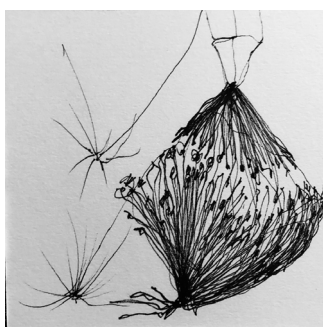
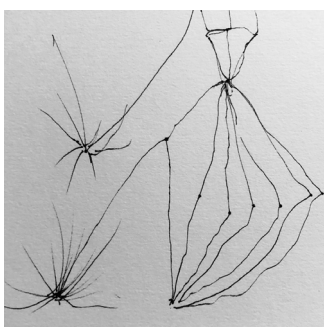
I T4 vises tegninger som kjennetegnes av at jeg tegner ukritisk og raskt for å fylle rammen/formatet. Det var aldri meningen å lage en ferdig tegning som var «pen» eller gjennomført på en spesiell måte. Jeg ville bare undersøke hva som skjedde om jeg jobbet svært hurtig uten å stoppe noe særlig opp i tegnehandlingen. Dette skiller denne typologien fra de foregående som bærer preg av en saktehet i tegningens prosess. Her er det ingen rom for famling eller store pauser.

I denne typen satte jeg opp nye rammer for tegnehandlingen. Det var konstante faktorer som et bestemt fast avgrenset format tegningene ble laget innenfor. Håndbevegelsene skulle være raske og jeg ville tilnærme meg tegningen på en annen måte enn jeg hadde gjort tidligere.

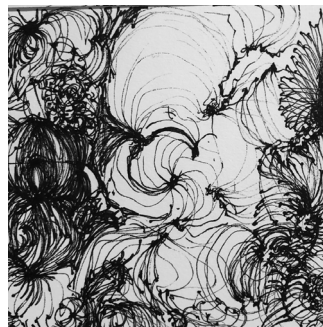
## Utvalgte resultater:



Prosess, organisk linjespill.



Prosess, nettverk.



Prosess, organisk linjespill.

## Analyse av enkelttegning fra T7

(Tegning som analyseres er ikke plassert i utvalgte resultater.)

### Prosess

#### **Fenomenologisk beskrivelse**

Tegneakten begynner med å holde pennen høyt opp på skaftet på en avslappet måte. Deretter begynner jeg å gli pennen over flaten **ukritisk** med kun et **formål**. Å dra den til ett punkt og lage en liten krusedull som fremstår mørk på arket som et punkt. Jeg fortsetter å dra blyanten i en stadig **kontinuerlig** bevegelse over flaten uten å stoppe opp en gang. Handlingen varer i



ca. 20 min og jeg stopper ikke for å vurdere bildets helhet. Jeg tar meg selv i å veksle mellom å se på hele bildet mens jeg tegner og der jeg er i tegningen. **Jeg legger merke** til at former gradvis trer frem. Avrundede former. Omkring formørker jeg ved å trekke linjen gang på gang så område rundt **formørkes**. Formene oppløses gradvis ved at linjer trekkes inn i de lyse områdene så det ikke er noen tydelige overganger. Jeg er **ikke redd for å ødelegge**, men følger stadig **samme type gest** med vekselvirkning i lengde. Tegnehandlingen avsluttes når jeg føler motivet er dødt. Det er ingen flere muligheter for utvikling og **kaoset har begynt å komme frem**. Jeg kunne stoppet opp før og flere mulige veier ville blitt synlig, men jeg avslutter ikke før handlingen føles ferdig (Vedlegg 3, s. 26).

#### **Meningsenheter**

*Endringer:* Jeg skriver «jeg følger stadig samme type gest» og at jeg arbeider ukritisk og kontinuerlig. På denne måten har jeg en gjentagenhet og en pågåenhet. Siden jeg arbeider så ukritisk kan det tenkes jeg ikke er like observant hva som foregår. Det stemmer nok, men jeg skriver «jeg legger merke til at former gradvis trer frem». Noe som vitner om at det forekommer forandringer.

*Innlevelse:* Jeg skriver at jeg har et formål i handlingen: «Å dra den til ett punkt og lage en liten krusedull som fremstår mørk på arket som et punkt». Dette vitner om at jeg ikke bryr meg noe særlig om hva som tegnes der, men heller eksperimentet å jobbe ukritisk og kontinuerlig. Jeg er ikke redd for å ødelegge, noe som kan antyde at jeg heller ikke bryr meg om å bevare noe heller. På denne måten kan det sies jeg mangler en form for innlevelse. Likevel skriver jeg at «jeg legger merke til». Noe som vitner om at jeg på en måte kommuniserer med tegningen, men det går for raskt og kontinuerlig til at jeg «virkelig» kan legge merke til det som fremtrer.

*Varighet:* Tegningen avsluttes ikke når den føles ferdig eller fullkommen. Den avsluttes når det ikke er mer plass. Jeg skriver «kaoset har begynt å komme frem» noe som vitner om at den er overfylt.

## **Uttrykk**

### **Beskrivelse**

Bildet fremstår energisk med alle sine linjer i ulike retninger. Det opptrer tomrom i tegningen slik at arket kommer frem. Her samler streker seg i punkter og noe som kanskje kan bli, men aldri helt kommer frem.

### **Meningsenheter**

*Formlignende:* Det manifesterer seg noen former da det er hvite tomrom i tegningen som trer frem fra linjespillet. De blir dog ikke noe spesifikt.

*Dynamikk:* Linjespillet er svært energisk. Formene opptrer videre litt skjeve som antyder bevegelse. Det kan tenkes det er et utsnitt av noe større slik som «Fiskene» (s. 91-92).

*Helhet:* Tegningen har en form for helhet grunnet gjentagenhet av strekføringen. Videre at lys og mørke oppleves godt fordelt. Det virker likevel kaotisk og lite gjennomtenkt, og bærer preg av «hensiktsløs rabling».

## Generelt for T7

### *Prosess*

*Endringer:* Prosessen ligner i alle tegningene. De har ulike håndbevegelser, men en lik utførelse. Alle tegningene er utført raskt og ukritisk. Endringer som forekommer skjer raskt, ikke gradvis.

*Innlevelse:* Jeg leves inn da jeg legger merke til ting, men jeg bevarer ikke eller bygger videre på. Tegningen beveger seg ikke i en naturlig rytme og på denne måten vil jeg si innlevelsen ikke er tilstede i så høy grad som for eksempel i «Fiskene» (s. 90).

### *Uttrykk*

*Formlignende:* Om en kaster et blikk på prosessbilder ser en at det opptrer «Antydende figurasjoner» («noe som kan minne om...») slik som i T6 (s. 121-122). De forsvinner likevel i tegningen etter tid.

*Helhet:* Tegningenes ferdige form fremstår i alle tegningene kaotiske og preget av en «hensiktsløs rabbling».

### 4.3.3 T8: Raske gestuelle bevegelser kombinert med det langsommelige

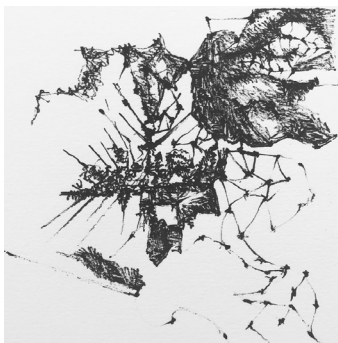
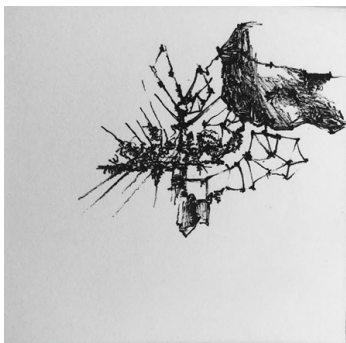
#### **Kjennetegn og bakgrunn**

Jeg begynner tegningen med raske gestuelle linjer for deretter å skyggelegge, eller tegne fram interessante elementer. Flere tegninger inneholder nettverk. Nettverk defineres her som linjer og punkter som danner nettverk før jeg fyller de inn.

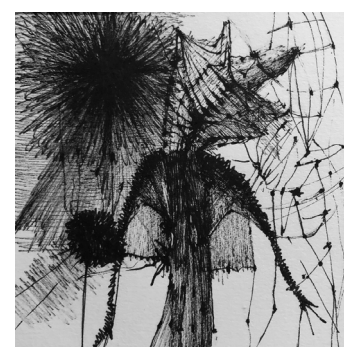
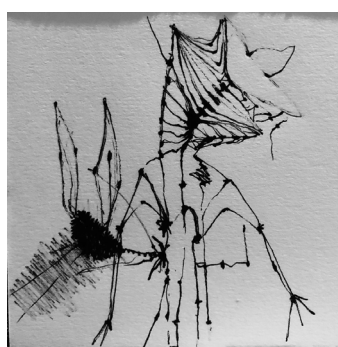
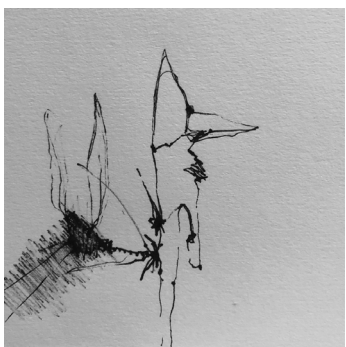
Denne måten å tegne på hadde jeg kommet frem til som en avslutning på dette prosjektet. Dette fordi her kunne jeg kombinere det raske og gestuelle med en gradvis fremtegnings av det som opptok meg i tegningen. En slags kombinasjon av det jeg hadde bedrevet i prosjektet om en tar et blikk tilbake. Jeg leste i etterkant av skapelsen av tegningene om Asger Jorn sin billedkunst og ser noen klare paralleller spesielt til denne øvelsen. Han jobbet også med nettverk i form av linjer han plasserte på tegningen for

deretter å tegne fram det han fant interessant, som figurer og elementer (jfr. Asger Jorn, s. 63-65).

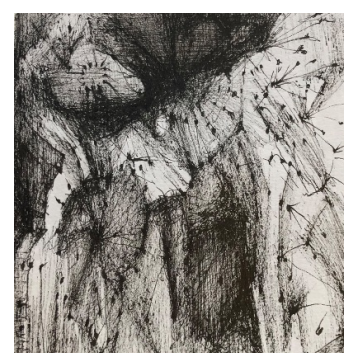
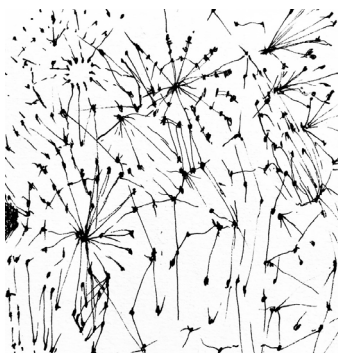
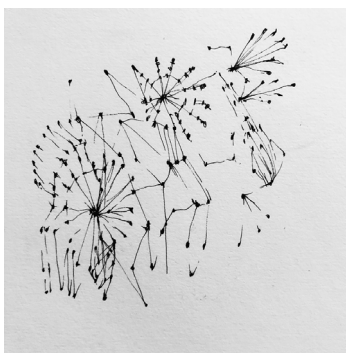
### Utvalgte resultater:



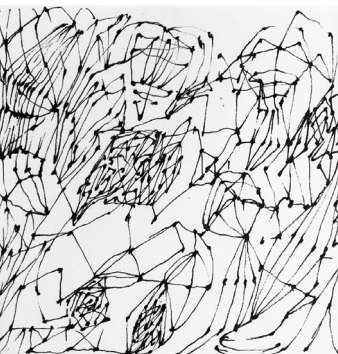
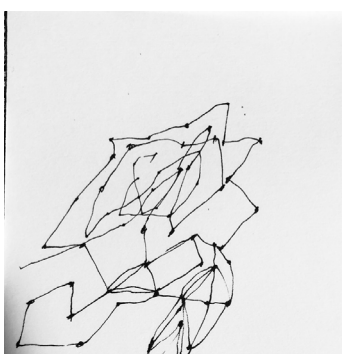
Prosess, organisk nettverk.



Prosess, organisk nettverk.

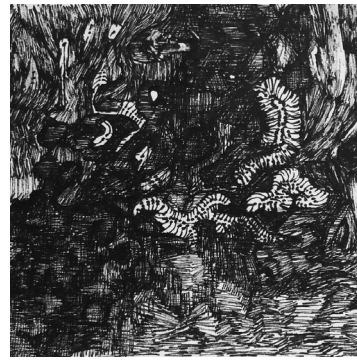
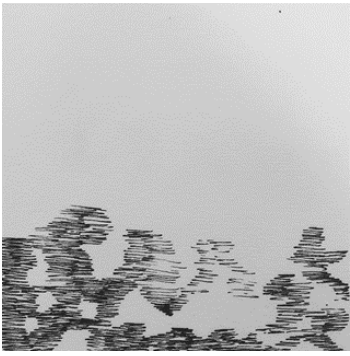


Prosess, organisk nettverk.

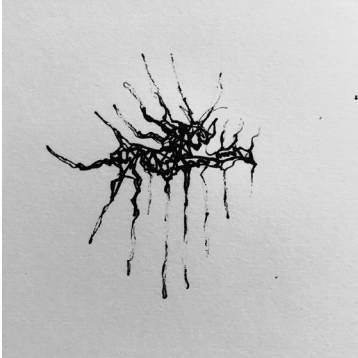


Prosess, organisk nettverk.

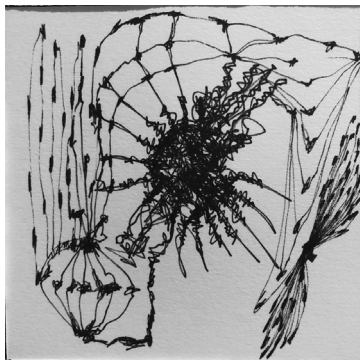
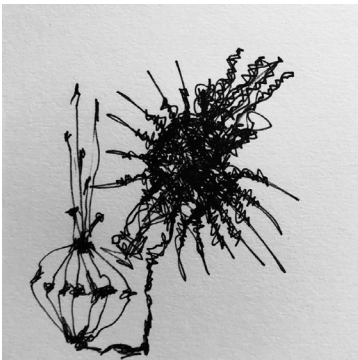




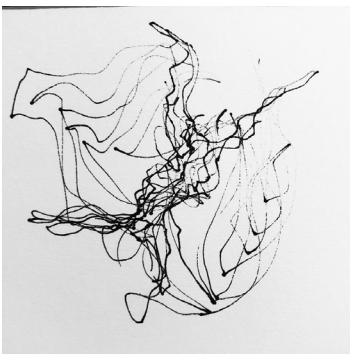
Prosess, organisk linjespill.



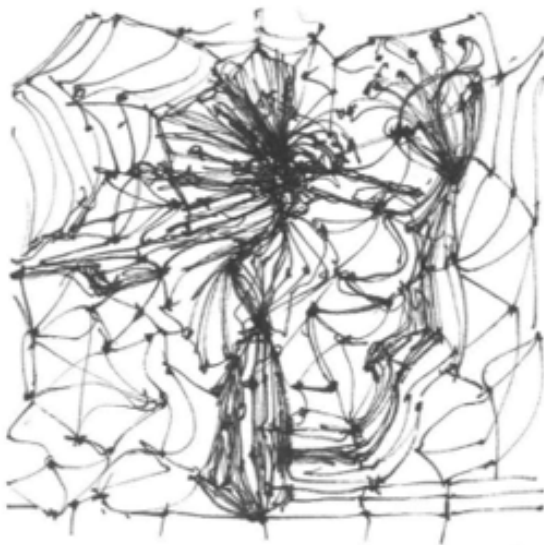
Prosess, organisk nettverk.



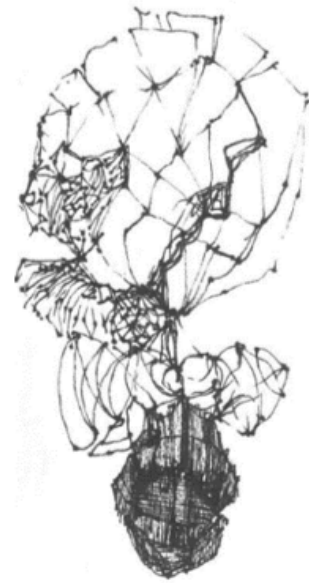
Prosess, organisk nettverk.



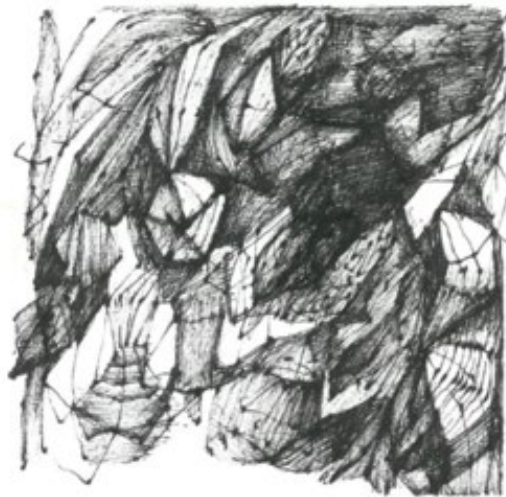
Prosess, organisk linjespill.



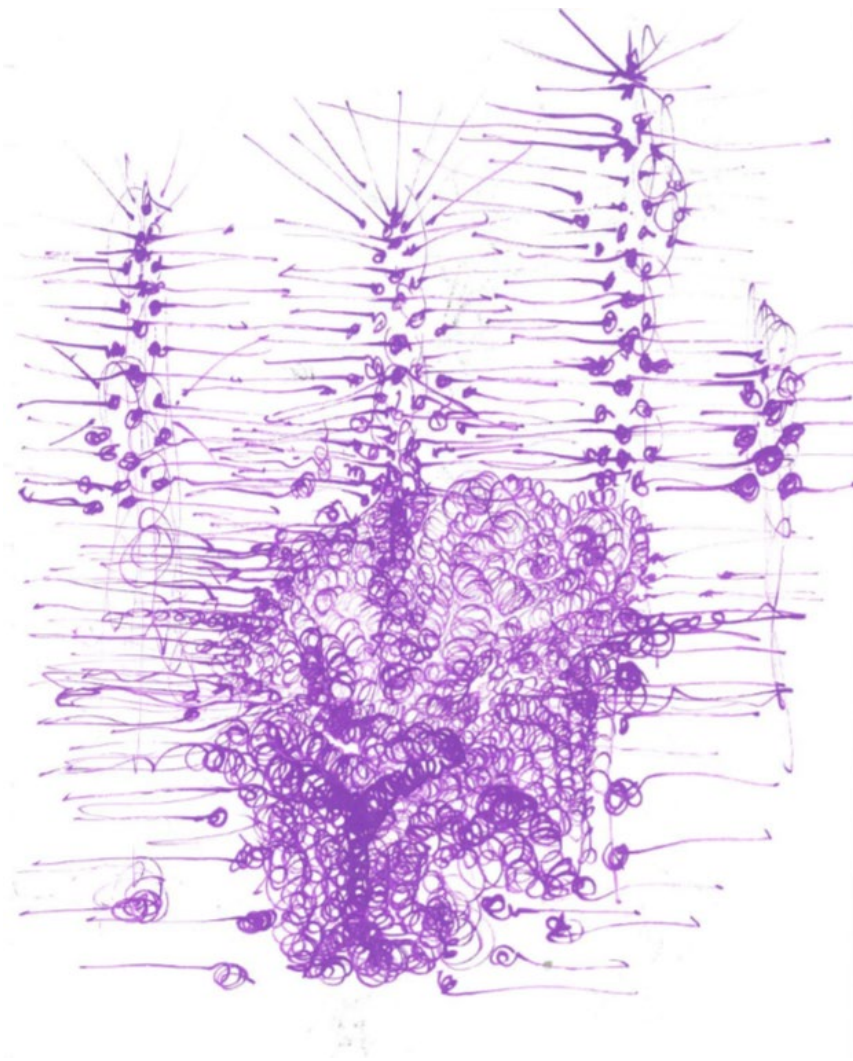
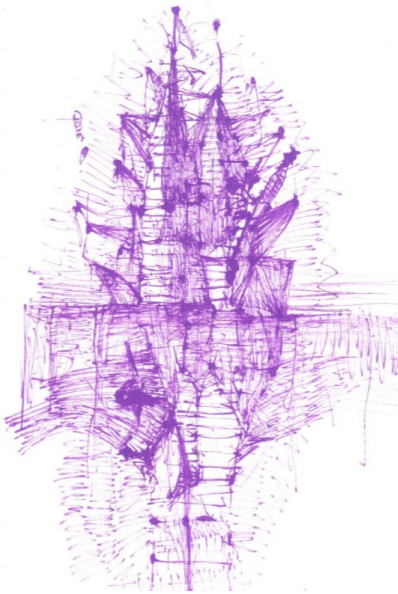
Utvalgte tegninger.



Utvalgte tegninger.



Utvalgte tegninger.



Utvalgte tegninger, tegnet med lilla penn.

## Analyse av enkelttegning fra T8

(Forstørret ferdig tegning, s. 129.)

### Prosess

#### **Fenomenologisk beskrivelse**

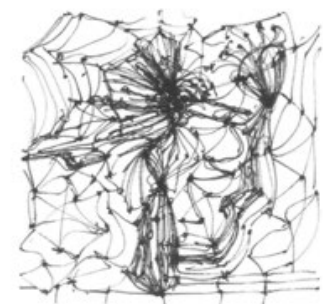
Jeg begynner tegningen med en **skribbel** og skyter ut linjer ut ifra den. Jeg **skyter** fordi hånden svært raskt beveger seg ut ifra skribbelet og en **energi** er tydelig til stede i tegningen fra begynnelsen av. Det ser ut som **en mygg** i fart og jeg fortsetter ut av denne figuren og laget **nettverk** omkring med gesten fra tegning 1. Det blir en **rar fugl** i mine øyne og jeg beveger pennen i formen og **formørker** områder i nettverket. Videre beveger jeg meg ut av den og bygger ett nettverk omkring figuren. En slags plantelignende vekst tar form til høyre for figuren og tegningen **avsluttes når jeg føler** jeg ikke vil ha flere elementer i tegningen. Det er fortsatt mulighet for flere retninger i tegningen, men jeg **velger ikke å gå de**.

(Vedlegg 3, s. 27).

#### **Meningsenheter:**

*Endringer:* Det forekommer tre større endringer. Dette fra noe jeg beskriver som «en mygg», til det blir en «en rar fugl» og deretter til den får et nettverk omkring seg. Det er uplanlagt da jeg ikke på noen måte prøvde å skape elementene. De oppsto på bakgrunn av gesten.

*Innlevelse:* Jeg leves tydelig inn i tegningen da jeg beskriver hva jeg ser. Videre velger jeg å bevare den myggen som kommer frem og danner nettverk omkring den. Dette vitner om at jeg ikke skjodesløst ødelegger den slik som i T7, innlevelse (s. 126). Videre blir den gradvis noe som gir meg tid til å se og bevare.



*Varigheten:* Jeg skriver «jeg vil ikke ha flere elementer i tegningen». Det viser til en naturlig stopp når jeg føler tegningen er ferdig for meg.

## **Uttrykk**

### **Beskrivelse**

Et vesen manifesterer seg tydelig i midten av bildet. Dette da mørke linjer samler seg og et mørkt «hode» trer frem som ser ut til å ha et nebb. Videre ser det ut til å ha en form for kroppslighet i form av at linjer samler seg og skaper elementet. Noe strekker seg ut fra det og ser ut som en slags vekst. Et system gestiske linjer bindes sammen til et nettverk omkring elementet.

### **Meningsenheter**

*Formlignende:* Hva det minner om er beskrevet som en «rar fugl». Det er en «Antydende figurasjon» («noe som kan minne om...») i likhet med T6 (s.121-122) og T7 ( s. 126).

*Dynamikk:* Likheter med kalligrafien (s. 105).

*Helhet:* Bildet oppleves helhetlig. Elementet er plassert i midten.

### **Generelt for T8:**

Alle tegningene er bygget opp på lignende måter som utvalgt tegning. Det er et tydelig sjansespill tilstede og det viser til en forening av kalligrafi og langsommelig tegning. Flere av tegningene oppleves flertydige og udefinerte og jeg kan stadig se de som noe annet eller nytt i ettertid og i handlingen.

## 5 Drøfting

I denne delen vil jeg drøfte ulike sider av det som kom frem i undersøkelsens resultat og analyse del opp imot relevant teori. Jeg avgrenser meg til å hovedsakelig forholde meg til Henri Bergson sin filosofi om varighet og intuisjonen. Drøftingen vil belyse oppgavens problemstilling: «*Hva kan intuitive tegneprosesser være, og hva kan skapes av uttrykk?*»

Jeg presiserer at drøftingen her er av abduktiv art som kan beskrives som en form for kvalifisert gjetning (Persson, 2019). Det vil si at jeg gjennom en større prosess anser meg selv som kvalifisert til å komme med noen mulige forståelser av hva saken kan dreie seg om. Dette i samsvar med den intuitive metode hvor det ikke er noen klare entydige svar, men heller antagelser om en sak for å komme nærmere en forståelse.

### 5.1 Intuisjonen i tegneprosessene

Det ville være misvisende å forstå hele tegneprosessen som intuitiv om intuisjonen er å forstå som noe som gir mening i sin helhet i vårt indre. Denne meningen kan ifølge Bergson kun oppstå etter en lengre tids involvering (jfr. Intuisjonen, s. 36). Det ville bety at prosessen kanskje heller kunne betegnes som åpen i den forstand at jeg følger impulser, som kan lede mot en intuisjon eller en indre erkjennelse lenger der fremme.

Disse impulsene gjør at tegningen stadig endrer seg litt og driver tegneren videre. «Fisker» i T1 (jfr. Endringer, s. 90) oppstår slik ikke ut av ingenting, men etter mindre endringer og flere tegninger over tid. I den større prosessen sees endringene fra den første til den siste typologien. Den saktegående, strengere gjentagende og detaljorienterte tegnehandlingen beveger seg videre, og utvikler seg gjennom varierte tilnærminger til tegnehandlingen. I den siste fasen ser tegningene ut til å være preget av et større sjansespill ved at jeg utfører tegningene preget av større, kraftigere og gestuelle håndbevegelser.

Likevel preges den siste typologien av den første ved at tegningene fortsatt utvikler seg sakte, og også her inneholder gradvise repeterende bevegelser. Dette er varigheten, i form av at alt det som var ikke opphører og være (jfr. Varigheten, s. 27-36). Dette vil også



kunne beskrives som taus kunnskap i form av et stadig ekspanderende repertoar av måter å tegne på som åpner mulige retninger og endringer.

På et punkt i tegneprosessen kan en få en opplevelse av at det hele ser ut til å gi mening. Dette opplever jeg som plutselig og uventet, og jeg vil omtale det som en intuisjon jeg får. Etter en lengre anstrengelse eller involvering kan en komme til et slikt punkt. I mine prosesser blir jeg overrasket i større grad enn andre til tider, men jeg vil ikke gradere selve intuisjonen. Jeg ser det som vanskelig da det slik jeg tolker Bergson ikke finnes mindre intuisjoner enn andre. De varierer kanskje heller i formen. Med dette mener jeg at en kan føle på ulike former for indre helhetlige forståelser av en sak. Slik sett anser jeg ikke T1 som å være mindre intuitiv enn T8. Det er bare ulike tegneriske fremgangsmåter som skaper ulike uttrykk.

Jeg synes det er svært vanskelig å formidle hva en intuisjon egentlig er og består av. Dette ser jeg i sammenheng med Bergson sin tanke om at intuisjonen i seg selv er en *indre* helhetlig forståelse, og slik heller følt enn begrepsliggjort (jfr. Bergsons betydning i samtiden, s. 41) . Det er slik vanskelig å sette ord på dens helhet da det er for mange aspekter. Analysen virker slik ikke til å strekke til fordi den forsøker å bryte opp det helhetlige til enkelte bestanddeler. Det virker umulig å komme helt i kjernen av det.

## 5.2 Åpenhet

Bergson presiserer at en må være i en kontant mistro til sine egne erkjennelser for å kunne komme til nye forståelser og nye intuisjoner (jfr. Den intuitive metode s. 39-41). Dette tolkes her som at en må ha en form for åpenhet til det en undersøker, da det er flere sider å se av en sak. Hvor noe åpner seg vil det igjen vise seg flere muligheter og flere retninger en enda ikke har gått.

Overført til mitt skapende arbeid viser denne åpenheten seg gjennom de varierte typologiene, og at det hele tiden arbeides videre uten at jeg egentlig kommer frem til noen bestemt måte å tegne på. Det arbeides heller mot å utforske tegneprosessene gjennom ulike tilnærminger. Om det hadde seg slik at jeg på et tidspunkt hadde funnet det jeg lette eller søkte etter ville jeg kanskje ansett min egen prosess som mislykket.

Dette fordi jeg da ikke lenger hadde blitt drevet videre av nye impulser. Derfor stoppet jeg ikke opp etter T1, men forsøkte å finne ut mer om hva intuitive tegneprosesser kunne dreie seg om. Impulsene var ikke bare rettet mot handlingen å tegne, men lesing av litteratur og kontakt med andre kunstners skapende arbeid.

Kontakten med andre kunstnere vil jeg fremheve som vesentlig. Jeg har synliggjort i analysen hvordan jeg har vært påvirket av kunstnere i ulik grad til ulik tid. Dette har endret tegnehandlingene over tid. Jeg har vært fascinert av deres teknikker og tanker om tegningen (jfr. Kunstnere, s. 62). Dette har tydelige påvirket mitt eget skapende arbeid, og mine tanker og ideer. Dette er viktig å nevne på den måten at en stadig berikes i kontakt med det utenfor seg selv. Et poeng hva angår «tegning uten ide» er at tegningen på sett og vis har ide på den måten at jeg tegner på bestemte måter, og opptas av bestemte måter å tegne på. Eksempelvis opptas jeg av Van Gogh sin strekføring i T1, og i T4 opptas jeg av Klee. Likevel har jeg ikke en konkret ide for utvikling i den enkelte tegneprosess, og i den større prosess. Utfall og påvirkninger fra annet er uvisst og uforutsigbart, og tegningen lever slik sitt eget liv.

Prosessens åpne og søkende karakter har vist seg krevende fordi jeg stadig befinner meg i en form for usikkerhet. I dette ligger jeg at en involverer seg i noe en ikke vet hvor vil lede hen. Siden det i mine tegneprosesser arbeides uten en ide om hva tegningen skal være eller bli følte jeg sterkt på dette. Uvissheten tror jeg er knyttet til en mangel på kontroll fordi en ikke har noe rasjonell forståelse på hvorfor en gjør som en gjør. I dette ligger det at en hele tiden forsøker å skape mening eller fatte noe, og når det vi bedriver ikke er fattbart kan det tenkes det skaper ubehag. Dette kan ha sammenheng med min evne til å løsrive meg fra det som ikke har et umiddelbart formål. Dette viste seg vanskelig til tider.

### **5.3 Fremdrift**

Et interessant spørsmål er hvorfor en fortsetter å tegne om det er mye ubehag og usikkerhet knyttet til aktiviteten. Jeg tror fremdriften jeg selv har hatt og mennesker generelt har som fortsetter med noe selv om de ikke ser helt meningen med det er knyttet fullstendig mot den «livshigen» Bergson talte om (jfr. Henri Bergsons filosofi om

varighet og intuisjon, s. 26). Mer konkret kan en kanskje knytte det opp imot forestillingsevnen. Dette da menneske alltid kan forestille seg noe mer utover det gitte, foreliggende (jfr. Forestilling, s. 31). Driften ligger kanskje slik i et håp om at tegningen kan vise seg som noe annet eller noe nytt, som igjen vil drive en videre til å kunne oppleve mer. Slik ser den ut til å være knyttet til uforutsigbarheten og at en aldri vet når noe nytt vil bevege eller gripe en.

Den som har fremdrift, har jeg en tanke om at ikke kan motstå den fordi han/hun en gang har opplevd å virkelig gripes av noe og søker det igjen. Det har gjort krav på en, slik som leken gjør når et menneske drives inn i den (jfr. Lek som bevegelse, s. 50). Eller en har opplevd musikkens fortryllelse og søker den igjen. Slik ser også tegnehandlingen ut til å fortsette om en har en evne til innlevelse med den. Når jeg her sier evne tenker på Bergsons sitat: «Med enhver annen ting kan vi eller kan vi la være å sympatisere intellektuelt, eller snarere åndelig...» (Kolstad, 1994, s. 156). I dette kan det tolkes at en har en evne til å leves inn i større eller mindre grad. Det kan tenkes at noen kanskje har en større evne til dette enn andre. Eller kanskje har en mer naturlig evne. Dette er bare antagelser som kan bunne i at noen kanskje kan gripes mer av musikken enn andre, og oppleve å få frysninger og/eller kraftige emosjonelle reaksjoner. Andre kan igjen skape musikk som gir andre disse reaksjonene. Noen kan gripes av en naturopplevelse, mens andre ikke opplever dette på samme måte. Det er slik kanskje ulikt hvordan vi opplever og erfarer omverden, og det var kanskje dette Bergson siktet til når han skrev at kunstneren kanskje er den som åpner seg mest for omverdenen (jfr. Kunstneren og det formålsløse, s. 38-39).

## 5.4 Innlevelse

Min innlevelse med tegningene har variert ut ifra hvordan jeg tegner, og om jeg oppdager noe som driver meg videre. Jeg vil si det er knyttet opp imot varigheten på den måten at opplevelsen av å tegne «kan vokse i sin fylde». Det er noen steder jeg føler det ligger mer til rette for at dette kan skje enn andre steder.

Først vil jeg peke på at jeg oppfatter innlevelsen som en kommunikasjon jeg har med tegningen. Det vil si at spor og former taler til meg på bakgrunn av at jeg gjenkjenner noe,

får en følelse eller en fornemmelse av noe jeg har sanset tidligere. Det kan kanskje også omtales som at jeg til tider får «rene erindringer» i form av at minner om noe gjenopplives (jfr. Erindring, s. 32). Det kan være fisker, insekter, uklare vesener, fornemmelser av landskaper også videre. Disse fornemmelsene gir impulser og driver tegningen i retninger.

Når jeg opplever at noe i tegningen appellerer til meg kan jeg havne i en naturlig flyt eller en form for rytme. Da opplever jeg tegningen selvframstillende. Jeg vil trekke frem «Fiskene» i T1 hvor jeg beskriver meg selv som mimetisk. Jeg skriver «jeg etterligner fisken og dens vandring i vannet» (s. 90). Videre skriver jeg at jeg «leves inn i ...spiralenes vandring på arket» (s. 104). En slik måte å tenke tegning på vil være nært knyttet til at tegningen får sitt eget liv på sett og vis. Prosessen å tegne beskrives ikke her som død og livløs, men levende. Når den oppleves slik vil jeg kunne tale om en høy grad av innlevelse.

Tegningene i T5 beskrives som å minne om ornamentikk, jeg opplever meg selv kanskje mindre levd inn. Dette da de har noe kaldt, stivt og kanskje virkelighetsfjernt over seg. I dette ligger det at det kan virke som de mer levende, organiske uttrykkene appellerer mer og skaper innlevelse. De har en mer «levende gest» og virker slik mer rytmisk i sin tilblivelse.

Det er i undersøkelsen i hovedsak utført tegninger på mindre formater, og dette mener jeg har en sammenheng med innlevelsen jeg kommer til. Tegningene har sine naturlige begrensninger og kan på denne måten aldri ekspandere voldsomt. Jeg får en større oversikt eller en helhetsoppfatning. Grunnen til at jeg peker ut helhet er fordi jeg anser en innlevelse med tegningen som en tydelig kommunikasjon, og kanskje empati med hva som kommer frem. I dette ligger det å ikke overse mulige sammenhenger og helheter som ser ut til å kunne oppstå. Fra resultatet av de mindre tegningene i T1 kan en tydelig se tegningene i sin ferdige form har helhet og peker igjen på en innlevelse.

Jeg opplever tegninger på større formater i T6 som at de gir mindre rom for innlevelse. Dette kan ha sammenheng med at jeg bryter ut av tegnehandlinger og starter nye, usammenhengende. Slik får ikke tegningen utvikle seg på lignende måte som med mindre

formater. I T4 tegner jeg på svært store formater og opplever å miste helhetsoppfatning og måtte fysisk distansere meg for å se helheten av den. Dette gjør igjen at tegningen stadig skifter retninger og egentlig aldri blir noe jeg føler jeg kommer i en innlevelse med. En innvending angående dette ville være at dette er den minste typologien, og jeg arbeidet ikke mye med større formater. Slik kan det tenkes en annen ville opplevd det annerledes.

Det beskrives at tegneren må arbeide i en naturlig rytme for å kunne oppnå innlevelse (jfr. tegning og tidsopplevelse, s. 36). I undersøkelsen testet jeg i T7 ut å tegne svært raskt og uavbrutt og opplever å ikke ha tid til å ta inn over meg hva tegningen viser. Slik sett har jeg ingen helhetsoppfatning og jeg føler ikke tegningen beveger seg i en naturlig rytme. Dette står som en klar motsetning til det svært gradvise fra T1.

## **5.5 Formålsløs innstilling**

Bergson beskriver åpenheten en har for omverdenen som en form for formålsløs omgang med den (jfr. Kunstneren og det formålsløse, s. 38). Dette med formålsløs kan virke vanskelig å legge til tegnehandlingene jeg gjør da de på sett og vis har formål ved seg. Jeg tegner ikke uten noen grunn overhode. Jeg ønsker å oppdage, oppleve og skape. Jeg vil presisere at det formålsløse her er det jeg skriver i metodedelen: «se forbi begrepene, nytteverdien og forsøke å se fenomenet rent» (s.70). Det er slik en innstilling jeg forsøker å ha når jeg tegner. Jeg forsøker å tegne uten at tegningen er definert.

Denne innstillingen kan være vanskelig å ha ovenfor tegningen om en føler den må ha en form for verdi eller være noe spesifikt som senere skal vises frem. Det kan oppstå en form for redsel i møte med det hvite arket, og kan kanskje føre til at tegningen stopper opp før den i det hele tatt begynte. Sett i sammenheng med Merleau-Ponty sin kroppsfenomenologi kan det bety at kroppen stivner til, stresses, og en klarer ikke forholde seg rolig og avslappet til tegningen (jfr. Merleau-Ponty og kroppsfenomenologien, s. 43) . Jeg vil se på noen aspekter som kanskje kan skape en mulighet for å ha en formålsløs innstilling.

Det aspektet jeg kanskje tydeligst ser i sammenheng med det formålsløse er «tegning uten ide». En slik måte å forholde seg til tegningen krever en svært åpen innstilling, og minner om måten Jorn tegnet frem sine tegninger. Han ønsket å være like tom til sinns som det blanke arket (jfr. Asger Jorn, s. 64). Når en ikke har noen forestilling kan det tenkes en ikke har noe mål, og jeg ser dette som begynnelsen på en intuitiv tegneprosess.

Arket i seg selv kan sees som noe som skaper en forventning. Om arket er stort og viktig er det naturlig å tenke seg at tegningen må være «god» nok til å få plass på det. Dette opplevde jeg selv i arbeid med større tegninger og beskriver at jeg har en «*redsel over å ødelegge bilde*» (s. 107). Dette kan nok ha sammenheng med at det har en offentlighet ved seg da det ikke lenger bare er en liten «ubetydelig» tegning, men en stor og «viktigere». Slik sett kan det tenkes tegningen får et større formålsrettet preg. En innvending ville her være at dette er en subjektiv opplevelse av å tegne på større formater, og at en annen kanskje ville opplevd det annerledes. I hovedsak handler det om innstillingen en møter tegningen med.

Innstillingen opplevdes annerledes da jeg tegnet på post-it-lapper. Dette kan tenkes har sammenheng med at lappene ikke har stor verdi hverken økonomisk eller estetisk. De er gule, krøller seg lett og benyttes til å notere på for så å kastes vekk. De blir neppe ansett som noe kunstnerisk medium, og er på mange måter bærer av er det uhøytidelige og verdiløse.

Den lille formatstørrelsen gjør at tegnehandlingen oppleves privat slik som en uhøytidelig drotletegning. Det kan tenkes dette tar vekk forventningen om at den noen gang skal vises frem og at «redselen» som kan være tilstede for å ødelegge forsvinner. Fokuset rettes slik sett mot skaperakten i seg selv, og kan forbli noe som kun har en verdi for tegneren selv. Slik er det tilstede en nærhet eller intimitet mellom tegneren og tegning som kan skape en åpenhet og en avslappet innstilling.

Det er lagt frem at det primært benyttes redskaper som ikke kan viskes vekk og slik sett er irreversible i det sporet er satt på papiret. Jeg opplevde gjennom å benytte slike redskaper at jeg ble komfortabel og vendte meg til å ikke ha kontroll over akkurat hva

som ville komme eller bli. Når en ikke kan vende tilbake og gjøre på nytt kan en vendes til tanken om at tegningen ikke er «så viktig» for andre enn en selv. Det er en måte å omdefinere «feilen» på. Når et spor havner et sted det ikke skulle eller noe en ser som «ødeleggende» for tegningen kan en heller se det som en åpning hvor noe annet blir mulig. Dette sammenhengende med tanken om at tegningen ikke trenger å ha noen ide om hvordan den vil ende opp, men beveger seg videre steder en ikke forventet den skulle gå.

## 5.6 Uttrykk

Bergson mente kunstens oppgave var å skape mest mulig liv eller forestilling om liv gjennom et materielt uttrykk (jfr. tegning og intuisjon, s.37). Jeg vil si mine tegninger viser til dette på ulike måter. I første omgang vil jeg si det kommer frem ved at tilblivelsen eller «tiden» kommer til syne gjennom tegningenes spor. En kan se en hånds berøring hvor gestiske bevegelser viser til ulike tempoer, og mengden spor viser til hvor lenge tegningen har vedvart. Slik kan en betrakter forestille seg krefter og tid som en gang var tilstede.

Tegningene fremstår organiske og slik levende, naturlige og rytmiske. Sporene viser seg som gjentatte rytmiske bevegelser som ikke er rigide, men selv simulære, slik som fraktalgeometrien (jfr. orden, s. 24). Jeg vil kalle det en kvalitet da det gir tegningen livlighet, og jeg opplever at det appellerer til meg fordi de har likheter med naturens vekster. Godtfredsen beskriver at mennesket tiltrekkes drama og liv samtidig som det må balanseres med en form for orden (jfr. orden og kaos, s. 61). Dette tolker jeg som en slags tiltrekning av naturens orden i form av fraktalgeometrien samtidig som vi tiltrekkes bevegelse og livlighet. Dette da det er det vi mennesker omgir oss med og er en del av, og det er kanskje noe vakkert ved det om en anser det vakre som en form for tiltrekning eller velbehag i møte med det en ser.

Tegningene har også bevegelse da de alltid er på vei til å ta form, men aldri helt finner sin ferdige form. Det kan her være en sammenheng med at tegningene aldri var basert på en ide. Om en ser på opprinnelsen av begrepet ide betyr det av gresk «synlig form» og er avledet av *idein* «vite, forstå» (Ide, u.å.). Ordets opprinnelse forteller noe om at tegningene beveger seg i en annen retning enn det forståelige, tydelige og definerte.

Tegningene virker heller til å være letende, søkende og bevegelige i sin ferdige form slik som sin prosess. Slik sett kan tegningene virke til å ha noe udefinerbart ved seg, og en kan tenke seg at betrakteren av bildet kan forestille seg en fortsettelse eller hva tegningen kan være. På denne måten kan det tenkes bildene appellerer til forestillingsevnen.

Jeg vil her kommentere at det at tegningen ikke har ide kan virke motsetningsfullt når det som blir til uten ide kan gi så tydelige forestillinger om noe konkret. Her tenker jeg på titlene jeg har gitt bildene som viser at det for meg kan sees som noe konkret. Flere tegninger har eksempelvis tydelig likhet med naturvekster. For meg har det fortsatt noe udefinerbart ved seg da det heller kanskje er antydende enn tydelig, men jeg er åpen for at andre kan ha andre tolkninger av dette. Det er likevel ikke noen klar intensjon om å skape noe spesifikt jeg begynner med. Likevel er det tydelig at flere tegninger har fått ideer, retninger underveis i prosessen. I tegningen «fisker» er det tydelig etablert en ide, men fiskene er heller antydninger av fisker enn tydelige fisker. Slik sett kan tegningene defineres som noe da de gir sanselige fornemmelser av noe uten at det er akkurat dette. Det er heller antydnet enn definert.

Tegningene er slik formlignende annet da det kan ligne på noe i sin form eller fremtreden. Det kommer frem flere steder at tegningene er formlignende på den måten at de kan ligne på en «myr» (T1), en «fisk» (T1) eller en «mygg» (T8).

Følelser er en interessant formlignendehet jeg vil trekke frem. Sjøplanter i T2 beskrives som å framstå «sørgmodige i sitt uttrykk» (s.99). Tegninger i T1 beskrives som å ekspanderende, sammentrekkes, å gli i ulike bevegelsesretninger og konnoteres til følelser (s. 93). Det oppleves som formlignende fordi dynamikker og former kan ligne sinne, sorg, glede, behag også videre. De kan tenkes å ligne de spenningene og avslapningene som foregår i et menneske. Dette er mulig å beskrive som haptisk visuelt da jeg føler tegningene på mange måter kan berøres med øynene (jfr. Gest og haptisk visualitet, s. 46). Jeg kan føle på det som ser mykt eller stikkende ut. Jeg har en tanke om at det ikke bare er jeg som opplever det slik da mennesker generelt har et indre følelsesliv de kan forbinde tegningene med.



Følelser er noe vi ikke alltid kan sette ord på, og det kan slik tenkes tegningene kanskje viser noe ikke ordene kan. Dette mener jeg kan ligge nært intuisjonen om den er å forstå som en kroppslig umiddelbar erkjennelse. Slik tenker jeg kanskje ikke det alltid går an å beskrive hva det er en ser, men en kan heller oppleve det, føle det.

Det pekes gjennomgående i oppgaven på at det oppstår uttrykk i ettertid. For eksempel tegningen «Myr» i T1 (s. 88), «Ansikt» i T2 (s. 95) og «insekt vesen som trer frem» i T6 (s. 122). Dette kan kobles til Jorns automattegninger hvor flertydigheten er den opplevde varigheten hos betrakteren. Varigheten beskrives som å alltid være underveis, og en betrakter kan oppleve at nye figurasjoner og former kan oppstå og bildets helhetsinntrykk endres (jfr. Asger Jorn, s. 64-65). Dette opplevde jeg særlig i T8 hvor jeg kunne se lenge på bildene og nytt kunne tre frem om jeg så lenge på bildet (jfr. Generelt for T8, s. 134).

## **5.7 Didaktisk refleksjon**

Ut ifra det som kommer frem i denne avhandlingen kan intuitive tegneprosesser være en åpen, ikke idebasert måte å tilnærme seg tegnehandlingen på. Slik kan det bli til uttrykk som ikke kunne kommet frem om tegningen hadde en ide eller en forhåndsgitt retning. Når noe nytt og annerledes en ikke visste skulle komme frem, blir til, kan dette oppleves svært meningsfylt. Slik mener jeg intuitive tegneprosesser kan være en måte å skape på uten at det nødvendigvis har noe større formål enn å oppdage og interessere seg for det. I en didaktisk kontekst mener jeg en bevisstgjøring omkring temaene som er tatt opp i denne avhandlingen kan være nyttig på flere måter. Jeg benytter ordet bevisstgjøring da jeg ser for meg at flere sider av temaene hadde vært gunstig at lærere hadde innsikt i eller hadde rettet sin bevissthet mot. Slik sett kommer jeg ikke til å liste opp noen løsninger eller konkrete fremgangsmåter.

### **Innlevelse varierende grad**

Jeg kommenterer at det kan tenkes noen leves inn i noe i høyere grad enn en annen gjør (jfr. Fremdrift, s. 138). Det kommer nok an på hvilket menneske en er, og jeg vil anta de fleste har noe de finner svært meningsfylt og føler seg oppslukt av. Slik sett kan det tenkes det varierer hva vi finner meningsfylt og at enkelte elever er mer følsomme, sensible

og/eller mottagelige for skapende prosesser og uttrykk som tegning blant annet kan skape.

Om innlevelsen er fraværende hos en eventuell elev og han/hun motstiller seg å skape, kan dette ha en sammenheng med at eleven føler et kroppslig ubehag, en motstand eller mangler en interesse i møte med det som skal gjøres. Om læreren er bevisst dette kan han/hun forsøke å fremvise forståelse for dette og kanskje legge til rette for at eleven får interesse og åpner seg.

### **Tegning uten ide**

Når det ikke er noen mål eller konkret ide for hva som skal skapes kan dette være en mulig åpning for at elever kan finne sine egne veier og interesser i en skapende prosess. Likevel ville jeg anta det måtte være en form for målstyring i form av rammer eller spilleregler for det som gjøres. Dette ville fungere som begrensninger slik at eleven har en form for motstand og slik må kommunisere med de rammene som er gitt, å komme med mottrekk i form av en mulig retning. Lærerens oppgave ville deretter kunne tenkes å lede vei og ikke fortelle eleven hvor det er riktig å gå. Elevene selv kan slik kanskje bevisstgjøres at det ikke er noe fasitsvar, men flere mulige. Dette kan kanskje åpne for en mer prosessorientert undervisning heller enn en resultatorientert.

Noe en ikke har mye av i skolen er tid, og det krever tid og slik også overskudd å være i skapende prosesser. Det oppleves ikke alltid like meningsfylt å skape, og kanskje en ikke har nok tid til å komme til innlevelse med det en bedriver. Om en hadde hatt mer tid kan det tenkes det ville være mulig å utføre intuitive tegneprosesser i et klasserom, men jeg ser det mer eller mindre vanskelig på bakgrunn av dette. Likevel tror jeg slike prosesser kunne være en måte å åpne seg for andre tilnærminger til tegning enn avbildende. Det kunne være en form for bevisstgjøring rundt hva en skapende prosess kan være og bestå av.

En åpen, ikke idebasert måte å tilnærme seg tegnehandlingen på kan øke forestillingsevnen. Jeg vil si en god forestillingsevne kan være vesentlig i alle livets sammenhenger hvor man står ovenfor en sak som skal løses. En evne til å forestille seg innebærer at en klarer å ha en åpen og prøvende innstilling. På denne måten kan

løsninger få vise seg som en ikke kunne kommet til hvis en ikke hadde denne innstillingen. Livet i seg selv er uforutsigbart og ukontrollerbart og det å ha en god forestillingsevne gjør at en kan være trygg på at det vil finnes en mulig løsning der fremme. Slik sett gir forestillingsevnen en trygghet i livet. En kan være viss på at uavhengig av hvor ubehagelig og vanskelig tilværelsen kan være vil den gli over i noe annet. En må bare være utholdende og forestille seg nye muligheter. Det handler kanskje i sitt grunnleggende om å bli bevisst på livets dynamikk og forutsetninger for utvikling. Dette kan gjøres gjennom tegningen, men kan også overføres til så mye annet.

Tegningen trenger ikke være definert, og den trenger heller ikke ende opp som noe definert. Slik sett kan intuitive tegneprosesser bevisstgjøre elevene om at det ikke er alt som kan begrepsliggjøres og forstås. Det må heller føles på og tegnehandlingen kan være en måte å være i kontakt med sine sansemessige erkjennelser. Dette er en måte å se læring som noe kroppslig og følt og kan omtales som estetisk. Dette ligger nært spillet og lekens form. Det har ikke noe formål utover å bli, og det kan være svært meningsfylt i form av glede og spenning.

Som en sluttkommentar vil jeg legge til at selv om Ludvigsen-utvalget (jfr. Dybdelæring, s. 13-15) ikke ser ut til å ha noen god definisjon på dybdelæring betyr ikke dette at «dybde» ikke er et viktig ord i fremtidens skole. De setter søkelys på læring og vi kan på sikt kanskje skimte en dypere forståelse av hvordan læring eller kanskje heller skapende prosesser foregår. Det kan se ut som at det å åpne øynene for de estetiske fagområdenes læringsprosesser kunne bidratt, og skape forståelse for hvordan en kan komme i kontakt med noe i dybden. Med dette leves inn slik Bergson fremlegger innlevelsen «å være *i ett med*» (jfr. Intuisjonen, s.36). Dette gjennom kroppslig involvering over tid, hvor noe kan vokse i en, fylle en, og drive en videre, hva det måtte være.

## 6 Avslutning

I dette prosjektet har jeg undersøkt intuitive tegneprosesser gjennom problemstillingen:

*Hva kan intuitive tegneprosesser være, og hva kan skapes av uttrykk?*

Tegnehandlingen belyses som en form for estetisk erkjennelse. Det å oppleve og tilegne seg sansemessig erkjennelse er målet, ikke det ferdige produktet. Det er opplevelsen av å tegne som er av interesse. En estetisk opplevelse hvor man virkelig er levd inn i noe og får en dypere innsikt. En slik innsikt ville Bergson kalle intuisjonen og her oppleves en tydelig sammenheng og helhet i den aktuelle opplevelsen. Når en føler slik helhet, vil tiden føles meningsfylt. Slik jeg (vi) har forstått Bergson kan man bare være intuitiv om man har evnen til å leve seg inn i noe utenfor seg selv. Det å være åpen og mottagelig, å ha en kommunikasjon mellom en selv og noe utenfor er helt nødvendig. Det skapes kunnskap og forståelse i kontakt med noe annet. I tegnehandlingens tilfelle vil handlingen være en begivenhet i tiden hvor noe alltid er på vei til å bli både i den enkeltes bevissthet og på den fysiske tegningen. En kan ikke vite når noe kommer til å oppstå, oppta en eller berøre en. Det er dette som opprettholder en tegnehandling som drives av intuisjon. En slik tegnehandling kan inneha kvaliteter på bakgrunn av sin tilblivelsesprosess. Disse kvalitetene vil ligge i det uferdige, bevegelige, antydende og prosessuelle som fortsatt er synlig. Et slikt bilde kan leve videre i betrakterens bevissthet da bildet på tross av at det er statisk innehar en bevegelse. Det er rom for forestilling om hva det måtte være og kan bli. Den som skapte det, hadde ikke noen klar forestilling om hva det skulle være og dette viser seg for betrakteren.

Intuitive tegneprosesser krever et særlig oppmerksomt nærvær hvor en er åpen og mottagelig for tegningen, og hva den måtte være. Begynnelsen på en intuitiv tegneprosess er preget av en formålsløs innstilling. På et punkt i tegnehandlingen kan en få en opplevelse av at det hele ser ut til å gi mening. Dette opplevde jeg selv som uventet, og jeg vil si at det var en intuisjon jeg fikk. Etter en lengre tids anstrengelse kan en komme til et slikt punkt. Jeg synes det er vanskelig å formidle hva en intuisjon er og består av, kanskje fordi jeg ser intuisjonen som en indre forståelse, det er noe følt heller enn begrepsliggjort. Det er vanskelig å sette ord på.

Jeg vil si at prosessens åpne og søkende karakter har vært krevende fordi jeg stadig har befunnet meg i en form for usikkerhet. I og med at jeg i mine tegneprosesser arbeidet uten en ide om hva det skulle være eller bli, følte jeg sterkt på det. Driften til å fortsette slike tegneprosesser er kanskje knyttet til uforutsigbarheten, at en aldri vet når noe nytt vil bevege eller gripe en. Slik sett må en våge å være i usikkerhet for å oppdage nytt. Når jeg opplevde at noe i tegningen appellerte til meg kunne jeg havne i en naturlig flyt eller rytme. Da kunne jeg oppleve tegningen som selvframstillende. Tegneprosessen ble for meg levende og jeg kan si at jeg opplevde høy grad av innlevelse.

Bergson mente kunstens oppgave var å skape mest mulig liv eller forestilling om liv i et materielt uttrykk. Jeg vil si mine tegninger viser dette på ulike måter. En kan se en hånds berøring hvor bevegelser viser tempoer, og mengden spor viser noe om hvor lenge tegningen har vedvart. Tegningene fremstår organiske og slik levende, naturlige og rytmiske. Jeg opplevde at dette appellerte til meg fordi de har likheter med naturens vekster, dette er kanskje en tiltrekning av naturens orden, bevegelse og livlighet. Tegningene virker på et vis letende, søkende og bevegelige, slik som sin prosess. Det er mulig å tenke seg at betrakteren av bildet kan forestille seg en fortsettelse eller hva tegningen kan være. At bildene appellerer til forestillingsevnen. Nye figurasjoner og former kan også oppstå i ettertid og bildets helhetsinntrykk kan endres. Uttrykk som en ikke la merke til der og da, i tegnehandlingen, kan komme frem. Flertydigheten kan omtales som den opplevde varigheten hos betrakteren. Varigheten beskrives som noe som alltid er underveis og betrakteren kan oppleve nye figurasjoner og former og bildets helhetsinntrykk kan endre seg. Jeg vil si at mine tegninger ofte ligner på noe i sin form eller fremtreden. For eksempel en «myr», en «fisk» eller en «mygg». Man kan si at de gir sanselige fornemmelser av noe, ikke helt definert, men heller antydnet. Jeg vil tro at andre mest sannsynlig vil ha samme tolkninger av dem som jeg. Jeg vil også si at mange av tegningene kan berøres med øynene (haptisk visuelt). Jeg kan føle på det som ser mykt eller stikkende ut. Følelser kan ikke alltid settes ord på. Tegningene kan kanskje vise noe som ord ikke kan. Dette kan ligge nært intuisjonen om den er å forstå som en kroppslig umiddelbar erkjennelse. Det går kanskje ikke alltid an å beskrive hva en ser, men heller oppleve det, føle det.

I en didaktisk kontekst vil en bevisstgjøring omkring temaene som er tatt opp i denne avhandlingen kunne være av interesse. Intuitive tegneprosesser kan være en måte å skape på uten at det har noe mål utover å oppdage noe og å interessere seg for det. Om innlevelsen ikke er tilstede hos en elev og motsetter seg å skape kan læreren vise forståelse for dette og legge til rette for at eleven kan få interesse og åpner seg. Lærerens oppgave ville kunne være å vise vei, men ikke fortelle eleven hvor det er riktig å gå. Elevene kan slik bli bevisste på at det ikke alltid er noe fasitsvar, men flere mulige løsninger. Dette kan kanskje åpne for en mer prosessorientert undervisning.

En åpen, ikke idebasert måte å tilnærme seg tegnehandlingen på kan øke forestillingsevnen. Det handler kanskje i sitt grunnleggende om å bli bevisst på livets dynamikk og forutsetninger for utvikling. Dette kan gjøres gjennom tegningen, men kan også overføres til så mye annet.

Avslutningsvis vil jeg bare henvise til det jeg har gjort og det jeg har tegnet, og føler selv jeg kunne kommet lengre og tatt prosjektet enda videre. Kanskje ved å utforske flere tegnehandlinger og fordypet meg enda mer. Det er alltid en lengre vei å gå og jeg har primært øvd meg på å kunne være intuitiv eller retttere sagt åpen og mottagelig for hva tegningen kan være og vise meg. Jeg har kommet et lite stykke, men det er alltid mer å oppleve og erfare. Det er mer å utforske og jeg kunne tenke meg å tegne på andre måter og funnet nye tilnærminger. Jeg kunne tatt tegningene opp i størrelse og undersøkt hva som skjedde da. Eller se nærmere på forholdet mellom følelser og tegninger. Kanskje en undersøkelse som involverer utenforstående og hvordan de opplever tegningene mine. Gir de mening? Gir de en annen mening for andre enn de gir til meg? Det er uendelig mange veier å gå videre.

# Litteraturliste

- Aarnes, A. (1989). *Henri Bergson, den filosofiske intuisjon*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception- psychology of the creative eye* (2. utg.). University of California Press
- Asian art museum. (2008, 20 desember). *Appreciating Chinese Calligraphy* [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=MENOCzGv5-Y>
- Ball, P. (2016). Fraktaler – naturens egen geometri. *Videnskabdk*. Hentet fra <https://videnskab.dk/krop-sundhed/fraktaler-naturens-egen-geometri>
- Bale, K. & Bø- Rygge, A. (2008). *Estetisk teori - en analogi* (1.utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bengtsson, J., Løkken, G. (2004). *Maurice Merleau-Ponty: Kroppens verdslighet og verdens kroppslighet* (Red.), Pedagogikkens mange ansikter (s. 556- 570). Oslo: Universitetsforlaget
- British Broadcasting Corporation BBC. (2005). «*The secret of drawing*» [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=9H59cVnnF9Y>
- Bø- Rygg, A. (2009). Å tenke med Klee. *Kunst og Kultur*, (Volum 92). Hentet fra <https://www.idunn.no/kk/2009/01/a-tenke-med-blee>
- Caillois, R. (2001). *Man, play and games*. Illinois: University of Illinois Press.
- Carnera, A. (2008). Den hellige klovn. *Le Monde diplomatique*. (nr. 5). <https://www.lmd.no/2020/05/den-hellige-klovn/>
- Carstensen, C. (2000). *Tegningens semiotik*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Danbolt, G. (2002). *Blikk for bilder*. Oslo: Abstrakt forlag.

Drodle. (u.å.). I *Det norske akademis ordbok*. Hentet 14. september 2020 fra <https://naob.no/ordbok/drodle>

Egeland, F. (2018). *På jakt etter uttrykket i kunstneres tegneteknikker* (Bacheloroppgave). Universitetet i Sørøst-Norge Fakultet for humaniora, idretts – og utdanningsvitenskap Institutt for estetiske fag, Notodden.

1 Expression (u.å.). I *Online etymology dictionary*. Hentet 22. juni 2020 fra <https://www.etymonline.com/word/expression>

2 Expression. (u.å.). I *Lexico Oxford dictionary*. Hentet 22. juni 2020 fra <https://www.lexico.com/en/definition/expression>

Fasting, M. L. (2013). *Lekens sanselighet*. I J. W. Andersen, Larsen, I. B. og Thorød, A. B. (red.), *Engasjement i praksis* (s. 51-61). Oslo: Cappelen Damm Akademisk

Gestalt. (u.å.). I *det norske akademis ordbok*. Hentet 15. juni 2020 fra <https://naob.no/ordbok/gestalt>

Gestus. (2020, 29. juni). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/gestus>

GionoFilm. (2013). *“Art Meets Science & Spirituality in a Changing Economy (Ilya Prigogine, John Cage, ... ⅔”* [Videoklipp]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=y4AnTsB-OsQ>

Gleick, J. (1987). *Chaos- The amazing science of the unpredictable*. Great Britain: Vintage.

Gotfredsen, L. (2004). *Bildets formspråk* (utg. 7). Oslo: Universitetsforlaget.

Gowing, L. (1966). *Turner: Imagination and reality*. New York: Doubleday & Company Garden City.

Grohmann, W. (1985). *Paul Klee*. New York: Harry N. Abrams.



Haanes, C. (2019, 14. juli). Kalligrafi. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/kalligrafi>

Halvorsen, E. M. (2016). *Kunstfaglig og pedagogisk FOU, nærhet, distanse, dokumentasjon* (1. utg.). Kristiansand: Cappelen Damm.

Hansen, M. K. (2020, 5. mars). Bevissthet. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/bevissthet>

Hauge, A. (2018, 20. februar). Fraktal. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/fraktal>

Hovd. S. (2020, 10. juli). Fenomenologi. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/fenomenologi>

Hauge, A. (2020, 5. mail). Motorikk. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://sml.snl.no/motorikk>

Humanist forlag. (2020). *Kolstad, Hans*. Hentet fra <https://www.humanistforlag.no/kolstad-hans.5543869-325679.html>

Højlund, A. (2011). *Mind the gap! Om tegning og tilblivelse. Udkast til en tegnefilosofi* (Doktoravhandling). Kunstakademiets Designskole, Danmark.

Ide (u.å.) I *det norske akademis ordbok*. Hentet 22. juni 2020 fra <https://naob.no/ordbok/id%C3%A9>

Interesse. (u.å.). I *det norske akademis ordbok*. Hentet 15. juni 2020 fra <https://naob.no/ordbok/interesse>

Jacobsen, K. A. (2020. 13, februar). Ritual. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/ritual>

Jansen, J. (2019, 13. desember). Følelse. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/f%C3%B8lelse>

Karlsen, G. (2019, 16. februar). Dualisme. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/dualisme>

Klee, P. (1973). *Paul Klee notebooks, volum 2, The nature of nature*. London: Lund Humphries.

Kolstad, H. (u.å.). Filosofiske grunnbegreper hos Henri Bergson og Rudolf Steiner. *Forum Berle*. [http://www.forumberle.no/artikler/a\\_bergson.html](http://www.forumberle.no/artikler/a_bergson.html)

Kolstad, H. (2006). *Asger Jorn og maleriets metafysikk*. Oslo: For art.

Kolstad, H. (1994). *Tid og intuisjon- To studier om Henri Bergsons filosofi* (Doktorgradsavhandling). Universitetet i Oslo: Oslo.

Kolstad, H. (2001). *Henri Bergsons filosofi- betydning og aktualitet* (1. utg.). Oslo: Humanist Forlag.

Lunga, E. (2011, 18. mars). Om det 'imaginale' eller de menneskelige forestillingsprosessene og den rollen de spiller i personlig fungering og samfunnetsmessige ordninger [Blogginlegg]. Hentet fra <https://einarlunga.wordpress.com/2011/03/18/forestillingsprosesser-menneskehjerne-og-det-gode-liv-under-arbeid/>

Maclagan, D. (2014). *Line let loose: scribbling, doodling and automatic drawing*. London: Reaktion Books.

Malt, U. (2020, 6. februar). Empati. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/empati>

Mathisen, J. (2008). Positivism. *Sykepleien, forskning* <https://sykepleien.no/forskning/2009/03/positivisme>

Mokuza, B. (u.å.). What is sumi-e. Hentet 24.06.2020 fra <http://www.sumi-e.it/en/what-is-sumi-e/>

Nevrobiologi. (u.å.). I *store medisinske leksikon*. Hentet 27. oktober, 2020 fra <https://sml.snl.no/.taxonomy/215>

Nielsen, L. M. (2012). *Fagdidaktikk for kunst og håndverk, i går, i dag, i morgen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Nilsson, B. (2007). Gadamers hermeneutikk. *Sykepleien, forskning*. Hentet fra <https://sykepleien.no/forskning/2009/03/gadamers-hermeneutikk>

Mimesis. (2018, 19 oktober). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/mimesis>

Nixo Trixo. (2009). *Jonna Bornemark om Husserls tidsmedvetande* [Videoklipp]. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=7W994k56uZ4>

Nobel Price. (1977, 11 oktober). ORDER FROM DISORDER LED TO NOBEL PRIZE IN CHEMISTRY. Hentet fra: <https://www.nobelprize.org/prizes/chemistry/1977/press-release/>

Pereira, L. (2016). Astonishing Examples of Automatic Drawing. *Widewalls*. <https://www.widewalls.ch/magazine/automatic-drawing/jean-arp-2>

Persson, C. P. (2019, 03. april). Abduksjon: Metoden for å finne den beste forklaringen. Hentet fra <https://forskning.no/om-forskning-samfunnsvitenskap/abduksjon-metoden-for-a-finne-den-beste-forklaringen/1317339>

Play. (u.å.). I *Online etymology dictionary*. Hentet 22. juni 2020 fra <https://www.etymonline.com/word/play>

Polanyi, M. (2000). *Den tause dimensjonen- en introduksjon til taus kunnskap* (1.utg.). Oslo: Spartacus Forlag.

Prosess (u.å.). I *det norske akademis ordbok*. hentet 22. juni 2020 fra <https://naob.no/ordbok/prosess>

Skog. (u.å) I *det norske akademis ordbok*. hentet 15. mai 2020 fra <https://naob.no/ordbok/skog>

Styve, P. S. T. & Bjerkestrand, N. E. (2019, 27. februar). Renessansen. I *Store norske leksikon*. Hentet fra

<https://snl.no/renessansen>

Svartdal, F. (2020, 24. mars). Læring. I *Store norske leksikon*. Hentet fra

<https://snl.no/l%C3%A6ring>

Svendsen, L. F. H. (2020, 17. juni). Edmund Husserl. I *Store norske leksikon*. Hentet fra

[https://snl.no/Edmund\\_Husserl](https://snl.no/Edmund_Husserl)

Tegnerforbundet. (u.å.) *Informasjon*. Hentet fra

<https://www.tegnerforbundet.no/tegnetriennalen/informasjon>

Teigen, K. H (2019, 20 desember). gestaltpsykologi. I *Store Norske leksikon*. Hentet fra

<https://snl.no/gestaltpsykologi>

Teigen, K. H & Svartdal, F. (2020). Persepsjon-psykologi. I *Store norske leksikon*. Hentet

fra [https://snl.no/persepsjon - psykologi](https://snl.no/persepsjon_-_psykologi).

Tjønneland, E. (2019, 30. oktober). Fenomen. I *Store norske leksikon*. Hentet fra

<https://snl.no/fenomen>

Tjønneland, E. (2017, 28. august). Rudolf Arnheim. I *Store norske leksikon*. Hentet fra

[https://snl.no/Rudolf\\_Arnheim](https://snl.no/Rudolf_Arnheim)

Tranøy, K. E. (2020, 18. juli). Abstrakt. I *Store Norske leksikon*. Hentet fra

<https://snl.no/abstrakt>

Tranøy, K. E. (2019, 22. februar). Intuisjon. I *Store norske leksikon*. Hentet fra

<https://snl.no/intuisjon>

Tranøy, E. K. & Alnes, J. H. (2019, 31. januar). Filosofi. I *Store norske leksikon*. Hentet fra

<https://snl.no/filosofi>

Typologi. (2018, 29. mai). I *Store norske leksikon*. Hentet fra [https://snl.no/typologi\\_-\\_arkeologi](https://snl.no/typologi_-_arkeologi)

Uttrykk. (u.å.). I *Det norske akademis ordbok*. Hentet 22. Juni 2020 fra <https://naob.no/ordbok/uttrykk>

Vincent, S. (2015). On Making Haptic Drawings & Accordion Fold Books. *Women & Performance*. volume 24, 2014. <https://www.womenandperformance.org/ampersand/ampersand-articles/on-making-haptic-drawings-accordion-fold-books-stephen-vincent.html>

Øksnes, M. (2010). *Lekens flertydighet. Barns lek i en institusjonalisert barndom* (1.utg.). Oslo: Kappelen Damm.

Østerberg, D. (1984). Kropp og omverden. *Samtiden: tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsspørsmål*(6), 9-15.

Østersen, T. P., Dahl, T., Strømme, A., Petersen, J. A., Østern, A. L., Selander, S. (2019). *Dybde//Læring- en flerfaglig relasjonell og skapende tilnærming*. (1. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.

## Figurliste

Figur 1. Stephan Vincent. (2011). *Haptics*. [Tegning]. Hentet fra <http://www.stephenvincentartpoetry.com/new-page-3>

Figur 2. Jin Xiao. (u.å.). *Chinese Calligraphy*. [Tegning]. Hentet fra <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Chinese-Calligraphy-by-JIN/829203/2697353/view>

Figur 3. Japanese shikishi calligraphy. (u.å.). [Tegning]. Hentet fra <https://japanart.wordpress.com/2008/02/20/vintage-japanese-shikishi-art-sumi-e-sumie-calligraphy-39/>

Figur 4. William Turner . (1835). *The Burning of the Houses of Parliament*. [Tegning]. Hentet fra [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2572\\_300062313.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2572_300062313.pdf)

Figur 5. Van Gogh. (1889). *The starry night*. [Tegning]. Hentet fra [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van\\_Gogh\\_Starry\\_Night\\_Drawing.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_Starry_Night_Drawing.jpg)

Figur 6. Friedrich Schröder-Sonnenstern. (1956). *Die Moralische Schwanenbeschwörung*. [Tegning]. Hentet fra <https://www.mutualart.com/Artwork/Die-Moralische-Schwanenbeschwörung/B333331EAE882A452>

Figur 7. William Morris. (u. å.). *Pimpernel* [Bilde]. Hentet fra [https://www.familietaPeter.no/tapeter/william-morris/archive/pimpernel-210388.html?gclid=CjwKCAjw8MD7BRAReIwAGZsrBfEsXIL5QPJTWhULRYCFglCSu8RuQKi7VYpjKC3i6ShQnRjzvUMtBoCYtwQAvD\\_BwE](https://www.familietaPeter.no/tapeter/william-morris/archive/pimpernel-210388.html?gclid=CjwKCAjw8MD7BRAReIwAGZsrBfEsXIL5QPJTWhULRYCFglCSu8RuQKi7VYpjKC3i6ShQnRjzvUMtBoCYtwQAvD_BwE)

Figur 8. Paul Klee. (1920). *Drawing Knotted in the Manner of a Net* [Tegning]. Hentet fra <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483137>

Figur 9. Asger Jorn. (1946). *uten tittel* [Tegning]. Hentet fra <https://100xjorn.dk/krusedullekunst/>

Figur 10. Henri Michaux. (1956). *Mescaline* [Tegning]. Hentet fra <http://www.artnet.com/artists/henri-michaux/mescaline-UWnvCVJ18NquLTfwOwsaVA2>

