

Linn Martinussen

Intuitive tegneprosesser

En undersøkelse av tegning, intuisjon og skaping



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for Humaniora, Idretts- og Utdanningsvitenskap
Institutt for estetiske fag
Lærerskoleveien 40
3679 Notodden

<http://www.usn.no>

© 2020 Linn Martinussen

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Avhandlingen tar for seg den analoge tegningen som er en kroppslig og estetisk handling og prosess, og tematikken er å undersøke hva tegning i seg selv kan frembringe. Spørsmål som forsøkes å besvares er hva som driver tegneren, hvordan en kan utvikle repertoaret sitt og hva som skal til for å skape. Allikevel er det en problematikk som kan sette en stopper for dette, da en kan kjenne på et press i skapende prosesser i redsel for å mislykkes. For å møte denne problematikken tar avhandlingen for seg det formålsløse, som vil si at tegnehandlingen handler om å sanse, oppdage og frembringe noe uten at det trenger å være noe mål utover å tegne i seg selv. Da kan en følge impulser og gjøre det som føles naturlig der og da. Det vil si at en må lytt til intuisjonene sine og på bakgrunn av dette og andre betraktninger som nå er fremlagt, ble problemstillingen følgende; "Hva kan intuitive tegneprosesser være? ".

For å få en forståelse for hva intuitive tegneprosesser kan være, har jeg trukket ut relevant teori- og litteratur, hvor spesielt filosofiske tanker og ideer gjør seg gjeldene. Videre er det trukket inn et utvalg av kunstnere som arbeider intuitivt. Det skapende arbeidet består av tegnstudier. Det første tegnstudie var iakttagelsestegning av naturfenomener i naturen, hvor hensikten var å sanse, oppdage og skape et større repertoar, og det andre tegnstudiet gikk ut på å tegne uten ide eller forestilling for hva tegningen skulle bli. Det som skjedde i tegneprosessen er dokumentert med fenomenologiske beskrivelser og disse analyseres med bakgrunn i punkter som kan si noe om hva intuisjonen er.

Undersøkelsen viste at intuisjon handler om å kunne se mangler og kunne leves inn i noe utenfor seg selv. En kan leves inn i tegningen ved å bemerke seg noe i tegningen og eller motivet som tegnes, som igjen kan vekke forestillinger og følelser til live og gi tegneren impulser. Utover dette er det lettere å arbeide intuitivt om en har et stort repertoar av sansemessige erfaringer og et variert repertoar av bevegelser i håndlaget. Da kan en raskt se for seg handlingsmuligheter og skape intensitet og flyt i bevegelsene. Videre må en tørre å ta sjanser og skape nye kombinasjoner, da det er slik en kan bryte ut av vanetenkning og bli i stand til å skape noe som utfordrer det gitte og kjente.

Denne avhandlingen trekker frem et syn på tegning hvor kropp, sanser og følelser gjør seg gjeldene. Funnene viser at en må arbeide formålsløst for å være åpen, mottagelig og skapende, da nytte, mål og vanetenkning ikke frembringer noe vi ikke har begreper for. Derfor bør det formålsløse, sansning og prosesser hvor kroppen er involvert få større plass i skolen, da det er slik vi kan leves inn i noe på et dypt nivå.

Innhold

Oppgavens struktur	9
1 Innledning	12
1.1 Definisjon, tanker og refleksjoner omkring tegning	12
1.2 Problemområde	14
1.3 Tegning (FE)	15
1.4 Tegning som kunstnerisk medie	17
1.5 Tegning i læreplanhistorien og estetikk (FE)	18
1.6 Tegning som førstehåndserfaring og Mind the gap!	19
1.7 Sansing og intuisjon	20
1.8 Min tilnærming til tegning	21
1.9 En filosofisk tilnærming	22
1.10 Problemstilling	22
1.11 Begrepsavklaring	23
1.12 Avgrensning	23
1.13 Et samarbeidsprosjekt	24
2 Filosofisk diskusjon	25
2.1 Fenomenologi	25
2.1.1 Den fenomenologiske metode	27
2.2 Kaosteorien	28
2.2.1 Uforutsigbarhet	29
2.2.2 Orden	29
2.2.3 Kaosteorien og det skapende menneske	30
2.3 Henri Bergsons filosofi om varighet og intuisjon	30
2.3.1 Romtiden	32
2.3.2 Varighet som begrep	33
2.3.3 Persepsjon og bevissthet	34
2.3.4 Klokken og melodien som opplevelse av bevegelse	34
2.3.5 Erindring	35
2.3.6 Forestilling	38
2.3.7 Tegning, erindring og forestilling	40

2.3.8	Tidsopplevelsen vokser i fylde	41
2.3.9	Tegning og tidsopplevelse	42
2.3.10	Intuisjon.....	42
2.3.11	Tegning og intuisjon	44
2.3.12	Kunstneren og det formålsløse	44
2.3.13	Den intuitive metode.....	46
2.3.14	Tegnehandlingen som intuitiv metode.....	47
2.3.15	Bergsons betydning i samtiden	47
2.4	Maurice Merleau-Ponty og kroppsfenomenologien	49
2.5	Taus kunnskap.....	50
2.5.1	Forskeren og taus kunnskap	51
2.5.2	Sensibilitet som taus kunnskap	52
2.5.3	Tegning og sensibilitet.....	53
2.5.4	Kalligrafi og sumi-e	53
2.6	Lek.....	56
2.6.1	Hans Georg Gadamer	56
2.6.2	Lektiden.....	57
2.6.3	Lek som bevegelse.....	58
2.6.4	Spill, lek og regler	59
2.6.5	Tegning, regler, motstand	60
2.6.6	Det uforutsigbare	61
2.6.7	Tegning og det uforutsigbare	62
2.6.8	Mimesis og dannelse	62
2.6.9	Mimesis i tegnehandlingen	63
2.6.10	Oppsummering av lek.....	64
3	Formspråk.....	65
3.1	Bilde og virkeligheten	66
3.2	Farge, linje og form	66
3.3	Impresjonismen	67
3.4	Balanse.....	68
3.5	Form.....	69
3.6	Forestilling og bevegelse.....	69

3.7 Rytmer og bevegelse	71
3.8 Kaos og orden	72
4 Kunstnere.....	74
4.1 Paul Klee	74
4.2 Asger Jorn	75
4.3 Henri Michaux.....	78
5 Oppsummering	80
6 Metode	84
6.1 Intuitiv metode.....	84
6.2 Fenomenologiske beskrivelser.....	84
6.3 Øvelsene, rammene og reglene.....	87
6.4 Analyse	88
6.5 Faseforløp	88
6.6 Typologisering som analyseredskap.....	89
6.7 Øvelsene og typologiene.....	90
6.8 Punkter i analysen	91
7 Analyse	94
Fase 1 Tegning med motiv	94
Typologi 1 Del/ helhet	94
Typologi 2 Friere tilnærming	103
Typologi 3 Flyktige skyer.....	109
Fase 2 Tegning uten motiv.....	112
Typologi 4 System, kontroll og helhet	112
Typologi 5 Rytme og helhet.....	119
Typologi 6 Uten tanke på helhet	125
Typologi 7 Sjans og helhet.....	129
8 Drøfting.....	136
8.1 Fokus for drøftingen	136
8.2 Motorikk, takt og rytme	136
8.3 System, repertoar, strek og intensitet.....	137
8.4 Impuls.....	139
8.5 Tidsfylde og helhetsforståelse	141

8.6 Utfordre begrepene	142
8.7 Mekanisk perfektjon vs. organisk tilblivelse	143
8.8 Lek, spill, utforskning og forestilling.....	145
8.9 Bemerkelser og imitering.....	147
8.10 Den ferdige tegningen	147
8.11 Kropp, stress og uro.....	148
8.12 Estetisk opplevelse, sansning og meningsskaping.....	149
8.13 Didaktikk.....	150
8.14 Metodekritikk.....	157
9 Konklusjon	158
Referanser/litteraturliste.....	159

Figurliste

Figur 1 Bilde av egen drodling	15
Figur 2 Bilde av egen drodling	15
Figur 3 Chinese Calligraphy, u.å., av Xiao. (https://www.saatchiart.com/art/Painting-Chinese-Calligraphy-by-JIN/829203/2697353/view).....	55
<i>Figur 4 Japanese shikishi calligraphy, u.å</i> (https://japanart.wordpress.com/2008/02/20/vintage-japanese-shikishi-art-sumi-e-sumie-calligraphy-39/).....	55
Figur 5 2010 Sumi-e painting, av Sato. (https://japanobjects.com/features/sumie)	56
Figur 6 1842 Snow Storm- Steam- Boat off Harour's Mounthe, av Turner (https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jmw-turner-britains-great-painter-tempestuous-seas)	71
Figur 7 Figur 4 1889 The Starry Night, av van Gogh (https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_Starry_Night_Drawing.jpg)	72
Figur 8 1956 Die Moralische Schwanenbeschwörung, av Schröder-Sonnenstern (https://www.mutualart.com/Artwork/Die-Moralische-Schwanenbeschwörung/B33331EAE882A452)	73
Figur 9 1920 Angelus Novus, av Klee (https://antonisch.wordpress.com/2019/05/28/history-as-an-angelus-novus-benjamin-klee-scholem/).....	75

Figur 10 Figur 7 1956-1957 Letter to my Son, av Jorn (https://www.tate.org.uk/art/artists/asger-jorn-1375).....	78
Figur 11 1960 Mescaline Drawing, av Michaux (https://www.moma.org/collection/works/38081)	79
Figur 12 Bilde viser min tegning av et naturmotiv	99
Figur 13 Bilde viser min tegning av et naturmotiv	99
Figur 14 Bilde viser min tegning av et naturmotiv	100
Figur 15 Bilde viser min tegning av et naturmotiv	101
Figur 16 Bilde viser min tegning av et naturmotiv	101
Figur 17 Bilde viser min tegning av et naturmotiv hvor jeg har eksperimentert med formen.....	102
Figur 18 Bilde viser min tegning av et naturmotiv hvor jeg har eksperimentert med formen.....	102
Figur 19 Bilde viser min tegning av et naturmotiv	107
Figur 20 Bilde viser min tegning av et naturmotiv	110
Figur 21 Bilde viser min tegning fra prosessen uten motiv	114
Figur 22 Bilde viser min tegning fra prosessen uten motiv	117
Figur 23 Bilde viser min tegning av prosessen uten motiv	123
Figur 24Bilde viser min tegning av prosessen uten motiv	127
Figur 25 Bilde viser min tegning av prosessen uten motiv	132
Figur 26 Bildet viser et eksempel på at de sansemessige erkjennelsene jeg fikk av å studere bark benyttes videre i en tegning uten motiv. Dette var ikke bevisst, men noe jeg så i ettertid.....	156

Forord

Å arbeide med denne masteravhandlingen har vært en veldig lærerik prosess, som vil være nyttig når jeg nå skal undervise i skolen. Jeg vil spesielt takke Frida Egeland for samarbeidet med teori- og litteraturgrunnlaget, og for at hun har vært en god støttespiller. Det har vært et spennende, men også svært krevende prosess, og derfor har det vært givende å dele tanker og erfaringer for å komme til en grundig forståelse for det førspråklige temaet, intuisjon.

Tusen takk til mine dyktige veiledere Linda strømme og Morten Henrik Lerpold, som har gitt gode innspill, vært støttende og vist engasjement. Med Mortens hjelp med teori- og litteratur fant vi interessante innfallsvinkler som kunne belyse det spennende, men samtidig krevende og ukjente fenomenet intuisjonen.

Takk for fine år på campus Notodden (Universitetet i Sørøst- Norge), det har vært fem lærerike og givende år.

<Bærum, Oktober 2020>

Linn Martinussen

Oppgavens struktur

Kapittel 1 Innledning

Kapittelet starter med en innledende fortelling om tegning, problemområde og bakgrunnen for at jeg går inn i gitt tema. Kapittelet inneholder definisjoner og litteratur om tegning, hvordan det brukes som medie og blir ansett i dag, samt hvordan tegning har blitt ansett i skolen i forhold til det pragmatiske og estetiske. Avhandlingen er inspirert av doktorgradsavhandlingen "Mind the gap!" fra 2011, som er et tidligere forskningsarbeid på feltet. Deretter redegjøres det for min tilnærming til tegningen og hvorfor oppgaven er en filosofisk diskusjon. Så kommer problemstillingen, begrepsavklaring og avgrensning. Avhandlingen er et samarbeidsprosjekt om teori- og litteratur med Frida Egeland og dette redegjøres for til slutt.

Kapittel 2 Filosofisk diskusjon

Kapittelet inneholder fenomenologien som er en filosofisk tradisjon og en metode, og denne settes opp mot positivismen. Dette leder videre inn på kaosteorien som var et paradigmeskifte i vitenskapen og førte til et endret verdensbilde. Naturen lar seg aldri avdekke fordi den er grunnleggende uforutsigbar, noe som også gjelder det skapende menneske. Henri Bergson filosofi beskriver mennesker som uforutsigbare, skapende og bevegende med sine teorier om varighet og intuisjonen, og forløpende knyttes tegningen opp imot hans filosofi. Deretter har Merleau-Ponty og hans kroppsfenomenologien blitt sammenlignet med Bergsons filosofi. Dette leder videre mot taus kunnskap, som redegjøres for med Michael Polanyi sin teori. Her har tegningen blitt satt i sammenheng med hans teori, hvor gest, kalligrafi og sumi- e har blitt benyttet som eksempler. Til slutt har tegningen blitt sett i lys av Hans Georg Gadamer's lekfilosofi og Roger Caillois teori om spill og lek. Her finnes det tydelige likhetstrekk i forståelsen av menneskets skapende virksomheter og væren i verden mellom Bergson, Merleau -Ponty og Polanyi.

Kapittel 3 Formspråk

I dette kapittelet blir det redegjort for virkemidler og elementer i et bilde, forskjellen mellom bilde og virkelighet, og hvordan mennesket ser verden ulikt. Dette påvirker

kunsten en skaper. Utover dette inneholder kapittelet en forklaring på stilretningen impresjonismen, samt har kunstnere som William Turner og Vincent van Gogh blitt trukket inn som gode eksempler på hvordan en skaper bevegelse i bildet. Kunstnerne har brukt oppløsende former, ubalanse, rytmer, men de har også gitt rom til forestilling for å skape bevegelse i bildene sine. Avslutningsvis har det blitt redegjort for menneskets tiltrekning mot liv og drama.

Kapittel 4 Kunstnere

Dette kapittelet inneholder hvordan kunstnerne Paul Klee, Asger Jorn og Henri Michaux arbeider. De kan belyse intuitive tegneprosesser og tegneuttrykk på ulike måter.

Kapittel 5 oppsummering

I dette kapittelet oppsummeres teori- og litteraturgrunnlaget for å belyse hva intuitive tegneprosesser kan være. På bakgrunn av de ulike komponentene i teori- og litteraturdelen har det her blitt redegjort kortfattet for hva teori- og litteraturen dreier som om i forhold til tegningen. Dette vil være en oppsummering i form av en sammenkobling og tydeliggjøring av de viktigste aspektene.

Kapittel 6 Metode

Her har jeg beskrevet om hvordan jeg har benyttet den intuitive metode i eget skapende arbeid, samt fenomenologiske beskrivelser. For å gjøre en undersøkelse må en også ha rammer, og derfor har jeg beskrevet øvelsene, rammene og reglene for handlingen. Andre faktorer som tas opp er hvorfor jeg analyserer, at prosessen består av faser, at jeg har benyttet typologisering som analyseredskap og hvilke punkter prosessen og tegningen analyseres ut ifra.

Kapittel 7 Analyse

Dette kapittelet inneholder analysen av eget skapende arbeid, som har blitt analysert ut i fra punkter som kunne benyttes til å besvare min individuelle avgrensning av problemstillingen.

Kapittel 8 Drøfting

Dette kapitlet inneholder drøftingen av min individuelle avgrensning. Her drøftes funn fra analysen i sammenheng med relevant teori og litteratur. I tillegg inneholder den det didaktisks refleksjon.

Kapittel 9 Konklusjon

Avslutningsvis har jeg tydeliggjort og konkludert kortfattet hva intuitive tegneprosesser kan være.

1 Innledning

Som yngre var min yndlingsaktivitet å sitte å tegne og når jeg gjorde det gled jeg inn i en tilstand hvor jeg ble fylt med en ro og tålmodighet. Her var mitt fulle fokus rettet mot å tegne frem tegningen. Dette var en helt spesiell tilstedeværelse med tegningen som gjorde at jeg kunne sitte å tegne lenge helt oppslukt i tegningens fremvekst.

Det var givende å se hvordan tegningene gradvis utviklet seg og hvordan tegningen kunne overraske meg, selv om det var jeg som handlet, for blyet kunne eksempelvis reagere uventet og legge fra seg interessante spor på arkets overflate. Det var med dette tegningen viste meg noe som jeg ikke visste før det var der på arket foran meg, og en kan si at tegningen ga meg noe tilbake. Dette gjelder i midlertidig ikke bare oppdagelse av noe nytt og interessant, men når jeg tegnet kjente jeg på en kontakt med tegningen, som vanskelig lar seg forklare med ord. Det var som at tegningen talte til meg da den viste meg en retning, den fortalte meg om jeg skulle tilføre noe, hvor jeg skulle tilføre, at den snart var ferdig eller at den var mislykket. Det skjedde noe mellom meg og tegningen som gjorde handlingen naturlig og flytende. Når tegningen viste seg ferdig og jeg fant meg selv omkranset av ark med tegninger, så jeg sjeldent tilbake på de ferdige tegningene. Jeg forlot arkene på bordet og fant fort en annen aktivitet som vekket min interesse.

Når jeg tenker tilbake på min innstilling til tegningen kan det virke som at jeg tegnet for å se noe bli til i handlingen, der og da, og jeg undres over om jeg handlet for å se hva tegningen kunne bli.

1.1 Definisjon, tanker og refleksjoner omkring tegning

Når vi snakker om tegning, henviser vi ofte enten til handlingen å tegne eller tegningen som objekt, den ferdige tegningen, men vi har også begrepet tegning som inneholder både handlingen og objektet på en og samme tid (Højlund, 2011, s. 11). Det er her tre måter å forstå begrepet, men la oss i første omgang se på et av ordets etymologier, det engelske ordet "draw".

“Draw” er beslektet med ordet trekke, “dragging”, som er en samlebetegnelse på slike handlinger: å trekke noe etter seg, å trekke seg ut av noe eller å trekke blyanten. Det er basert på et fysisk bilde av kroppen og hånden som trekker en blyant. På denne måten blir den ferdige tegningen manifestasjon av viljen som ligger i den fysiske handlingen “å trekke” (Carstensen, 2000, s. 18). I midlertidig sier definisjonen lite om tegningen som objekt. For når vi tegner skaper vi en tegning og dette viser det franske ordet for å uttrykke seg “exprimere” til, da det betyr å trykke ut eller frem, som vil si avtrykke, utforme og fremstille (Expression, 2020, 1). Når vi tegner fremstiller vi med dette et bilde, tegningen. Dette åpner opp for den tredje forståelsen, tegning, som er det som skjer mellom de to betydningene handling og bilde. Tegning er den prosessen hvor noe kommer til syne gjennom tegneakten. En prosess betyr at noe beveger seg fremover i et utviklingsforløp. I dette er det en progresjon ved at noe blir til, endrer og utvikler seg (Prosess, 2020).

I denne tegneakten er det noe tegneren velger å tegne frem og dette leder videre inn på det engelske begrepet for uttrykk, “expression”, som betyr handlingen å gjøre kjent ens tanker eller følelser (Expression, 2020, 2). Dette forbinder vi kanskje først og fremst med menneske og dets ansiktsuttrykk eller kroppslige positurer, men natur og ikke levende gjenstander kan også ha et uttrykk ved seg, som ligger i dets struktur. Strukturen er hvordan det er bygget opp. Alt som appellerer til og vekker våre følelser, vil med dette uttrykke noe (Arnheim, 1974, s. 449-456). Det betyr at tegningen er en måte tegneren kan uttrykke seg på og tegningen kommuniserer noe. Når det er sagt, kan både den som tegner og den som betrakter det oppleve at tegningen viser noe nytt, et forslag eller kanskje en helt ny betydning. I midlertidig skal det sies at det er ikke sikkert vi leser tegningen likt, da vi er mennesker med ulike bakgrunner og forutsetninger.

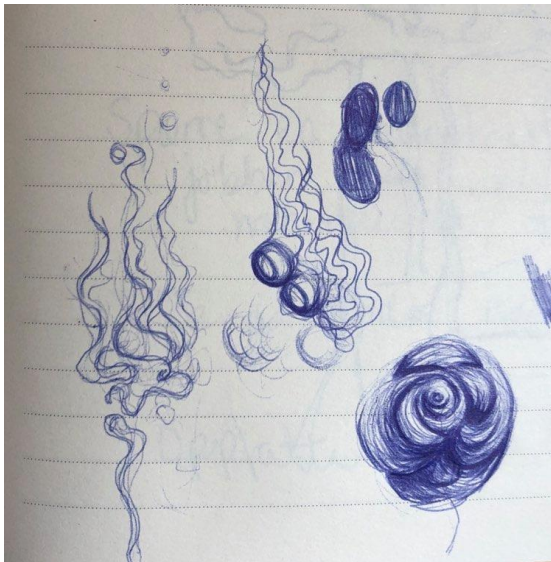
Jeg har nå trukket frem og sett på definisjonene for handlingen å tegne, tegningen som bilde og tegning som befinner seg imellom disse, men jeg sitter likevel igjen med et ubesvart spørsmål. I innledningen forteller jeg om opplevelsen av at tegningen har sin egen stemme da den forteller meg hvor jeg skal plassere min neste sterk og i

definisjonen kommer det frem at tegningen kommuniserer, men at tegningen taler, er naturligvis kun en metafor. Det var aldri snakk om at tegningen faktisk talte til meg. Tegningen kan påvirker tanker og valg, men tegning er det vi definerer som førbegrepslig. Det er med andre ord noe i mitt indre som på bakgrunn av stimuli fra tegningen driver meg fra den ene streken til den neste, og gjør det mulig å tegne frem tegningen. Dette ønsket jeg å undersøke nærmere.

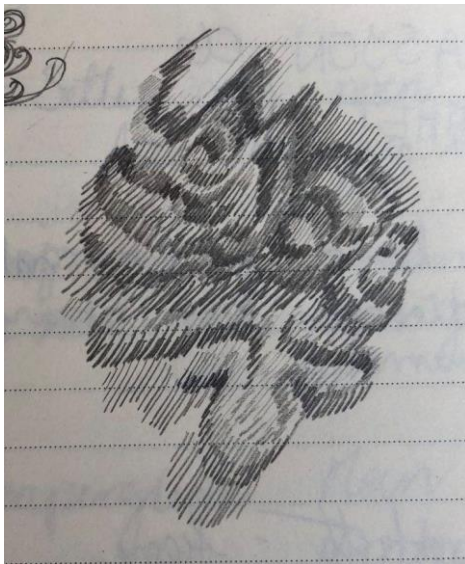
1.2 Problemområde

Gleden jeg får av å skape gjennom å tegne har vært et viktig utgangspunkt for mitt valg av studieretning og utdanning, da det gjorde det naturlig å velge fag innenfor design, kunst og håndverk. I motsetning til hvordan jeg opplevde det å tegne som yngre, har jeg gjennom flere års studier innenfor dette fagfeltet både på videregående, folkehøyskole og på universitetet, vegret meg for å sette i gang med tegningen uten å ha en god ide, da tegningen i slutten av perioden skal henges opp og stilles ut for å bli betraktet og vurdert av andre. Et slikt forventningspress påvirker noe av gleden av å tegne og presse hemmer min utforskertrang, da jeg kjenner på et forventningspress overfor hva jeg tegner frem, noe som gjør det vanskelig å skape.

På bakgrunn av problematikken ble jeg oppmerksom på at det finnes stunder hvor jeg tegner frem små uplanlagte motiver, da ofte i notatbøker når jeg egentlig skal notere. I slike situasjoner forvandles skrift fort til mønster, former og figurasjoner på arket, og næres av det ønsket jeg har av å fortsette å bevege hånden og sette spor, og en kan tenkes at det jeg drives av er å se hva tegningen kan bli. Jeg undret meg over kjennetegnene til drodlingen kunne være en måte å tilnærme meg denne problematikken. Denne form for tegning ser imidlertid ikke ut til å være et nytt fenomen.



Figur 1 Bilde av egen drodling



Figur 2 Bilde av egen drodling

1.3 Tegning (FE)

I 2011 ble det funnet symboler, tegn og rudimentære merker i huler som kan dateres omtrentlig 13.000 år tilbake i tid. De rudimentære merkene er laget av barnehender, og fremstår lekne ved siden av de voksenes symbolske tegninger av større seriøsitet. Ifølge kunstterapisten David Maclagan kan barnetegningene sees som forgjengeren til det vi i moderne tid kaller skribling og drodling, og huletegnene viser at både barn og voksne til alle tider har hatt et behov for å uttrykke seg gjennom å lage spor (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). Rablingen er kanskje noe vi først og fremst forbinder med et barns tegneaktivitet på stadiet før de begynner å lage figurative bilder, hvor de tegner frem raske, aggressive og slurvete motiver (Rable, u.å), (Maclagan, 2014, s. 7-17).

Linjene mellom vane og skapelse, uhell og design eksisterer ikke for det lille barnet og det var når rablingen skulle bety noe mer eller være noe spesifikt, barnets uskyldige rabling tapte mot de voksnes verden. Barnet lærer etterhvert som det vokser og utvikler seg at det er et publikum for dets tegninger, og interessen av å skape for handlingen og nysgjerrighetens skyld stivner gradvis litt til (Maclagan, 2014, s. 7-17).

Allikevel lever dette behovet videre og en ser at kjernen i barnets rabling finnes i drodlingen, som er en form for planløs og privat tegnehandling voksne og eldre barn bedriver. Det finnes en uskyldighet over disse tegningene da de gjerne tegnes frem i notatbøker eller lignende, og selv om disse tegningene ikke er slurvete på bakgrunn av en utviklet bevissthet og finmotorikk, er drodling i likhet med rablingen uhøytidelige, lekende og umiddelbare skapelser (Maclagan, 2014, s. 7-17).

På tross av at det å sette spor er et behov som ligger oss nært, er det ofte avbildende tegning vi først forbinder med ordet tegning, noe som er tydelig da flere tegnebøker i første omgang viser til metoder for å avbilde verden (Højlund, 2011, s. 12-14). Dette synet kommer av en lang tradisjon helt tilbake til antikken, og senere renessansen (gjenfødelsen av antikken), hvor tegningen var ment som et redskap for å kunne gjengi og representere verden slik den så ut (Styve & Bjerkestrand, 2019). Dette ble kalt for imitasjonsteorien, som vil si etterlignende og kan beskrives som analytisk tegning, da en etterligner allerede eksisterende objekter og/eller motiver (Danbolt, 2002, s. 57- 59) (Carstensen, 2000, s.14-16).

Dette synet på tegning skiller seg vesentlig fra drodleaktiviteten og andre tegnehandlinger, hvor en kun på bakgrunn av forestillinger som fyller arket med streker, former og figurasjoner. Denne form for tegning kalles syntetisk tegning (Carstensen, 2000, s. 14 - 16). Syntetisk har ordet syntese i seg som betyr sammenfatning av deler til en helhet. Dette samsvarer på denne måten med hvordan slike tegninger utføres, da en

ikke starter med en helhet, som vil si at en ikke iakttar et objekt, men forsøker å skape helhet (Syntese, u.å). På denne måten kan en eksempelvis skape abstrakte motiver og disse har gjerne ikke en direkte forbindelse med virkeligheten, men står som en motsetning til konkret (Abstrakt, 2019). Det betyr ikke at en ikke kan se figurative, konkrete elementer i abstrakte tegninger, men det er ikke utgangspunktet for tegningen (Carstensen, 2000, s. 19).

1.4 Tegning som kunstnerisk medie

Tegning er et medie som blir hyppig brukt innenfor design og kunstrområdet, men med ulik intensjon. For kunstneren kan tegning være en selvstendig kunstform, mens designeren bruker tegningen som et redskap i sin designprosess. Dette kommer tydelig frem i det italienske begrepet "designo", 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).

Selv om designtegningen benyttes for å skape, er det en forskjell på en kunstprosess og en designprosess. Innenfor design benyttes tegningen som et redskap til å komme frem til et ferdig produkt, og dette produktet er gjerne gitt. Prosessen dreier seg med dette om å gjøre endringer på innhold eller utseende, som betyr at prosessen er målstyrt, da det finnes en hensikt og kriterier den skal fullbyrde (Højlund, 2011, s. 16-17).

Kunstneren på sin side har som formål å utforske eksempelvis tegningens potensiale gjennom eksperimenter. Kunstneren starter med dette uten en tydelig plan eller med et gitt produkt for sitt arbeid, men leter seg heller frem til noe som enda er ukjent og lar tegningen ta form ut ifra det som oppstår underveis. Det handler med dette om å undersøke hva tegning i seg selv frembringer, og av den grunn ligger det en grunnleggende uforutsigbarhet i denne formen for prosess (Højlund, 2011, s. 16-17).

Denne fremgangsmåten hadde en fremvekst i modernismen mot slutten av 1800 - tallet, da kunstneren ikke lenger var bundet til noen institusjon i form av kirken eller monarkiet, slik den tidligere var. Kunstnerne arbeidet selvstendig og fritt med å utvikle andre former for billedspråk, og det var ikke lengre slik at kunstnerne nødvendigvis etterlignet natur og mennesker (Bale & Bø- Rygg, 2008, s. 358).

De utforsket blant annet primitive uttrykk og barnetegninger og bildeskapende metoder som lå nært drodlingen og rablingen. De ville finne tilbake til et råere, grovere, mer energisk og originalt uttrykk enn den avbildende kunsten kunne fange (Maclagan, 2014, s. 7-17). Det vil i kapittelet "4 Kunstnere", trekkes inn flere kunstnere fra modernismen for å vise hvordan de jobbet.

1.5 Tegning i læreplanhistorien og estetikk (FE)

Tegning som et kunstnerisk medie hvor tegningen blir til på bakgrunn av forestillinger har ikke vært en tradisjon i skolen. Da tegning ble en del av undervisningen på 1870-tallet ved flere byfolkeskoler og kom inn i skolens fagkrets i 1889 sto industriens behov for nøyaktighet og flid i sentrum. Arbeid med tegning var nært knyttet opp imot øyehånd koordinasjon og kopitegning (Nielsen, 2012, s. 36-37). Her viser man til et nytteaspekt som utviklet seg i tegneundervisningen og som vedvarte helt frem til 1960-tallet (Nielsen, 2012, s. 57-60). Dette kan også kalles pragmatisk som vil si å være orientert mot det praktiske, handlingsrettede og nyttige. På denne måten tydelig formålsrettet (Pragmatiker, 2019).

Når det er sagt, utarbeidet lærer og reformpedagog Rolf Bull Hansen i 1920 et forslag til ny læreplan i tegning for folkeskolen i Oslo. Han så kopiering som lite utviklende for barns skapende evner, og arbeidet for at forestillingstegning skulle komme inn i læreplanene, noe det gjorde ved normalplanen N39 (Nielsen, 2012, s. 44-45).

I forsøksplanen i 1960 fremgår det klart at det var skapende krefter og estetisk følsomhet som den gangen var kjernen i fagets hovedmål. Det er 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. Estetikkbegrepet i seg selv forstås av allmennheten først og fremst som god eller dårlig smak og/eller det vakre eller frastøtende. Når det er sagt omhandler estetikk i vid forstand om vår sanselige måte å være i verden på. Ordet kommer opprinnelig av gresk og betyr "den kunnskap som kommer gjennom sansene". Det sentrale er at opplevelser vekker følelser, om så det skulle være vakkert eller frastøtende. Det betyr at i estetikken står følelser og erkjennelser av disse i sentrum. Nielsen sier at i en slik kontekst vil de fleste

undervisningssituasjoner være estetiske, men mindre elever ikke sanser. Estetikk er et område innenfor filosofien, og det var den tyske filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten som på midten av 1700-tallet knyttet begrepet til opplevelser som det er vanskelig å sette ord på. Det lå med dette noe diffust, sansbart og kanskje vakkert i slike opplevelser (Nielsen, 2012, s. 12-20).

Det å være estetisk i sin omgang med verden vil være noe annet enn pragmatisk. Estetikerer åpner seg mot sin omverden og lar den vise seg, og opplever den uten at det må være noe nytteaspekt. Estetikken som en sanselig erkjennelsesprosess gjør det mulig for mennesket å skape mening og kunnskap om seg selv og verden. Om en da arbeider som kunstneren, som spør til hva tegningen i seg selv kan frembringe, åpner det opp for at tegning kan gi tegneren nye sansemessige erkjennelser. Videre må en bruke forestillingen sin til å tegne på denne måten, som Bull Hansen beskriver er viktig for utvikling og for å skape. Det vil si at det formålsløse er viktig i estetiske prosesser og dette gjør tegning som et kunstnerisk medie og drødningens karakter som fri, eksperimentelle og uhøytidelige høyst relevant. Det er slik en kan kombinere, skape og finne noe nytt.

1.6 Tegning som førstehåndserfaring og Mind the gap!

Tegnetrienallen, tidligere betegnet som Tegnebiennalen, har siden 2002 samlet og formidlet utvalgt tegnekunst på Kunsternes hus i Oslo. Hvert år har utstillingen ny tematikk, som både utfordrer tegnebegrepet, men kaster også lys over hva tegningen som medium kan romme (Tegneforbundet, u.å).

I 2019 holdt tegnetrienallen utstillingen "Human touch", hvor formålet var å skape et større refleksjonsrom rundt tegningen. Tegningen er ikke bare et kunstnerisk uttrykk, men et iboende språk og potensiale i mennesket. Her forsøker de å trekke frem et syn på tegningen som visuelle ideer, som refleksjon, som leting og som spørsmål (tegneforbundet, 2019).

Målet for utstillingen var å legge fokus på den konkrete og håndfaste tegningen, blyanten mot papiret. Digitaliseringen gjør at førstehåndserfaringer som blant annet den analoge tegningen, erstattes av digitale og virtuelle hjelpemidler. Utstillingen kan

derfor sees på som en reaksjon mot den digitale tidsalderen, og utstillingen gir på denne måten den håndfaste tegningen en ny og akutt relevans (Tegneforbundet, 2019).

Under utstillingen holdt billedkunstneren og den tidligere underviseren ved Det Kongelige Danske kunstakademiet, Designskolen, Anette Højlund foredrag om sin doktorgradsavhandling "Mind the gap!" (2011). Oppgaven omhandler tegning og tilblivelse, og med tilblivelse mener hun hvordan tegningen blir til (Højlund, 2011). Her trekker hun frem et syn på tegning som en kroppslig erfaring hvor menneskets kropp, sanser og forestillinger gjør seg gjeldende, og hun er opptatt av tegningen som en måte å skape mening på.

Hennes eget skapende prosjekt består av 200 nettverkstegninger som er laget med sort tusj. Hun ønsker å undersøke hvordan tegningene genererer seg selv, tilsynelatende. Hun arbeider med en tegning som ikke har et umiddelbart formål, og rammene for handlingen er at hun skal tegne en form som går ut av seg selv. Dette betyr at hun forsøker å skape former som egentlig aldri samler seg til noe spesifikt. Videre er hun opptatt av det som skjer der og da, og opplevelsen av å tegne (Højlund, 2011, s. 177). Her starter tegningene fra et nullpunkt og deretter skapes tegningen intuitivt (Højlund, 2011, s. 177 - s. 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. Hun finner et filosofisk grunnlag å diskutere rundt tegningen (Højlund, 2011, s. 14-15).

1.7 Sansing og intuisjon

Utstillingen "Human touch" retter søkelyset mot et interessant syn på tegningen, da de beskriver tegningen som en førstehåndserfaring og som visuelle ideer, som refleksjon, som leting og som spørsmål. Videre kommer det frem at den digitale tidsalderen skyver den analoge tegningen inn i skyggen, og kanskje den har blitt noe glemt? Dette gjør at den analoge tegningen er relevant å rette søkelyset mot, da den gir en direkte kroppslig og sansemessig erkjennelse i møte med det håndfaste, blyanten og papiret.

Videre er det tydelig at Højlunds forståelse for tegningen ligger nært opp imot den tegningen "Human touch" retter søkelyset mot. Hun har en interessant forståelse for tegning som jeg selv ønsket å undersøke. Utover dette bygger hun bro mellom det hun opplever og erfarer i sin egen tegneprosess med filosofi omkring tid, tilblivelse og intuisjon, og hun trekker frem interessante refleksjoner og argumenter rundt tegningens vesen og væren. Ved å lese hennes avhandling ble jeg oppmerksom på at filosofiske tanker og ideer omkring tid, tilblivelse og intuisjon kunne gi svar på hvilke drivkrefter som fører meg fra en strek til den neste og gjør det mulig å skape.

1.8 Min tilnærming til tegning

På bakgrunn av problematikken og de betraktningene som nå har blitt trukket frem, fant jeg det relevant å undersøke den analoge tegningen som et estetisk og kunstnerisk medie. Det skapende arbeidet har bestått av tegning med naturmotiver for å utvikle et repertoar av håndbevegelser og få nye sansemessige erkjennelser, og tegning uten motiv, som var inspirert av drodlingen.

I midlertidig skal det sies at det finnes et skille mellom drodlingen og den tegningen jeg i avhandlingen bedrev, da jeg forsøkte mer eller mindre å bryte ut av vanen og utvikle noe nytt. I denne handlingen arbeidet jeg med forestillingstegningen, den syntetiske tegningen. Når jeg arbeidet friere med den analytiske tegningen, kan en si at den innehar noe av kjennetegnene for den syntetiske tegningen i seg, da en bruker forestillingen sin til å sette motivet sammen på nye måter. Dette gjør at denne form for tegning kan minne om drodling, da den er friere og mer eksperimentell.

Når en ikke bedriver iakttagelsestegning eller tegner noe fra vår virkelighet, får bildet en annen betydning. Den står igjen som et avtrykk på en selvstyrende prosess og representerer bevegelse. Den representerer bevegelse fordi det finnes en bevegelse i det som er underveis og som man ikke vet hva vil bli. Slike tegninger blir gjerne noe vi ikke har begrep for, men det skal allikevel sies at det finnes alltid bevegelse, så lenge det foregår en utvikling hos tegneren. Det er her snakk om grader. Jeg interesserer meg med dette for teningen som bevegelse og tilblivelse. I avhandlingen er tilblivelse og

skapning brukt om hverandre og er synonyme, da tilblivelse betyr “ å bli til” og definisjonen på skapelse er blant annet “ tilblivelse” (Tilblivelse, u.å) (Skapelse, u.å).

1.9 En filosofisk tilnærming

Jeg har nå trukket frem et syn på tegning som bevegelse og tilblivelse, og likhet med Højlund sin avhandling vil jeg her undersøke tegning med utgangspunkt i filosofiske tanker og forståelser rundt tid, tilblivelse og intuisjon. Disse begrepene er relevante fordi tiden er et premiss for all skapelse, da det krever en prosess for at noe skal utvikle seg og bli til.

Å arbeide intuitivt blir gjerne forbundet med at en gjør noe på bakgrunn av at det føles riktig, nærmest som en magefølelse. Det vil si at intuisjonen er en direkte og effektiv form for erkjennelse og erkjennelsesevne mennesket har (Tranøy, 2019). I tegneprosessen som beskrives innledningsvis, kjente jeg på mine intuitive drivkrefter. Dette beskrives som en opplevelse av at tegningen forteller meg hvordan jeg skal handle, men som sagt, er dette kun en metafor. En kan erkjenne tegningen gjennom sansene og disse erkjennelsene setter våre intuitive drivkrefter i gang. Følelsen av å vite at noe er riktig lar seg ikke uttales eller beskrives til andre, men er noe en kjenner på i sitt indre og dette gjør intuisjonen til en gåtefull drivkraft.

Om jeg skulle skape meg noen forståelse omkring hva denne gåtefulle drivkraften intuisjonen kunne være, måtte jeg på innsiden av tegneprosessen og forsøke å finne noe som kunne si noe om premissene for tegningens eksistens. Av den grunn undersøkte jeg hva intuisjon kunne være gjennom å arbeide skapende med en tegneprosess, og på bakgrunn av dette og andre betraktninger som trekkes frem i dette kapittelet, stiller jeg følgende problemstilling.

1.10 Problemstilling

Hva kan intuitive tegneprosesser være?

1.11 Begrepsavklaring

Intuisjon kan forstås som det å være dypt involvert og “ levd inn i” noe utenfor seg selv, men det er også vår evne til å se inn i oss selv (Kolstad, 2001, s. 123-127). Her kjenner en på en meningsfull helhet, og det er derfor våre intuitive valg føles så riktig. Videre er jeg interessert i å undersøke hva intuisjon kan være i en konkret handling som tegning. Her arbeider jeg over lengre tid med to ulike tilnærminger til tegningen og jeg er interessert i å undersøke hva en lengre prosess med tegning gjør med den som tegner og hvordan den enkelte tegningen utvikler seg. Det er her snakk om den enkelte tegningens prosess.

1.12 Avgrensning

Problemområde omhandler forventningspress og at dette kan virke hemmende for skaping. Hensikten med denne avhandlingen er å finne forutsetningene for å klare å redusere dette presset og for å klare å være særlig tilstede i arbeid med skapende virksomheter. Av den grunn rettet jeg søkelyset mot barnet som tegner for gleden av å sette spor og kunstnere som spør hva tegning i seg selv frembringer. Det kan tyde på at de løsriver seg fra det pragmatiske handlingslivet ved å være åpen og estetisk til sine omgivelser og skapende virke, noe jeg selv tok med meg inn i eget skapende arbeid.

Ved å undersøke tegning som et kunstnerisk medie ønsket jeg videre å undersøke hva intuisjonen kunne være, da dette kunne gi svar på underliggende spørsmål som hvilke faktorer som gjør at den som tegner drives fra de ene streken til den neste, leves inn i tegningen og kan skape.

Oppgaven er hovedsakelig et teori- og litteraturstudie, men oppgaven inneholder også et stort skapende arbeid. Det didaktiske bidraget er å undersøke betydningen av kropp, sanser og intuisjon i skolen. Videre har jeg sett dette i lys av dybdelæringsbegrepet.

1.13 Et samarbeidsprosjekt

Tidlig i prosessen utviklet dette prosjektet seg til å bli et samarbeidsprosjekt med Frida Egeland, hva angår teori- og litteraturgrunnlag. Vi kom inn i temaet gjennom ulike innfallsvinkler, men fant fort ut at begge undret seg over tegning, tilblivelse og intuisjon.

På bakgrunn av at vi begge tegnet, kunne vi forstå hverandres tanker og opplevelser. På denne måten ble det lettere å forstå det som vanskelig lar seg uttale, det førspråklige. Vi anså dialogen mellom oss som givende i den forstand at vi kunne dele tanker, kunnskap og erfaringer, og sammen komme til en større forståelse omkring temaet. Det skal presiseres at det er et felles teori- og litteraturgrunnlag som har ført til at noe i problemområde er felles og at vi har lik problemstilling. De tekstdelene som i problemområde er skrevet i fellesskap med Frida Egeland er markert med (FE) og definisjonene på hva tegning er, er også funnet i fellesskap. Problemstillingen er presisert individuelt og det er en individuell skapende del, analyse og drøfting.

I teori- og litteraturgrunnlaget har vi fortløpende forsøkt å bygge bro mellom ulike filosofier og andre teorier med tegning, og mot slutten av teori- og litteraturgrunnlaget har vi kortfattet forsøkt å oppsummere sammenhengen mellom teorien og litteraturen med tegning. Den individuelle drøftingen er avgrenset til enkelte temaer som er beskrevet i avgrensningen.

Vi har undersøkt intuisjonsbegrepet i dybden ved å fordype oss i Hans Kolstads doktorgradsavhandling "Tid og intuisjon - to studier om Henri Bergsons filosofi" og hans bok "Henri Bergsons filosofi - betydning og aktualitet". Videre har vi sett på kaosteorien som er en teori om naturens uforutsigbarhet og som vi så en sammenheng med det skapende mennesket. På denne måten bygges det en bro mellom naturvitenskapene og humanvitenskapene. Henri Bergsons teori om varigheten- og intuisjonen er hovedvektet, og vi har forsøkt å se teorien i lys av tegnehandlingen og kunsten. Videre vil Bergsons teori være gjennomgående, og det bygges bro mellom denne og kroppsfilosofien til Maurice Merleau-Ponty, lekfilosofien til Hans Georg Gadamer og mer.

2 Filosofisk diskusjon

2.1 Fenomenologi

Fenomenologien er en filosofisk tradisjon som har vært en disiplin blant annet i estetiske fagområder. Disse fagområdene beskjeftiger seg med menneskets væren i verden og skapende virksomheter. Det vil si hvordan mennesket opplever seg selv i verden og i relasjon med omverden, og hvordan vi skapes og skaper i møte med verden (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 559-561).

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 skjer rundt oss og med oss selv (Hansen, 2020).

Fenomenologien har blitt forbundet med gestalt psykologien (1912) (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 557). Ordet gestalt kommer av tysk og betyr "figur, skikkelse, utseende og form" (Gestalt, 2020). Umiddelbart er det ikke unaturlig å forbinde dette med synssansen da en lettest får tilgang til dette gjennom synet, men å gestalte betyr at en skaper helheter ut av deler, og da kan alle sansene være med (Teigen, 2019). Et kjent ordtak er; "se ikke skogen for bare trær" og betyr ikke kun å se usammenhengende deler, men å umiddelbart oppfatte helheten (Skog, 2020). 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.

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 mener vitenskapen hadde fremmedgjort mennesker fra omverdenen. Gjennom den fenomenologiske metoden forsøker han å gjenopprette denne kontakten (Svendsen, 2018).

Den vitenskapen det her er snakk om er naturvitenskapen. Vi skal ikke gå i detalj på hva naturvitenskapen innebærer, men positivismen har vært en hovedtendens innenfor denne vitenskapen. Retningen oppsto i Frankrike på 1800 – tallet, og tilhengerne av denne retningen hevdet at 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 så kunne en utnytte denne kunnskapen, og skape saker og ting som kunne nyttiggjøre menneske, som eksempelvis medisiner, maskiner, lys og strøm (Mathisen, 2008).

Positivistene mente hele vår tilværelse kunne avdekkes, det var bare snakk om tid. Eksistensen besto ikke av noe som var skjult, kun av faste og konstante lovmessigheter som kunne avdekkes vitenskapelig. Forskeren tok en objektiv rolle som vil si med et upersonlig og allmenngyldig blikk, og var observatør. Forskerens indre opplevelse 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 og 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 reduserer fenomenet til strengt avgrensede forklaringer (Mathisen, 2008).

For å tydeliggjøre skillet mellom positivismen og fenomenologien kan vi si at om det var tiden som skulle studeres, ville det her være to måter å tilnærme seg tid på. 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 undersøkt denne timen med utgangspunkt i sin opplevelse og erfaring av timen.

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).

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

2.1.1 Den fenomenologiske metode

En forsker som skal benytte seg av den fenomenologiske metode vil i første omgang ha noe mer eller mindre spesifikt han/hun ønsker å finne ut. Studiet begynner deretter ved å rette sin oppmerksomhet 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 det utgangspunktet personen har der og da. 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 en rekke ulike innfallsvinkler, altså være i interaksjon med det på ulike måter. På denne måten griper forskeren fenomenet i all sin mangetydighet. Deretter skal han/hun dokumentere sine opplevelser og erfaringer av fenomenet gjennom for eksempel 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 må forskeren finne en essens i sine beskrivelser gjennom å analysere de, for å samle det til noe konkret. Det skal kunne besvare det spørsmål som stilles. Videre skal det presiseres at fenomenologen må gå mange ganger rundt sitt objekt, for å se det fra mange innfallsvinkler. Det er på denne måten den egentlige essensen kan tre frem (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 557-558). I denne prosessen kan det til og med fremkomme andre enda mer interessante funn som endrer forskningsspørsmålet. En kan her begynne å undersøke noe annet som kom frem i denne 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 (Hovd, 2020). Det holder ikke å ha mange opplevelser og inntrykk av sitt undersøkelsesobjekt, og det må kunne sammenfattes på en slik måte at det gir mening for en utenforstående. Ellers kunne det ikke kalles forskning, da det må være allmenngyldig, altså noe det er mulig å kjenne seg igjen i og mulig å forstå (Hovd, 2020).

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 langt frem i tid. Slik ville alt være forutsigbart (Gleick, 1987, s.11- 31).

Den amerikanske meteorologen Edward Norton Lorenz konstruerte på 1960-tallet en maskin som skulle kunne 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, fukt også videre, gjorde at været kunne utvikle seg til å bli en storm uten at det var mulig å forutse dette på forhånd. Disse små endringene skapte store endringer i hele systemet og videre i hele værbylde (Gleick, 1987, s.11- 31).

Systemet viste seg på denne måten å være ikke-deterministisk, og med dette upredikabelt og 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 blafrer med vingene på den andre siden av jorden, kan det føre til storm på denne 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 blir lagt frem 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 ikke kaos her si totalt tilfeldighet og mangel på orden, som vi kanskje først og fremst forbinder med ordet. Det er heller en annen form for orden, en mer kompleks form som menneske aldri vil kunne predikere i det lange løp (GionoFilm, 2013, 0:52-1:15).

Kaosteorien har på mange måter 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, og 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).

2.2.1 Uforutsigbarhet

Ut fra det som nå er fremlagt 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 fordi vi ikke kan få oversikt over eller kontrollere kreftene. Det betyr at det er uforutsigbarheten i form av energier som gir motstand og som skaper uforutsigbarhet og noe nytt i naturen.

Vi ser det samme når det gjelder andre dannelsesprosesser som består av en andre materier, som for eksempel skyene. De vokser og minker, oppløses og oppstår, forflytter seg i sakte eller i raskt tempo avhengig av forholdene.

2.2.2 Orden

Selv om det kan virke kaotisk har systemene en stabilitet som viser seg som en orden. Treet minner om andre fenomener i naturen med lignende forgreningsprosesser som elver sett på et kart, snøkrystaller og blodårene i menneske og dyrekroppen. Denne

ordenen er naturens egen geometri, fraktalgeometrien. Ordet fraktal kommer av latin “fractus” og betyr opprinnelig oppbrukket (Hauge, 2018). Ordet i seg selv gir oss et hint om hva dette dreier seg om da det i ordet “bruket” ligger at noe bryter, som er noe som skjer i eksempelvis i treets forgreningsprosess. Når et tre vokser, vil stammen være første ledd i prosessen. Deretter vil det over tid dannes lignende forgreninger ut fra stammen som vil forgreine 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 lik den andre (selv – simulær). Fraktalene gjentar seg i mindre og mindre skala, og et lite utsnitt av treet ligner på treet helhet. Vi kan på denne måten ikke se forskjell på et lite utsnitt av treet eller treet helhet. Denne gjentakelsen skaper harmoniske og levedyktige organismer og systemer (Ball, 2016). Alt i naturen er på denne måten betinget det foregående og har sammenhenger.

2.2.3 Kaosteorien og det skapende menneske

Ut ifra denne forståelsen er ingenting forutsigbart, men drives fremover mot en usikker fremtid, med usikre krefter vi ikke vet hvordan vil påvirke et utfall. Menneske så vel som naturen er ingen maskin vi kan komme til en totalforståelse av, men er stadig skapende og på vei fremover. Likevel er vi alltid betinget våre opplevelser og erfaringer som påvirker våre handlinger og væremåte. Dette i likhet med naturens orden og sammenheng. Dette viser til en tydelig kobling mellom kaosteoriens kompleksitet og det skapende menneske, som vi nå vil bevege oss inn på og komme til en større forståelse av gjennom filosofen Henri Bergson.

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 betydningen av hans forfatterskaps. 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 i 1996 forsvarte han sin doktorgrad "Tid og intuisjon- to studier om Henri Bergsons filosofi" 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 å se nærmere på Bergsons filosofi som et tydelig brudd med det kartesianske verdensbilde. Det er 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 menneske ble da opphøyd som hersker av naturen. Dette har en tydelig kobling til positivismens tilnærming til naturen, da deres objektive holdning til den springer ut i fra den kartesianske forståelsen (Kolstad, 2001, s. 151-156) .

I den kartesianske tradisjonen var tanken at menneske 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 ingen 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 menneske 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. Bergson anså kroppen og bevisstheten som forent, og utgjorde subjektet, menneske. Videre var menneske å anse som en del av naturen og ikke adskilt fra den (Kolstad, 2001, s. 151-156). Menneske 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 samhørighet med omgivelsene. Husserl bruker begrepet livsverden på samhørigheten.

Det er her snakk om at alt som er til er bundet sammen i en større sammenheng og helhet. I denne helheten er menneske 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. Tilblivelsen vil si at alt stadig blir til og ingenting stopper opp. Bergson kaller dette en livshigen, da alt liv higer etter å leve og å bli mer, og det er hele tiden et dynamisk forløp og med dette en fremadskridende bevegelse (Kolstad, u.å).

Menneske 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 naturvitenskapen 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 Edmund Husserl sin tidsanalyse (Nixø Trixø, 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 inn tidsanalysen til Husserl, 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 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 at tiden er 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, altså 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 benytter når det kommer til tid, er dette noe annet enn den tiden vi selv opplever. Tiden kan bare oppleves fordi menneske har en bevissthet (Kolstad, 2001, s. 57-70). Romtiden har ikke noen bevissthet, og derfor kan den ikke oppleve eller registrere noe som helst. Med dette naturen og/eller klokken er her og nå, uten erindring om fortiden eller forestilling om fremtiden (Kolstad, 2001, s. 65).

2.3.2 Varighet som begrep

Det er bare menneske som kan se spor av tid. Eksempelvis viser et tre 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 som treet har levd.

Den tiden menneske selv opplever er den Bergson beskriver som varigheten, og det er denne indre opplevde tiden som kan bevare spor av det foregående inn i nåtiden, og menneske kan forestille seg en fortsettelse. Med dette kan vi 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 at noe som varer er 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 (Kolstad, 2001, s. 61-62).

2.3.3 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 er den menneskelige 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 tilfredsstillers 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 en tar inn.

2.3.4 Klokken og melodien som opplevelse av bevegelse

Når en har rettet bevisstheten mot noe som en klokke, er en kun bevisst dens tikking fordi en har en bevissthet som bevarer 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 om den ikke skulle stoppe. 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 klokkens 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 om den kommende (Kolstad, 2001, s. 68).

Om tonene i melodien forløp blir lysere og 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 tikk som adskilte tikk, eller melodien 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 når vi lytter til de, og lydene oppfattes som en fremadskridende bevegelse.

2.3.5 Erindring

Menneske kan bare ha en indre opplevelse av tiden fordi vi har en bevissthet om dens forløp i oss. På bakgrunn av dette er vi bevisst vårt livsforløp og med dette vår eksistens i verden. Det betyr at vi gjennom våre levde liv har opplevd dens mangetydighet og ervervet oss erfaringer som har formet oss, og vår forståelse av verden. 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 endret (Kolstad, 2001, s. 61-70).

Det menneske sanser og retter seg mot bevares i form av erindring. Slik vi tolker Kolstad sin forståelse av Bergson, beskrives erindringen som synonymt med hukommelsen og er minner som er bevart i hjernen. 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. I

følge Bergson forholder det seg heller 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, som vil si bilder vi ser for oss for vårt indre øye som utsnitt av det foregående. Dette er forestillinger. Disse bildene er basert på våre sanseintrykk, som bevisstheten i sanseøyeblikket har valgt ut utsnitt av på bakgrunn av det som interesserer en. På denne måten er erindringsbildene kun isolerte bilder av opplevelsen eller erfaringen. Erindringen er basert på alt vi har sett, hørt, følt og på denne måten alt vi har gjennomgått. Det betyr at erindringsbilder ikke bare vil være utsnitt av synssans, men av alt vi har sanset (Kolstad, 1994, s. 33-34).

Det har seg slik at 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 at erindringene danner seg i etterkant av nuet, da erindringen er et 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. Det 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, og 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.

Det betyr at hjernen velger ut sanseinntrykk som interesserer menneske i den gitte 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 om den gitte situasjonen. Denne opplysningen skjer fordi hjernen kan gjenkjenne situasjonen på basis av tidligere erfaringer som ligner. Hjernene velger ut de erindringer som måtte støtte den foreliggende situasjonen, og sørger på denne måten 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. Den utvikles og endres fordi vi fylles av nye inntrykk, og de foregående inntrykkene som har blitt erindringer glemmes. Glemselen er egentlig et annet navn på en prosess 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 av bevisstheten. Det betyr at de mest aktive erindringene ligger i det ytterste planet, mens de mindre aktive faller som sagt 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 vi glemmer noe er det ikke rart å tenke seg at det vi har glemt har blitt borte fra vår bevissthet, men det er ikke egentlig borte, det ligger i et dypere bevissthetsplan som kan omtales som underbevisstheten eller som Bergson heller ville sagt, minner som ligger i dvale og som ikke kommer hyppig opp. Det er utallige slike minner fra livet i den enkeltes bevissthet, og det ville være utenkelig at alt det vi hadde gjennomlevd skulle kunne dukke opp igjen. 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 utvelgelser 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. Dette betyr at vår erindring muliggjør handlingslivet fordi ikke alt kommer opp på en gang (Kolstad, 2001, s. 80).

Bergson gir de erindringene som dukker opp og ikke er rettet mot handlingslivet navnet «rene erindringer». Disse erindringene 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).

Det dukker opp minner uten en umiddelbar hensikt fordi menneske er et produkt av alt det har gjennomlevd, og det bevares mer enn vi er i stand til å forestille oss. Alle våre opplevelser og erfaringer har vært med på å forme oss, og ingenting forsvinner helt, men har plass i en dypere underbevissthet. Menneske utvikler seg og dannes fordi en hele tiden opplever noe nytt som bevares som erindring, blir med inn i neste øyeblikk, og fører til en ny forestilling om det kommende. Dette er en kontinuerlig prosess og menneske blir fyldigere i hvert øyeblikk. En får stadig nye helhetsinntrykk og vi forstår stadig mer (Kolstad, 2001, s. 57-70). På denne måten kan en si det slik at om det plutselig ble revet vekk en tidsepoke fra livet, så ville en ikke vært den samme. Vår nåværende person baserer seg på alt det som var, og på denne måten er alt like viktig i varigheten. Det som var lever uavbrutt videre som en dyp undertone som bestemmer vår stemning og vår reaksjon overfor livet (Kolstad, 2001, s. 67).

2.3.6 Forestilling

Ordet forestilling blir ikke direkte gjort rede for i Kolstad sine bøker om Bergson, men forestillingsevnen er en del av det som muliggjør varigheten. Vi har selv benyttet ordet ved flere anledninger hittil uten å egentlig greie ut for hva det er. Dette da erindringen er en del av forestillingsevnen og varigheten er å forstå som en sameksistens av nåtid og fortid, men videre også en åpning mot fremtiden som muliggjør fortsettelsen.

De menneskelige forestillingsprossene 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 indre sans som er viktig for menneskets liv (Lunga, 2011).

Forestilling er erindringsbilder, som allerede har blitt gjort rede for angående erindring. Den er imidlertid mer enn erindringen da en gjennom å forestille seg kan løsrive seg fra erindringenes begrensninger. En kan reorganisere og rekombinere erindringen uavhengig av hvordan det egentlig var. På denne måten kan en gjenkalle eksempelvis en situasjon en var i, å forestille seg et annet utfall. Videre kan en forestille seg muligheter i den situasjon en befinner seg i eller fremtidige situasjoner, da en kan benytte sine minner for å se for seg scenarioer som enda ikke har forekommet (Lunga, 2011).

Denne evnen er egentlig det som driver menneske fremover, ifølge Bergson. Dette da forestillingsevnen gir rom for muligheter og 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, altså det gitte, og i alle retninger. En kan se mot fremtiden og inn i fortiden, så vel som mot det ikke nærværende og ukjente (Kolstad, 2001, s. 158-159).

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

Bergson knytter håpet om fremtiden til forestillingsevnen. Han beskriver at håpet er rikere av muligheter i kraft av sin ubestemthet 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 smilende og 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.

2.3.7 Tegning, erindring og forestilling

Når vi tegner utføres bevegelsene på bakgrunn av at vi sanser tegningen gjennom synssansen og følsomheten mellom hånden, blyanten og papiret. Vi skaper helheter ut ifra de delene vi persiperer, og denne prosessen kan foregå ganske raskt fordi et i hvert øyeblikk forbindes fortid, nåtid og fremtid i en uopphørlig bevissthetsstrøm. På denne måten foregår det en kommunikasjon mellom tegning og tegner, hvor tegningen gir noe tilbake i form av at den forestiller noe.

Siden vi har erindring kan vi gjenkalle og vekke til live både nære og fjerne opplevelser og erfaringer. Tegningen kan på denne måten vise tydelige forestillinger av noe for tegneren, eller fornemmelser, som er mindre tydelige forestillinger av noe tegneren har sett før. Dette gjelder spesielt for den tegningen en setter i gang uten en bestemt plan for hva den skal bli. Tegningen kan her stadig vise seg som noe annet da tegneren hele tiden legger til, og med dette endrer tegningen sin. De tydelige forestillingene eller fornemmelsene kan gi en impuls til å fortsette tegningen og drive den i retning av noe. Poenget er at det er rom for det mulige, 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 mye erfaring med tegning, vil naturligvis ha et større grunnlag for å se muligheter for tegningen, enn den uerfarne. Dette dreier seg i bunn og grunn om størrelsen på personens erindringsmasse. En erfaren tegner har på denne måten en større frihet fordi han/ hun med dette har en større forestillingsevne, som igjen gjør prosessen uforutsigbar. Det betyr at tegneren har bedre forutsetninger for å skape noe nytt og uventet.

Det er mulig å se en parallell mellom kaosteorien og menneskets erindring og forestilling i tegnehandlingen. Dette da den i sitt grunnleggende er uforutsigbar, fordi den er avhengig av personens erindringsmasse og forestillingsevne som hele tiden skapes og forandres, noe som igjen vil forandre tegningen. Likevel vil det kunne sies at det er en orden i tegning som ikke er totalt tilfeldig, da hver impuls tegneren utfører har en årsak fra det foregående. Det betyr ikke at det er noen umiddelbar synlig årsakssammenheng, da det er mange små begivenheter som har ført til at handlingen

og tegningen ble som den ble. Dette kan ikke menneske få noen innsikt i, da det er en for kompleks prosess.

2.3.8 Tidsopplevelsen vokser i fylde

Vi har nå lagt frem hva varigheten er og består av, og ut ifra 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 hvor det er en tikkende klokke på veggen, kan tikkingen etterhvert intensiveres etter som tiden går. Lyden kan vokse til å bli pinefull å høre på. Denne tiden oppleves langtekkelig og uutholdelig, og hvert tikk vitner om et nytt (Kolstad, 2001,s. 57-70).

Når en hører en melodi kan en komme i en tilstand hvor noe berører på dypere plan. Dette kan være både sørgelige og fine opplevelser av berøring, men det oppleves ikke pinefullt å høre melodien, heller tilfredsstillende.

Grunnen til erindringen i opplevelser over tid er at noe vokser i sin fylde etterhvert som tiden går, og vi tar inn over oss mer og mer av opplevelsen. Vår varighet fylles av lyden og tilslutt 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 tilstand hvor tiden virker langtekkelig, til den mest meningsfylte tid, som når en virkelig tiltrekkes av noe som en melodi. Kontinuumet er et bilde på at det er en gradering mellom disse 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.

For at noe skal kunne vokse i sin fylde må fenomenet som i dette tilfelle er klokken eller melodien, bevege seg i menneskets egen indre rytme, altså i det tempo menneske 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 å oppfatte og 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 strekt ut i den grad at rytmen til melodien ble noe helt annet, ville den ikke

beveget seg i den rytmen menneske 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 i vår egen varighet, og i en naturlig flyt med vår egen indre opplevde tid.

2.3.9 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. Det samme gjelder for den som tegner. Slik som musikkens rytme må den som ønsker å skape rytme og flyt i handlingen arbeide i et naturlig tempo. Det vil si at handlingen ikke føles anstrengende og fremtvunget, men nærmest som om handlingen opprettholder seg selv.

Om en beveger hånden svært raskt vil ikke bevisstheten klare å registrere hva som fremkommer før hånden allerede har beveget seg til en ny bevegelse, og det vil også være vanskelig å komme på nye bevegelser. Handlingen går for hurtig for tanken og intensiteten er for høy. Om en tegner svært langsomt vil en føle på en trang til å arbeide raskere da intensiteten er for lav. Handlingen vil nærmest oppleves pinefull langtekkelig, da en kan føle på et sterkt behov for å arbeide raskere.

For at handlingen nærmest skal opprettholde seg selv, og det skal være meningsfullt for tegneren, må en jobbe i den rytmen som føles naturlig. Det vil si å arbeide i ens egen indre rytme, og handler om å opprettholde en kommunikasjon med tegningen. Tegneren må stimuleres og det må være rom for at nye impulser kan skapes, som skaper et behov for å tegne videre. Å ha hatt en rytme i tegningen viser seg også i det som tegnes ved at det er naturlige overganger og helhet.

2.3.10 Intuisjon

Varigheten tilhører første del av Bergsons forfatterskap, mens intuisjonen kommer senere (Kolstad, 2001, s. 123-124). De er likevel nøye sammenvevd da intuisjonen er knyttet fullstendig til varigheten, da det kreves en vedvarenhet for at den skal fremkomme ved at en er oppmerksom over tid. Dette er redegjort for i forhold til at tidsopplevelsen 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. På denne måten 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" noe. For Bergson var intuisjonen evnen en har til innlevelse, som har en konnotasjon til «å se inn i», da innlevelse betyr å leves inn i noe utenfor seg selv. 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). Empati er kanskje et mer direkte begrep da det betyr innlevelse, og det er dette ordet vi vil benytte (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 leves 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 nødvendigvis ligner oss selv. 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 eller utøveren (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 notetegnenes 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 en samhörighet med omverdenen som gjør at menneskets bevissthet og personlighet over tid vokser i sin fylde (Kolstad, 2001, s.126 og 165-167).

2.3.11 Tegning og intuisjon

Intuisjonen fremkommer i tegnehandlingen i det en føler en empati/innlevelse med tegningen. I denne tilstanden blir tegneren i ett med tegningen og en kommer inn i en flyt hvor handlingen føles naturlig. Det er mulig fordi den som tegner åpner seg og blir sensibel og mottakelig for det som skjer i tegningen. Tegneren kan på en måte kommunisere med tegningen da den gir noe tilbake. Dens forløp er uforutsigbart, og den kan dermed vise seg som noe nytt eller annerledes lenger frem i tid. Siden fremtiden er ubestemt drives vi fremover av håpet om det som mulig kan tegnes frem.

Når det kommer til den ferdige tegningen, bilde, 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). Det betyr at selv om tegninger er statisk kan den avleses, og tilskueren kan intuere på samme måte som den som leser notetegnenes indikasjoner. 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 av noe.

2.3.12 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 på 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 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. Menneske setter begrep

på tingene vi benytter 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 tingene rundt oss, 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, for å se de med et nytt blikk. 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. Det som nevnt fordi formål ofte begrenser vår opplevelse av fenomenet, da en kun fokuserer på nytten og hva en skal bruke det til. For å forklare dette vil vi igjen trekke inn melodien, da vi virkelig kan oppleve å leve inn i den. Vårt fulle fokus er da rettet mot den, og betjener ikke noen praktisk handling. Vi åpner oss for musikken og lar den vekke følelser og tanker i oss. Erindringer som ligger i underbevisstheten kan komme tilbake og forestillinger om det mulige i fremtiden kan oppta og fylle oss. Vi vet ikke helt hvordan musikken vil oppta oss, men vi lar den fylle oss med inntrykk. En kan si at 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 dens innhold.

Når formålene viker for det formålsløse er det rom for å oppdage det vi til vanlig ikke ville sett. Det handler om å ha et overskudd til å gli inn i en naturlig rytme med vårt objekt hvor vi har tid til å la det vise seg, ta det inn og undre oss over det. Når vi her sier overskudd siktes det til 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 vårt indre.

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 treets 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.

2.3.13 Den intuitive metode

Kunstneren er kanskje en av de som i høyest grad er intuitiv i sin omgang med verden, men alle har evnen til å være intuitive. 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 er 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). Intellektet 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, oppleve den og med dette å gjennomleve byen. Dette er en helt annen måte å tilnærme seg byen på 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 fremkomme 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. Det 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. 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 bevegelse ved at en er åpen og mottakelig for at noe nytt trer frem som en tidligere ikke var oppmerksom på.

For å være intuitiv kan en kort oppsummert si en må 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).

2.3.14 Tegnehandlingen som intuitiv metode

Tegneren må leve inn for å deretter 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 bør ta en stopp, for å betrakte og tenke over hva som fremkom. Videre må en ikke stoppe å tegne tegninger, men fortsette da det alltid er mer å oppdage, se og tegne frem. Tegneren må stadig drives videre for å igjen komme til noe nytt.

2.3.15 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 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 noe nytt.

Intuisjonen er noe en føler på i sitt indre og dermed er den vanskelig å formidle. Det er først og fremst individuelt. En kan knytte noen generelle begreper til det, men i og med at den er både 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 filosof 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 menneske 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 hans filosofi viser til en samhörighet mellom menneske og omverden. Hans tanker ser i sterke 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. 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 Maurice 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 Husserls begrep, livsverdenen og persepsjonen er 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-Pontys interesse, og i særdeleshet Bergson sitt syn på kropp og omverdenen (Bengtsson & Løkken, 2004, s. 557).

I Dag Østerbergs artikkel "kropp og omverden", sammenlignes Bergsons og Merleau-Pontys tanker om kropp og omverden. Ingen av de ser på kroppen som en 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 begrepene om de. Dette er noe langt mer hverdagslig enn det Bergson virker til å ha gitt uttrykk for. 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- Pontys kroppsfenomenologi 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 ulike 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 hva skjer i bevisstheten enn kroppen. Derfor er Merleau- Ponty sin kroppsfilosofi et fint tilskudd til Bergsons filosofi om varighet og intuisjonen.

2. 5 Taus kunnskap

Vi har i den foregående delen presentert noen aspekter omkring Merleau- Pontys syn på kropp og omverden. Både Bergson og Merleau- Ponty vektlegger et syn på menneske 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 vitenskapsfilosof Michael Polanyi (1891-1974) for å redegjøre for dette.

I første omgang tenker en gjerne på taus kunnskap som erfaringskunnskap en person har ervervet gjennom gjentagende handlinger. Disse blir med tiden en automatikk/vane da kroppen utfører de uten at bevisstheten aktivt må rettes mot bevegelsen. Det er utallige slike handlinger menneske utfører i sin hverdag som å gå, kjøre bil også videre. Når det sies at bevisstheten ikke må rette oppmerksomheten mot handlingen vil det bety at en kan rette den mot noe annet. Når en går trenger en ikke aktivt rette oppmerksomheten mot stegene, men en kan rette den mot noe annet som sine egne tanker eller omgivelser. Handlingen er 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 et levd liv, og som fyller våre hverdager (jf. 2.3.2. Varigheten som begrep).

Siden erfaringene er et resultat av et helt 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 på, 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 med dette kan en ikke egentlig forstå teorien uten å ha opplevd eller erfart det. En teori må på denne måten alltid sees i lys av egne erfaringer av fenomenet. Den gir bare mening ut ifra eget levd liv. Meningsskapelse oppstår på denne måten først når teori og praksis er forent, og kun da får vi en helhetlig forståelse (Polanyi, 2000, s. 27).

Handlingen eller praksisen selv trenger ikke teorien for å skape mening da teorien alltid tar utgangspunkt i en praksis. Altså at en har opplevd eller erfart noe en senere kan gjøre til allmenn kunnskap gjennom en 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. En skaper hele tiden kunnskap i en vekselvirkning mellom handling og refleksjon.

2.5.1 Forskeren og taus kunnskap

Vi vil nå trekke frem hvordan forskeren bruker sin tause kunnskap for å komme til nye innsikter. Han/hennes oppgave er å finne gode og originale problemer 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 som er 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 frem til (Polanyi, 2000, s. 31-33). Det skal selvsagt sies at en annen forsker med et lignende utgangspunkt kunne kommet frem til et 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 som ledet til problemet.

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

2.5.2 Sensibilitet som taus kunnskap

Vi mennesker har en kroppslig evne til å være sensibel i kontakt med det utenfor oss selv. Dette gjelder alle sansene da vi kan ha et sensibelt blikk, hørsel, luktesans, smak eller en sensibel berøringssans. Vi vil her fokusere på berøringssansen, den haptiske erfaringen (Mørstad, 2020). Den vil gi et bilde på hva sensibilitet generelt 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 oss (Polanyi, 2000, s. 24). Vår forståelse for vår egen kropp og dens begrensninger og muligheter øker etterhvert som kroppen handler mangfoldige ganger, og vi blir stadig dyktigere motorisk i møte med omverdenen.

Det er mulig å se en klar forskjell på menneske som har motoriske ferdigheter og ikke i en gitt handlingssituasjon. De dyktige skiller seg fra de keitete. Polanyi trekker frem pianisten og beskriver hvordan han kan bli paralyisert av sine bevegelser ved å fokusere på fingrene. Han mister da muligheten til å fokusere tilstrekkelig på musikken han skal spille, og med dette vil lydene som skapes ikke "flyte godt". En dyktig pianist som

sjeldent eller aldri fokuserer på fingrene, har en innøvd motorikk og en automatikk som gjør at han fullt og helt kan fokusere på musikken (Polanyi, 2000, s. 28). Pianisten har med dette en fortrolighetskunnskap og en sensibilitet for pianoet.

2.5.3 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 sitt håndverk. Tegneren kan utføre ulike håndbevegelser fordi han/hun har et innøvd repertoar som kan benyttes og fokuset kan rettes mot uttrykket. Dette er en øye- hånd koordinasjon slik som pianisten har en hørsel- hånd koordinasjon om en kan si det slik. En god tegner har både et oppmerksomt og sensibelt blick og en sensibel berøring.

Sporet eller streken som er igjen på arket etter en hånds berøring uttrykker noe, og et annet ord for håndbevegelse er "gest". Vi nevner dette fordi det av gresk betyr håndbevegelse med en dypere mening, og er en god måte å forklare sporets uttrykkspotensiale i tegningen (Gest, 2020). 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, langstrakte og svaiende 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.

2.5.4 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 betydning og virkning. Strøkene innehar en synlig kraft og energi, som viser til gjennomførelsen (Mokuza, u.å).

I kalligrafien arbeides det med tegn på en annerledes måte enn i vestlig skrivekunst. 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 et repertoar av ulike 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 hver bevegelse. Kalligrafer retusjerer ikke strøkene etter 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 på flere måter, og skiller seg fra vestens malekunst, da teknikken har en egen filosofi da det var Zen munkene som introduserte sumi - e. 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 enkleste og reneste form. For å oppnå dette var strøkene enkle som i kalligrafien, og viste bare til karaktertrekk ved objektet. De ønsket ikke å retusjere noe, og ville vise strøkene og da gestens iboende energi (Mokuza, u.å).

Munkene var disiplinerte og sumi - e har i likhet med kalligrafien et rituellet preg. Når en illustrerte for eksempel en bambus skulle en forholde seg rolig og fokusert. Det kan kalles en form for meditasjon hvor alle tanker skyves vekk slik at det bare er det hvite arket igjen. På denne måten kunne en fokusere fullt og helt på sin egen forestilling av en bambus, og fremstille den i sin enkleste form (Mokuza, u.å).

Gestene som utføres må være innøvd slik at handlingen kan utøves uanstrengt og spontant. Bare slik kan han fokusere fullt og helt på hva som fremkommer. Teknikken skal kunne praktiseres uten frykt for å mislykkes og med dette uten å nøle i handlingen. En ønsker ikke å oppnå en mekanisk perfeksjon, men en karakter og sensitivitet i det som er fremstilt (Mokuza, u.å).



Figur 3 Chinese Calligraphy, u.å., av Xiao. (<https://www.saatchiart.com/art/Painting-Chinese-Calligraphy-by-JIN/829203/2697353/view>)



Figur 4 Japanese shikishi calligraphy, u.å. (<https://japanart.wordpress.com/2008/02/20/vintage-japanese-shikishi-art-sumi-e-sumie-calligraphy-39/>)



Figur 5 2010 Sumi-e painting, av Sato. (<https://japanobjects.com/features/sumie>)

2.6 Lek

Når vi i det foregående har beskrevet den tause kunnskapen og hva den dreier seg om, blir det tydelig hvor vesentlig kroppen er i vår omgang med verden. Det er gjennom kroppen vi lærer å kjenne verden. Når vi nå skal bevege oss videre til lek vil dette ha en tydelig samhörighet med alle de foregående delene. Lek er en kroppslig aktivitet som menneske 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. 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 er i første rekke en av de fremste representantene for hermeneutikken. Dette er en forskningsmetode innenfor humanvitenskapen hvor fortolkning av den meningen en person finner i eksempelvis en handling, en tekst, et utsagn eller et kunstverk er 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, 2008).

Det mest sentrale er å sette seg selv "på spill", og 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, 2008).

Selv om Gadamer i utgangspunktet er hermeneutiker har han 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).

2.6.2 Lektiden

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

Barnet på sin side virker til å finne glede i leken og oppholder seg i leken så mye det kan. I leken oppleves tiden annerledes enn den inautentiske tiden, da en kan gli inn i selvforglemmelse og frydes over å delta. I selvforglemmelsen ligger det at en slutter å se på klokken. Gadamer definerer dette som lektiden og er den autentiske tiden fordi menneske ikke lenger forholder seg til tid og heller ikke til formål. I selvforglemmelsen er det ikke noe en skal nå eller noe som tynger en. Her er det fryden av å være i leken

som gjør seg gjeldende (Øksnes, 2010, s. 186 - 187). Både barn og voksne leker og vi kan nok alle kjenne oss igjen i hvordan tiden oppleves i lek. Den autentiske tiden Gadamer beskriver er lik den tid Bergson beskriver når menneske leves inn i noe utenfor seg selv. I denne tiden er vi ikke formålsrettet, men oppslukt av øyeblikket og det vi tiltrekkes av.

2.6.3 Lek som bevegelse

Gadamer beskriver at leken i sitt grunnleggende er bevegelse (Øksnes, s. 181 - 182). Dette samsvarer med det gamle engelske ordet for lek, "plegan", som betyr å bevege seg og gleden av dette (Play, 2020). 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, s. 181 - 182).

Slik som trærne ikke kan noe for at de bevegtes av vinden da det er noe som bare skjer, kan ikke menneske heller noe for at det leker. Et eksempel på lek er dansen som er en aktivitet menneske bedriver for moro skyld. Når en danser til musikken beveger en seg med rytmene som en hører, og dette blir kroppslige bevegelser. Menneskets sanser setter i gang en kroppslig utfoldelse som bare skjer. Den er verken planlagt eller meningsfylt i den forstand at den har noe mål utover å bare forekomme som en dynamisk bevegelse. En fenges av musikken og det var egentlig aldri snakk om et valg om deltakelse eller ikke.

Gadamer bruker festen som eksempel på de voksnes lek. Alle som har vært på en fest, og blitt grepet av den, kan kjenne seg igjen i at de egentlig ikke aktivt valgte å delta i festen. De bare gled inn i den, i feststemningen. Når en ikke er med i festen, men bare til stede, er en observatør og han/hun leker ikke, men er tilskuer. De som er med i leken kan ikke noe for det og de lekes av den kan det sies, og leker ikke leken. En kan ha et ønske om å delta i festen, men om en ikke glir inn i den så er en heller ikke med (Øksnes, s. 182 - 184).

Det sies på en måte her at leken er ufri, men ikke på den måten at en tvinges inn i en lek. Det ufrie med leken er heller knyttet til at om en først oppslukes av leken så har en egentlig ikke valgt leken, men en gripes som sagt av den. Menneske går i leken fra å beherske verden til å la seg beruse av den og på denne måten gledes av å delta i den (Øksnes, 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 i mellom" (Interesse, 2020).

2.6.4 Spill, lek og regler

Spill foregår i lekens univers og er noe både voksne og barn bedriver. Spillet er en form for aktivitet menneske bedriver uten noe formål utover å spille spillet for moro skyld. Roger Caillois beskriver i boken sin "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 og en kan oppslukes om en virkelig engasjeres (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 påkrevd 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 vært fraværende. 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 spillet. 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. Videre vil reglene i sosiale settinger som gjelder både for barn og voksne inneholde sosiale koder som ferdigheter angående hvordan en skal opptre. Om noen ikke opptrer slik de skal, det vil si ikke følger reglene, så vil ikke dette uten videre aksepteres. Den gjeldende vil kunne utestenges fra den gjeldende sosiale gruppen.

2.6.5 Tegning, regler, motstand

I tegnehandlingen er det ingen motspiller eller motleker, men det er en motstand som foregår mellom tegneren, redskapet og det som tegnes. Det finnes en motstand i det fysiske materiale, redskapet og materialene. En må lære å mestre dette og forholde seg til mulighetene og begrensningene det setter. Når det er sagt, bør tegneren i det de første strekene på tegningen er plasser, sette noen rammer/regler/ system for tegningens fremvekst. Tegneren setter disse rammene på bakgrunn av en oppmerksomhet for streken og dens uttrykk, og i en form for kommunikasjon med den styres tegneren av det som føles som en naturlig fortsettelse. Dette innebærer at rammene tegneren selv setter, ikke nødvendigvis er veldig konkrete eller strenge, men

det dreier seg om å lytte til formspråket som ble etablert og fortsette tegningen i dens ånd.

Det er viktig om man ikke vil risikere at strekene og formene i tegningen til slutt skal fremstå som et totalt kaos. Når det er sagt, betyr det ikke at rammene skal oppleves hemmende/ begrensende for å eksperimentere og teste seg frem, men tvert imot virke de som en veiledning, slik at selv den eksperimenterende strek finner sin naturlige plass i tegningen. Motstanden i dette blir at tegneren må forholde seg til noen rammer, "lytte" til tegningen og svare den på en "god" måte. Disse rammene gir tegneren muligheter til å utfordre seg selv da tegneren må benytte seg av ferdighetene sine for å tegne frem noe som er interessant og nytt, og kunne klare å bygge videre på det som måtte komme frem.

2.6.6 Det uforutsigbare

Det som nå er fremlagt er at leken, spillet så vel som tegningen må ha regler eller rammer 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 på den måten at ingen vet når leken, eller spillet er over eller hvordan det vil bli, fordi når den 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, som betyr "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 vil falle (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 for å spille. 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. Spillet er kun spennende fordi det er en sjanse for vinning eller tap fordi en ikke kan forutse utfallet.

Det som opprettholder spillet er det uforutsigbare og det ubestemte (Caillois, 2001, s.172).

2.6.7 Tegning og det uforutsigbare

Som det allerede er gjort rede for (jf. 2.3.7 Tegning, erindring og forestilling), kan en la seg drive med av det uforutsigbare i tegnehandlingen. Dette da menneske har forestillingsevnen som gjør 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. Det har å gjøre med sjanse, da en tar sjanser i tegnehandlingen om en lar seg drive av det nye som oppstår. Det er en sjanse for at noe nytt og uventet vil fremkomme. 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 der 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 eller en lek.

2.6.8 Mimesis og dannelse

Et sentralt aspekt ved leken er "mimesis" av gresk som betyr "etterligning" (Mimesis, 2018). Det lekende menneske etterligner det utenfor seg selv på den måten at det lever seg inn i det utenfor seg selv, 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 noe utenfor seg selv, 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, evnen vi har til å forestille oss (Caillois, 2001, s. 191). Gjennom denne evnen kan menneske ha empati og med dette leves inn i det utenfor seg selv. Dette er redegjort for i "2.3.10 Intuisjon" med Bergson.

Å imitere er en evne menneske har til å etterligne 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. Menneske etterligner med dette bevegelser, former og væremåter. Dette for å hele tiden utvide vår forståelse av omverdenen og danne oss selv.

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 menneske ikke er nok i seg selv, og at det er gjennom dialogen med omverdenen menneske 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 menneske 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 med verden (Øksnes, 2010, s. 191-193). Dette samsvarer med både Bergsons og Merleau-Pontys syn på menneske og omverden.

2.6.9 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 selvfremstillende. At en tegning oppleves selvfremstillende vil si at den flyter svært godt og at tegneren føler tegningen fremkommer litt av seg selv.

Tegneren kan se noe i sin tegning i form av gjenkjennelse og en assosiasjon, altså at tegningen forestiller noe, og tegneren kan etterligne det forestiltes 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. På denne måten kan tegneren bli i ett med sin tegning og oppføre seg mimetisk i tegnehandlingen.

Bergson beskriver at kunstneren mål er å etterligne en opprinnelig livskraft. 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 leves inn i en annen værensform, en annen rytme enn kun sin egen. Gjennom dette finnes det en tydelig parallell mellom Gadammers 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, altså det å dannes ved å være i direkte kontakt med det utenfor seg selv.

2.6.10 Oppsummering av lek

Etter det som her er lagt frem viser leken seg som noe grunnleggende i menneskets liv. Både Gadamer og Caillois kaster lys på leken som en formålsløs aktivitet menneske bedriver for moro skyld. Denne aktiviteten er i sitt grunnleggende bevegelse, og når vi glir inn i den eller blir grepet av den er vi i lekens rytmer, og kommer inn i en flyt som gir oss en erfaring av å være i bevegelse. Vi drives med, og gjør oss ikke erfaringen, men de bare skjer. Leken er på denne måten en viktig del av erfaringen, dannelsen og gleden av å leve.

I lektiden er det intet mål eller mening annet enn å være tilstede og i kontakt med omverdenen. Av Gadamer beskrives leken som at den foregår i mellomrommet av Gadamer, mellom den som leker og omverdenen. Lekens egentlige mål er gleden av å delta i den.

Gadammers forståelse av leken som bevegelse er lik Bergsons forståelse av naturen og menneske som skapende, og med dette noe som hele tiden blir til. Det er mennesket som beveges, blir mer og fyldigere i kontakt med det utenfor seg selv. Så lenge det uforutsigbare opprettholdes vil leken kunne fortsette, for uten den ville det ikke være interessant. Menneske trenger impuls utenfor seg selv som driver det fremover.

3 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.

Gestalt psykologi er at menneske skaper helhet ut av delene og at dette forekommer umiddelbart gjennom persepsjon av omverden, noe vi allerede har beskrevet i fenomenologien. 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. Denne meningen baserer seg selvsagt ikke bare på synet, men på alle sanselige erkjennelser av verden. Dette er viktig å påpeke, da det å se i seg selv uten andre sanselige tilganger til verden, ville redusere vår forståelse av omverden.

Vi vil her benytte boken "Bildets formspråk" av Lise Gotfredsen som er ment som en innføring til formspråket som bør ligge bak enhver anstendig bildetolkning (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 i motsetning en kortfattelig innføring.

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 skape mening, tolke og 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). Menneske 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 det kan også kalles minimumsprinsippet.

3.1 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 mer 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. På denne måten er bilde i rommet som noe flatt og uforanderlig, i motsetning til de omgivelser vi beveger oss i som er romlige og bevegelige.

Bilde kan bevege menneske og på denne måten kan det ha en uttrykkskraft ved seg. 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 (jf. 2.5. Taus kunnskap og 2.3.5. Erindring). Vi betrakter bildet med synssansen, men i avlesningen av det vil alle sansene være tilstede for å skape en forståelse. Denne helhetlige fornemmelsen involverer erfaringer som er ervervet gjennom alle sansene.

3.2 Farge, linje og form

Gotfredsen forklarer at kunstneren kan fokusere på en eller flere av følgende komponenter, farge, linje eller form. Det er disse tre som utgjøre et bilde. Hun benytter en appelsin som eksempel på det persiperte objekt, og beskriver hvordan kunstneren kan fremstille den på forskjellige måter. For enkelhetens skyld beskriver hun de tre komponentene adskilt, men presiserer at en kunstner ikke trenger å være strengt opptatt av en komponent (Gotfredsen, 2004, s. 7-19).

Om kunstneren opptatt av appelsinens oransje farge, vil den være den mest fremtredende og det viktigste å fremheve. Av den grunn gir han/hun avkall på skyggevirksomheter og kontur. Kunstneren som er opptatt 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).

Kunstnere har ulike preferanser for hva de 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 oppfattet verden ulikt, som viser seg på alle områder i kulturen. Det kunstneren er opptatt av i dag er farget av samtiden og en ser en tendens som er gjeldende i tiden (Gotfredsen, 2004, s. 18-19).

3.3 Impresjonismen

Det er en stilretning som vil være relevant å trekke inn. Bakgrunnen for det er at den svarer godt til det Bergson mente var kunstens oppgave, det vil si å etterligne en opprinnelig livskraft. Dette er impresjonismen, og vi trekker den hovedsakelig inn fordi den beskriver svært godt det udefinerbare og det oppløste. Her ser vi sammenheng med tegningene som starter uten en ide, fordi de kan bli noe uforventet og nytt. Her kan det oppstå noe som ikke kommer tydelig frem.

Stilretningen oppstod på slutten 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.

Her gjengir impresjonisten naturens bevegelsesmønstre hovedsakelig i form av skiftende lys, og impresjonisten skaper 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/ flertydighet ved seg. Fargene ser ut til å være klattet på i ulike nyanser som skaper en illusjon av en bevegelse i frukten (Gotfredsen, 2004, s. 134-135). Det vil naturligvis aldri være en egentlig bevegelse/dynamikk i bilde, da bilde alltid er statisk. Likevel er det en stor forskjell mellom det vi ser som statisk og dynamisk i et bilde (Gotfredsen, 2004, s. 141). Vi vil i det følgende se nærmere på hvordan ulike virkemidler kan skape dynamikk i bilde.

3.4 Balanse

Menneske kan oppleve bevegelse i det statiske, og årsaken til 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. Det skapes en spenning i form av at vi søker å gjenopprette balanse gjennom synet og det er egentlig dette som skaper bevegelse i et statisk bilde (Gotfredsen, 2004, s. 21-22).

Vi vil benytte sirkelen som eksempel for å forklare hvordan den kan oppleves dynamisk. Om sirkelen 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, fordi 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).

Hvis vi ser på linjen vil de to grunnlinjene horisontal som den vannrette, og vertikal som den loddrette, 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).

3.5 Form

En form kan fremstå bevegelig eller statisk avhengig av hvordan den viser seg i bilde. 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 bilde om den enten er mørkere eller lysere enn bakgrunnen. Lys er ekspanderende og lettere enn det sorte, som er komprimerende og tyngre. Det 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 ta form, det som har tatt for og det som oppløses i sin form (jf. 2.2 Kaosteorien). Ingenting forblir, da alt som skal bli en form vil før eller siden oppløses. Da vil det vi opplever har tatt en form, egentlig bare være på et stadie i en forms utvikling. Vi opplever at noe har en form når den har samlet seg til en synlig masse og manifestert som noe samlet og fast.

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. Skyen hele tiden skifter form. 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/ flertydighet, 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).

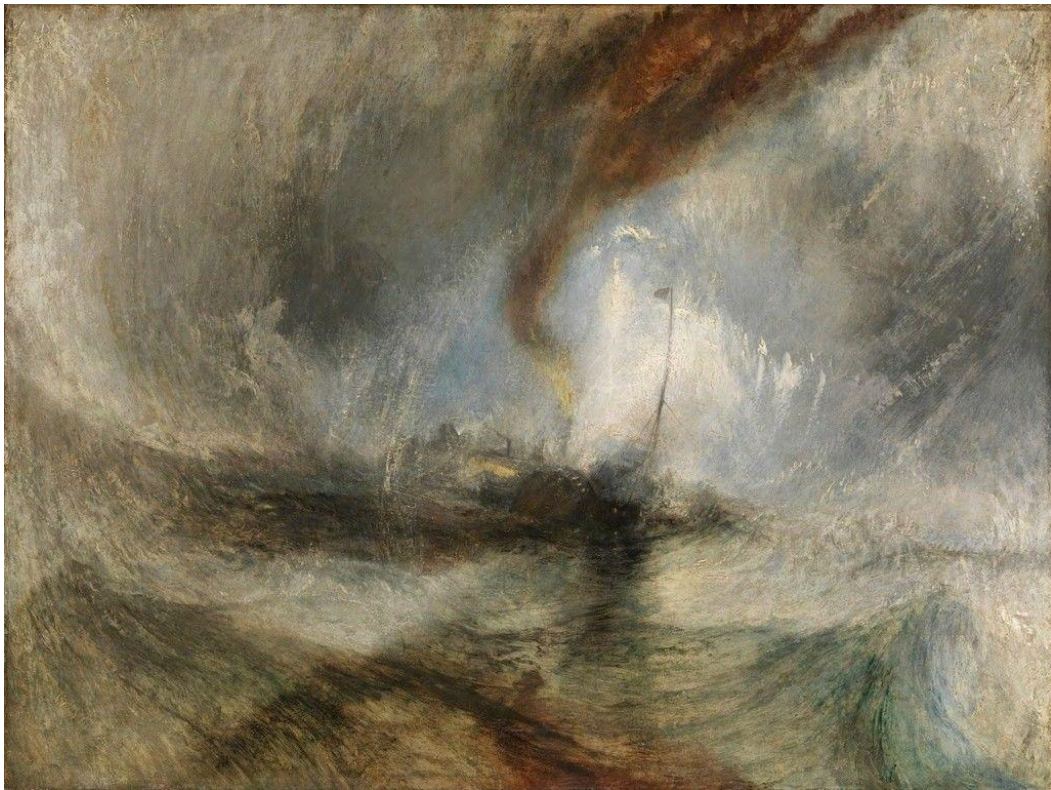
3.6 Forestilling og bevegelse

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 synes formløse da det ikke er tydelige konturer, men diffuse overganger (Gotfredsen, 2004, s. 135). Det er likevel ikke totalt formløst da maleriet

manifesterer seg som et landskap for våre øyne. 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, da det bare er antydning hva som kan være der. Vi må selv forestille oss en fortsettelse av formingen og med dette bevegelsen som enda ikke har falt til ro i noe fast.

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. Når vi oppfatter helheten i bilde, men det er noe utydelig klarer vi å fylle inn tomrommene. (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 bilde, da det er han/hun som selv fyller inn bilde og skaper mening.

Det som egentlig kommer til syne i Turners bilder er bevegelser, liv og tilblivelse. På den måten at noe er på vei, men det har ikke fremkommet helt tydelig enda. Det er ingenting som har manifestert seg ordentlig for synssansen. Vi får en fornemmelse av naturens krefter som er så mektige at vi selv bare kan oppleve deler av den.



Figur 6 1842 Snow Storm- Steam- Boat off Harour's Mounthe, av Turner
(<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jmw-turner-britains-great-painter-tempestuous-seas>)

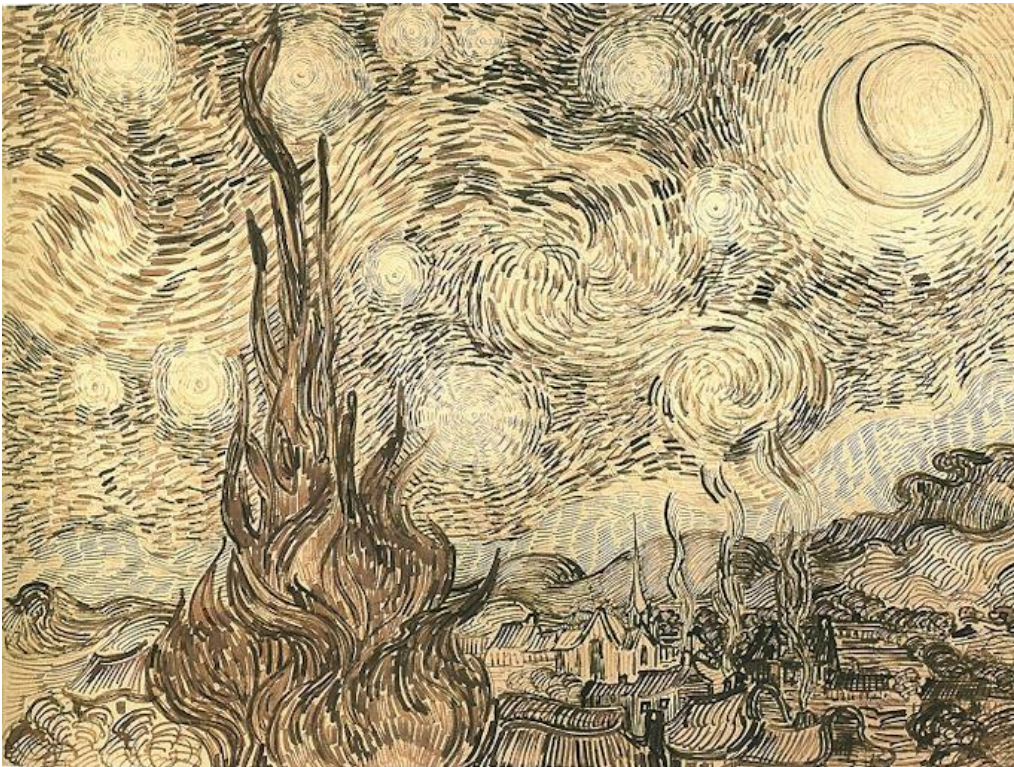
3.7 Rytmer og bevegelse

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 fremkommer krefter og energier. Det er allikevel på en annen måte, noe vi spesielt kan se fra van Goghs tegninger. Van Gogh skapte bevegelse gjennom oppstykkede organiske linjer som skulle illustrere den opprinnelige kraft naturen besitter (Sjøvoll, u.å). 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 likedannede formasjoner som repeterer seg selv og i dette tilfellet er det strekene som følger hverandre i svaiende og buktene linjer. Øye følger så mønsteret og med dette skapes bevegelse. Når det er sagt, er dette mulig fordi øyet kan grupperer 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 (Gotfredsen, 2004, s.32-33).

Bildene har et bevegende, urolig og vibrerende preg over seg. Årsaken er at de oppstykke linjene samler seg som svaiende former, og ser aldri ut til å slå seg helt til ro. Likevel er det mulig å skape helhet da det samme mønster gjentar seg og vi skaper umiddelbare sammenhenger (Arnheim, 1974, s.148).



Figur 7 Figur 4 1889 The Starry Night, av van Gogh

(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_Starry_Night_Drawing.jpg)

3.8 Kaos og orden

Vi har nå tatt for oss at det skapes bevegelse ved at noe er ute av balanse. Menneske har en trang til å kontrollere kaos og skape orden, noe som vises gjennom minimumsprinippet. Likevel stimuleres vi av drama og liv, da menneske har en livshigen i seg (jf. 2.3 Henri Bergsons filosofi om varighet og intuisjon) . Det gjør at det totalt ordnede fort blir stivt og livløst, mens det totalt kaotiske fort 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 motpolene (Gotfredsen, 2004, s. 25). Vi

har allerede beskrevet Turners og van Goghs bilder som noe som appellerer til oss og som vi blir tiltrukket av.

Det er mange eksempler på kunst som ikke illuderer bevegelse og fortsatt tiltrekker oss, men det er noe vi ikke tar 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 kan 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 perfektjon 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 8 1956 Die Moralische Schwanenbeschwörung, av Schröder-Sonnenstern

(<https://www.mutualart.com/Artwork/Die-Moralische-Schwanenbeschwörung/B33331EAE882A452>)

4 Kunstnere

Utvalgte kunstnere som kan belyse intuitive prosesser er Vincent van Gogh, Paul Klee, Asger Jorn og Henri Michaux. Vincent van Gogh har allerede blitt gjort rede for i “ 3.8 Rytmer og bevegelse”. Som allerede nevnt utforsket kunstnere i modernismen primitive uttrykk og barnetegninger. Her ble det benyttet bildeskapende metoder som lå nært drolingen og rablingen (jf. 1.4. Tegning som kunstnerisk medie). De tre resterende kunstnerne arbeidet med ulike former for tegning hvor de ikke arbeidet ut i fra en gitt spesifikk ide, men heller så hva som ble til gjennom tegnehandlingen. De har ulike måter å tilnærme seg tegnehandlingen på, noe som skaper ulike uttrykk. Likevel er det likheter i hva de anser som mest vesentlig. Det handler heller om oppdagelse av mediets potensiale, enn forhåndgitte definerte ideer om det.

4.1 Paul Klee

Kunstneren Paul Klee var både musiker, filosoferende, en læremester på Bauhaus og den maleren 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 hans tekstene, 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 billedskapning arbeidet Klee med naturen som en kunnskapskilde, noe som er svært synlig i hans lærebok “The nature of nature” (Klee, 1973). Han uttaler at sannheten ligger i bunnen av tingen (Grohmann, 1985, s. 7). 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 formede 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).

Om man ser på enkelte av Klees tegninger kan de se ut til å ha en rigiditet ved seg. Han kommenterer selv dette i *Nature by nature*. Han beskriver at en må sørge for å ikke skape ornamentiske tegninger, fordi ornamentikken har en såpass rigid gjentakelse som mangler spontanitet. 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).



Figur 9 1920 Angelus Novus, av Klee (<https://antonisch.wordpress.com/2019/05/28/history-as-an-angelus-novus-benjamin-klee-scholem/>)

4.2 Asger Jorn

Asger Jorn (1914 – 1973) var en dansk maler som i likhet med Klee var opptatt av skapelse og prosess i sitt kunstneriske virke. Han beskrives som en av de mest markante

kunstnerne innen kunsthistorien 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 abstrakt kunst, 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 billedskapning, 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 billedspråk, da det var noe uspontant malerteknisk over bildene etter hans mening. 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 i Bergsons teori. Dadaistene var svært nære drodleaktiviteten 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 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 mer spontan bildeskaping uten en på forhånd gitt 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 slags kontur. I det ferdige nettverket av linjer kunne han etterhvert se antydninger til figurer som ansikter og fantasi skapninger, eller former

som fremkom uten at de egentlig kom helt tydelig 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, eller valgte ut de samme elementene som vesentlige, utførte han et eksperiment på sine 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 inneholdt mangfoldige forskjellige tydninger. Bilde var på denne måten flertydig (Kolstad, 2006, s. 23-24).

Kolstad mener Jorns automattegninger som flertydige er den opplevde varigheten hos betrakteren, fordi varigheten alltid er underveis i bevegelsen. Det er bevissthetens organisasjon av delene til helhet. Når betrakteren finner en del blir helhetsinntrykket av bildet endret fra før betrakteren hadde oppdaget delen. En ny helhetsoppfatning tar form i bevisstheten, og slik fortsetter bilde å omorganisere seg og er på en måte alltid underveis, men aldri avsluttet. Det er alltid noe mer å oppdage og flere tydninger. Automattegningene kan på denne måten være en fremtegning av varighet (Kolstad, 2006, s. 161)



Figur 10 Figur 7 1956-1957 Letter to my Son, av Jorn (<https://www.tate.org.uk/art/artists/asger-jorn-1375>)

4.3 Henri Michaux

Kunstneren 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. Eksperimentet ble av Michaux ansett som mislykket da han ikke selv fikk svar på hva rusen ga tegningen. Det de likevel viser oss er en realisering av en umiddelbar impuls og en synlig tilblivelse (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, så vel 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 de samme type spor etter gester som han utfører igjen og igjen. Tegningene kan deles inn i to hovedkategorier; den ene dekker hele flaten og det kan se ut til å være et utsnitt av noe større. En kan forestille seg at linjene fortsetter ut i det uendelige (Højlund, 2011, s. 104-108).



Figur 11 1960 Mescaline Drawing, av Michaux (<https://www.moma.org/collection/works/38081>)

5 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. Alle aktiviteter som dreier seg om sansemessig erkjennelse og som ikke er pragmatisk rettet, er estetiske.

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 menneske alltid i et utviklingsforløp, med andre ord en prosess som er sirkulær.

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 samhørighet 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 opprinnelige livskraft. Det vil si fenomenets måte å være i verden, altså hvordan det beveger og utvikler seg. Dette kan kun oppnås gjennom en innlevelse.

Det vil si at i møte med kunst eller noe annet så er det nettopp liv 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 herved 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

fremtid, da disse glir inn i hverandre og gir hverandre mening. Livet er å sammenligne med et tre på mange måter. 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. Det 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 i tegningen, 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 sin forståelse av friheten minner om dette, da vi i leken settes i bevegelse og drives med av eksempelvis motlekeren. Det var egentlig aldri snakk om et valg om å delta, og friheten ligger her også i opprettholdelsen av det uforutsigbare, spenningen og lysten.

Tilslutt 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. Det er på den måten rom for forestillingen. Når tegneren ikke hadde en tydelig forestilling eller ide om hva tegningen skulle være, vil det være synlig for andre som betrakter tegningen. 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.

6 Metode

6.1 Intuitiv metode

I den skapende delen har jeg benyttet den intuitive metoden ved at jeg arbeidet med en tegneprosess hvor jeg forsøkte å arbeide formålsløst både med tegning med motiv og uten motiv. I tegning uten motiv ligger det formålsløse i rammene for handlingen, da tegningen ikke har noe formål utover seg selv. I følge Bergson kan en kun være intuitiv om en er i en formålsløs omgang med det som studeres, da en blir i stand til å se forbi begrepene ved å løsrive seg fra mål og nytte (jf. 2.3.12. Kunstneren og det formålsløse). Da kan en bli i stand til å møte fenomenet med en åpen innstilling og på denne måten kan en bli oppmerksom noe en ikke så før.

6.2 Fenomenologiske beskrivelser

Å tegne er en førbegrepslig handling da det er kroppen som møter tegningen og som med sine sanser registrer den. Videre tegner vi med kroppen og forestiller oss en fortsettelse på bakgrunn av våre erindring og følelser, så hvorfor vi drives fra en strek til den neste er kunnskap som ikke fullstendig lar seg dele med andre (jf. 2.4. Maurice Merleau-Ponty og kroppsfenomenologien). Det er en taus kunnskap som har utviklet seg gjennom et levd liv og den er så kompleks at vi ikke kan få fullstendig oversikt over den. Allikevel kan en gjennom å beskrive det som skjer i selve tegnehandlingen og ved å se på tegningene, kunne få noe innsikt i hva som skjedde i handlingen, der og da. Dette kan fortelle noe om oppdagelsene/ bemerkelsene underveis og hvordan dette drev prosessen fremover, men alle valg, tanker og bakgrunn for ulike impulser vil være umulig å avdekke. En kan si at det selv for tegneren er diffust, nettopp fordi en ikke alltid har belegg for valgene sine, det er mer som en kroppslig følelse av at noe er riktig (jf. 2.5. Taus kunnskap og jf. 2.3.5 Erindring). Dette gjør intuisjonen til et førbegrepslig fenomen og derfor er det vanskelig å få en fullstendig forståelse for hva intuisjonen er og kan være i skapende prosesser.

Det skapende arbeidet som en undersøkelse av intuisjonen startet på denne måten i tegnehandlingen som fenomen. Jeg måtte først notere ned alt jeg opplevde og alt som skjedde ved å skrive fenomenologiske beskrivelser, da jeg først måtte oppleve tegnehandlingen og la tegningen som fenomen vise seg, før jeg kunne begynne å analysere og kategorisere for å skape mening. Det er slik den intuitive metode går for seg, da den beveger seg fra opplevelsen av fenomenet til begrepene (jf. 2.3.13. Den intuitive metode).

Det skal sies at to av de fenomenologiske beskrivelsene er skrevet i ettertid og er basert på hva jeg så i tegningen og hva jeg husket. Dette gjelder de to første tegningene i fase 2. Jeg tegnet svært mange tegninger og jeg kunne med dette ikke skrive fenomenologiske beskrivelser av alle. I fase 1 skrev jeg ned fenomenologiske beskrivelser, men disse ble skrevet etter endt tegneøkt. I analysen er disse finskrevet og jeg har lagt til mer, på bakgrunn av hva jeg så i tegningene og kan huske fra handlingen. På denne måten er det mer forståelige for en utenforstående. I analysen ville alle de fenomenologiske beskrivelsene komme under «tegningens begynnelse, fortsettelse og avslutning». Selv om de tre siste fenomenologiske beskrivelsene er skrevet der og da i tegnehandlingen og finjustert rett etter økten var ferdig, har jeg i avhandlingen valgt å endre på tiden, slik at alle beskrivelsene er i samme tid. Det var nødvendig å rydde opp litt, slik at det ble lettleselig.

For å forstå tegningen som et fenomen i all sin mangetydighet, er det viktig at en ikke begrense seg selv ved å se etter noe spesielt. Da kan en gå glipp av andre interessante funn. En må gå inn i prosessen uten fordommer og heller la fenomenet vise seg. På et tidlig tidspunkt i handlingen kunne jeg ikke vite nøyaktig hvilke funn som ville være relevant for å kunne si noe om hva intuisjonen kunne være, da jeg på dette tidspunktet ikke hadde en god nok forståelse for dette begrepet og hva det omhandlet. På bakgrunn av dette forsøkte jeg å beskrive alle opplevelsene og erfaringene jeg gjorde meg når jeg tegnet og derfor ble beskrivelsene umiddelbare og usensurerte (jf. 2.1.1. Den fenomenologiske metode).

Eksempel på en fenomenologisk beskrivelse fra tegning med motiv:

Blader: Jeg la fort merke til at det var utfordrende å få til riktige proporsjoner og tegne noe som var vendt direkte mot meg (dybde) og få bladene til å ligge like tett og på riktig sted som de skulle, det var noe helt annet å tegne sittende foran et objekt enn fra et fotografi... etter hvert lå bevegelsen i hendene mine... jeg hadde nå forstått bladenes former... jeg kjente at tegneprosessen krevde en sterk konsentrasjon, og selv det å la tankene vandre fikk meg til å miste kontroll. Jeg måtte hele tiden flytte blikket mellom bladet og arket, for å ha kontroll på at jeg tegnet formen riktig. Jeg måtte først jobbe med et nøye studie av bladet, der jeg studerte det nøye, før jeg var i stand til å tegne raske skisser og for å utforske formen videre.

Skyer: Skyen bevegde seg hele tiden og jeg måtte tegne fort. Jeg forsøkte å fange essensen med noe få streker. Jeg merket meg hvordan skyen buktet seg i ulike retninger og spant inn i spirallignende formasjoner på bakgrunn av energiene som påvirket den. Når skyen bevegde seg så fort, fikk jeg ikke tid til å ta inn over meg hvordan den så ut, før den endret seg. Dette gjorde det vanskelig å tegne, da jeg ble usikker på hvor jeg skulle plassere strekene mine og dette gjorde at handlingene mine var raske og usikre. Jeg måtte prøve å få det til å ligne på det jeg så, men jeg fikk ikke tid til å korrigere eller plassere det på helt riktig sted. I tillegg hadde formen endret seg når jeg så opp igjen, og da var det vanskelig å skape en helhet.

Det skapende arbeidet består av to faser, tegning med motiv og tegning uten motiv. Den første tilnærmingen innebar at jeg satt ute i naturen og tegnet naturmotiver. Hensikten med dette var å få sansemessige erkjennelser og skape meg et repertoar av linjer og former samt å utforske materier, energier og mønsterformasjoner. Først arbeidet jeg nærmere det avbildende, og deretter arbeidet jeg friere og eksperimentelt med tegning. Her forsøkte jeg å skape nye uttrykk med utgangspunkt i linjene, formene og bevegelsesmønstrene jeg oppdaget og sanset i naturen. I og med at jeg tegnet naturmotivene, var målet at repertoaret ikke bare skulle feste seg som minner, men som kroppslige forankrede bevegelser. Dette betydde at jeg måtte øve på å tegne frem motivene og forsøke å få flyt i bevegelsen. Her arbeidet jeg på A4 ark. Dette utgjør fase

1. Videre beveget jeg meg til tegning uten motiv og her tegnet jeg frem små motiver uten forestilling eller ide om hva tegningene skulle bli. Her lot jeg meg inspirere av drodlingens uhøytidlige og impulsive karakter, da jeg har arbeidet på små ark, ca 10cm x 10 cm. Dette utgjør fase 2. Fase 1 varte fra august til oktober, mens fase 2 varte fra oktober til mai. Selv om den første fasen varte over et kortere tidsrom, utarbeidet jeg mange tegninger. Begge fasene inneholder med dette et stort materiale.

I begge fasene var det mulig å erkjenne noe nytt, som ikke var gitt på forhånd. For så lenge jeg var oppmerksom og kommuniserte med motivet og tegningen, oppdaget jeg noe nytt. I tegning uten motiv var det naturligvis større rom for å forestille seg noe nytt og større rom for sjans, og med dette uforutsigbarhet. Intuisjonen er å forstå som evnen en har til å leve inn i noe og gjennom disse to ulike tegnetilnærmingene undersøkte jeg hva dette dreier seg om. Når det er sagt, er intuisjonen ifølge Bergson en evne vi må øve på, da en må lære seg å være i mistro til sin egen erkjennelse og gjøre seg åpen og mottagelig for at noe nytt kan vise seg (jf. 2.3.13. Den intuitive metode), og dermed kalles de ulike tegnetilnærmingene øvelser i denne avhandlingen.

6.3 Øvelsene, rammene og reglene

I fase 1 var reglene enkle, jeg skulle tegne frem motivet og skape et formspråk for det jeg så. Redskapene jeg benyttet var blyant og viskelær. I fase 2 var den første rammen at jeg ikke hadde en tydelig plan eller ide for hva tegningen skulle bli og at jeg arbeidet på små formater, men innenfor denne åpne handlingen trengtes det noen spilleregler for tegningens fremvekst. Det måtte finnes en motstand og noe å forholde seg til for at jeg skulle klare å handle. Reglene for handlingen ble noen ganger til først når handlingen var i gang, mens andre ganger hadde jeg bestemt meg for at jeg skulle undersøke en spesiell fremgangsmåte. Da hadde jeg på forhånd bestemt reglene.

Reglene kunne være at jeg arbeidet med en type stil og håndbevegelse, at jeg kun fokuserte på streken eller at jeg stoppet opp og vurderte helheten. Jeg kunne bestemme meg for at jeg skulle arbeide friere og ta sjanser eller følge et system. Det vil si at jeg i likhet med spillet arbeidet et sted innenfor kontinuumets motpoler sjans og

regel- og ferdighet. Å ha tydelige rammer og regler var viktig for å senere kunne analysere, undersøke og sammenligne øvelsene.

I tegningene jeg bedrev uten motiv arbeidet jeg med tusj, penn, liner og blyant, og når jeg arbeidet med blyant unnlot jeg å viske vekk. Dette gjorde at jeg måtte arbeide videre på det som oppstod, og dette skapte en grunnleggende uforutsigbarhet i tegningen. Denne uforutsigbarheten er for Bergson bare et annet ord for frihet, da det uforutsigbare får oss til å oppdage noe nytt, vi må løsrive oss fra vanen og vi må tenke nytt (jf. 2.3.6. Forestilling).

6.4 Analyse

I følge Bergson går intuisjonen hånd i hånd med analysen, og som sagt, er det gjennom å analysere vi setter begreper på våre førspråklige opplevelser. På denne måten får tingene rundt oss mening, men om det ikke er noe direkte gjenkjennelig, kan vi bruke analysen til å forsøke å sette begreper på det og med dette forstå noe nytt. Det skal i midlertidig sies at denne prosessen foregår i oss konstant, da det er kroppen som møter omgivelsene og i etterkant intellekt som danner begreper på det. Det foregår med andre ord alltid en vekselvirkning mellom det førspråklige og analysen, for at våre handlinger skal gi mening (jf. 2.3.13. Den intuitive metode).

I løpet av dette prosjektet har jeg lest om intuisjonen og andre temaer som belyser dette, samt tegnet og dette har gjort at jeg gradvis har fått større forståelse for hva intuisjon kan være. For at andre skal få tilgang til disse tankene og refleksjonene, er det nødvendig å foreta en analyse. Ved å oppløse den større prosessen og hver enkelt tegneprosess, har jeg forsøkt å tydeliggjøre hva intuitive tegneprosesser kan være. Hvilke punkter/ begreper jeg har analysert de fenomenologiske beskrivelsene og tegningen ut i fra, viser jeg til senere.

6.5 Faseforløp

Dette prosjektet har foregått over lengre tid, og i en slik prosess vil det være ulike faser. Fase betyr utviklingstrinn (Fase, 2020). I denne avhandlingen er det to hovedfaser,

tegning med motiv og tegning uten motiv. Innenfor disse gjorde jeg en rekke øvelser, som viser til ulike og mindre faser i prosessen. Selv om disse kalles øvelser, representerer hver øvelse i analysen en fase i prosessen. Det vil si at den ene øvelsen representerer et større materiale av tegninger som har blitt utført i løpet av et tidsrom. Disse fasene er mulig å se på bakgrunn av dateringer.

Videre er det ikke slik at det er enkelt å skimte overgangen fra en fase til den neste. De glir over i hverandre og inn i hverandre, men på et tidspunkt i overgangen fra den ene til den andre fasen har jeg blitt oppmerksom og fått reflektert over forskjellene på tegnemåtene. Noe som har gjort at jeg velger å forlate det ene tegnemåten til fordel for det andre. Disse tankene og refleksjonene ble farget av teori- og litteratur jeg leste fortløpende.

Øvelsene innenfor hovedfasene var ikke bestemt på forhånd, men oppstod fortløpende på bakgrunn av at jeg fulgte det som føltes riktig å gjøre, der og da. Innenfor hver enkelt øvelse vil det også være faser, da det er noen bemerkelser eller tanker som kan beskrives som kritiske punkter som har større påvirkning på tegningens fremvekst og gjør at den endrer seg mer radikalt.

6.6 Typologisering som analyseredskap

I den skapende prosessen har jeg jobbet med flere ulike måter å tegne på fortløpende i en intensiv og intuitiv prosess. Dette gjør at øvelsene glir inn i og over i hverandre, og derfor er øvelsene noe vanskelig å definere. Av den grunn velger jeg å benytte meg av typologisering som analyseredskap. Typologi er i arkeologien læren om gjenstandstyper, og går ut på å stille sammen gjenstander som vanskelig lar seg definere i samme gruppe ut ifra fellestrekk. Disse gruppene skal hjelpe den som analyserer med å dra slutninger om deres endring, innbyrdes forhold og datering (Typologi- arkeologi, 2018). Under en typologi ligger det ulike tegninger fra prosessen og analyse av et bilde innenfor typologien.

I denne oppgaven vil tegningene skilles ad på bakgrunn av hvordan jeg utførte tegningen. Den viktigste faktoren jeg fordelte tegningene ut ifra er på hvilken måte jeg

arbeidet med helhet i tegningen og i hvilken grad jeg arbeider med det systematiske og gjentakende til det sjansfulle. I fase 1 vil typologiene være noe annerledes fra fase 2. Jeg vil først forklare hvordan fase 1 er inndelt, for deretter å si noe om fase 2. I overgangen fra en typologi til den neste, er det beskrevet hva jeg fant ut og hvorfor jeg endrer måten jeg tegner på.

6.7 Øvelsene og typologiene

I fase 1 har jeg arbeidet på tre ulike måter. Først vises det til en tegneprosess med flere tegninger av samme objekt. Her forklarer jeg hvordan det er å tegne noe slik det direkte gir seg til kjenne på, før en blir i stand til å eksperimentere med objektet. Deretter viser jeg til en friere form for tegning, som minner om van Goghs tegninger av naturen. Videre tegnet jeg skyer som er en materie i bevegelse og her tegnet jeg også på en friere måte. Her vil alle tegningene være preget av å skape helhet da objektet er gitt, men hvordan tegningen bygges opp varierte i grad fra det streng kontrollerte til det mer frie.

I fase 2 arbeidet jeg uten motiv. Her analyserte jeg også ut ifra hvordan jeg arbeidet med helhet og sjanse. Det er viktig å ha noen hovedfaktorer, da en i all hovedsak kunne fordelt tegningene fra prosessen opp på mange måter. En må velge ut noen gjennomgående punkter som gjør at en kan se forskjeller og likheter mellom handlingene, og med dette skape et sammenligningsgrunnlag.

For å forstå hva helhet dreier seg om og hvordan man kan oppnå dette selv når en tar sjanser, har jeg arbeidet i ytterpunktene. Både ved å stoppe opp og dvele, og ved å ikke stoppe opp og heller fokusere på streken. Her skapes et sammenligningsgrunnlag hvor fordelene og ulempene på begge sider viser seg tydelig.

Typologiseringene har blitt plassert i en kronologisk rekkefølge ut ifra dateringene. Det betyr allikevel ikke at typologiene har foregått noe parallelt, da overgangene er noe diffuse. Allikevel har prosessen tydelig beveget og utviklet seg fra de mer kontrollerte øvelsene til de mer frie.

Utviklingen handler om hvordan den ene øvelsen har gitt meg kunnskaper som jeg bringer med meg videre til den neste. Det kan være kunnskaper i form av refleksjoner og måter jeg ønsker å forholde meg til tegningen, men det kan også være for eksempel en strek jeg har bemerket meg og som blir en del av mitt repertoar, og er mulig å skimte i den neste tegningene. Av den grunn setter øvelsene og typologiene et fysisk bilde på min varighet.

6.8 Punkter i analysen

I analysen forsøkte jeg primært å undersøke hvordan jeg kom videre i tegningen, da dette kunne fortelle noe om hva intuisjonen kunne være. Det vil si at punktene jeg så på ble valgt ut på bakgrunn av at de kan fortelle noe om hvor impulsene kom fra og hvordan dette fikk meg inn i flyt og innlevelse.

I analysen tok jeg for meg følgende punkter:

Bemerkelser: Bemerkelsene sier noe om hva som var viktig for at tegningen skulle utviklet seg. En kan si at det er noen kritiske punkter som har størst påvirkning på hvorfor tegningen utviklet seg slik den gjorde.

Del og helhet: Dette punktet tar for seg samspillet og dynamikken mellom del og helhet. Hvordan bygger jeg opp tegningen og forbinder delene til noe helhetlig? For å skape helhet i tegningen kan en arbeide med mønster, noe som gjør handlingen forutsigbar eller en kan arbeide friere, hvor en lytter til det som føles riktig der og da, og spiller videre på bemerkelser i tegningen. Da kan det oppstå noe på arket som gjør at den som tegner endrer retning og tegningen endrer seg mer drastisk. En kan skape helhet i slike tegninger, om en forsøker å skape en form for samhørighet mellom delene. En kan også skape en slik helhet ved å arbeide innenfor en type "stil".

Impuls: En impuls er en handling som en gjennomfører uten lengre overveielser og refleksjon, de er med dette ikke veldig planlagt og kontrollerte, men mer som en erkjennelse som kommer plutselig (Impuls, 2020). Impulsen må alltid komme fra et

sted, det må være noe som setter i gang en prosess og bevegelse i vårt indre. Det vil si at det som viser seg i tegningen på en eller annen måte kan vekke en impuls til bevegelse. En intuisjon kan beskrives som en impuls som kommer etter en anstrengelse for å forstå noe. Derfor kan en føle at en handlingsmulighet er riktig, fordi en har tatt seg tid til å bli kjent med tegningen. Dette innebærer at en først må studere tegningen sin, skape seg et helhetlig bilde og bemerke seg noe som vekker impulser. Det innebærer at en må gå inn i handlingen ved å være åpen og mottagelig for at noe kan vise seg og alltid være i mistro til egen erkjennelse, da det alltid vil finnes en uløst gåte i ethvert fenomen. På denne måten kan en oppdage noe nytt og få nye impulser (jf. 2.3.13 Den intuitive metode). Utover dette har vi et repertoar forankrede bevegelser i oss, som gjør at vi kan begynne å tegne og fortsette tegningen.

Innlevelse: Innlevelse handler om at en lar seg fylles med inntrykk og skaper en helhetlig forståelse for tegningen, slik at handlingene en bedriver føles meningsfulle. Her foregår det en dyp kommunikasjon mellom tegner og tegningen. Det gjelder også mellom tegner og motivet en tegner. Når en leves inn i noe utenfor seg selv innebærer det at en kjenner en empati, som vil si at en kan "se inn i" motivet og/ eller tegningen. På denne måten kan en kjenne at en er i et med det utenfor. I denne tilstanden av forståelse og mening kan handlingen nærmest opprettholde seg selv (jf. 2.3.10 Intuisjon).

I leken kan en leves inn i en annen værensform gjennom å imitere eksempelvis kattens væremåte og bevegelser i rommet. I slike tilfeller kan en kjenne på en følelse av å gli inn i en flyt. I tegningen innebærer dette at en naturlig og selvfølgelig kan gli fra den ene bevegelsen og handlingen til den neste. Videre kan vi i leken oppleve en selvforglemmelse, da vi frydes av den og i en slik tilstand er en spesiell oppmerksom og tilstede i nuet (jf. 2.6.2 Lektid, jf. 2.6.3 Lek som bevegelse og jf. 2.6.8 Mimesis og dannelse).

Tegningens uttrykk: Under tegningens uttrykk analyserte jeg strekens og formasjonenes karakter, og om hvor vidt delene i tegningen samler seg i en eller annen form for helhet. Dette forteller noe om handlingene er fremtvunget eller naturlige. Videre så jeg på virkemidler og om tegningen er lettfattelig eller flertydig. Disse punktene kan fortelle

noe om jeg arbeidet i vanen eller var intuitiv, arbeidet oppstykket, kontrollert eller flytende og om jeg var impulsiv og arbeidet mot det uforutsigbare.

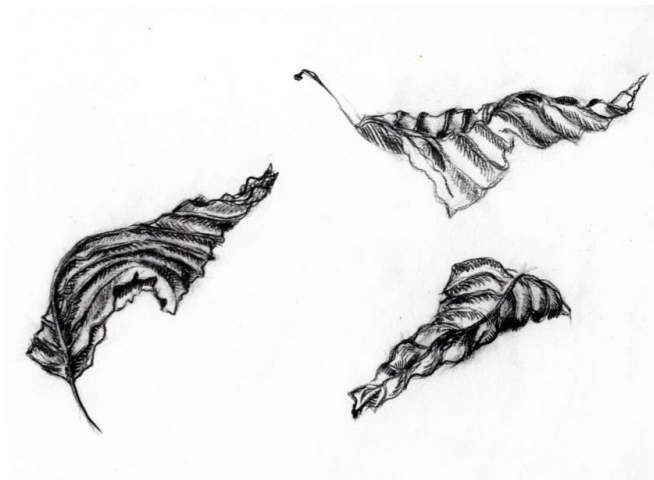
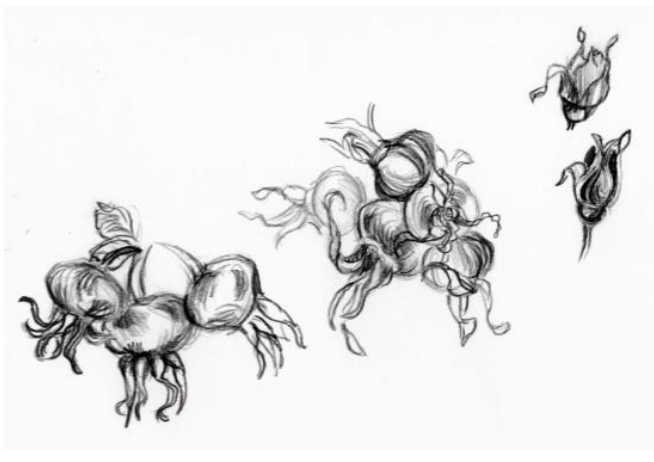
7 Analyse

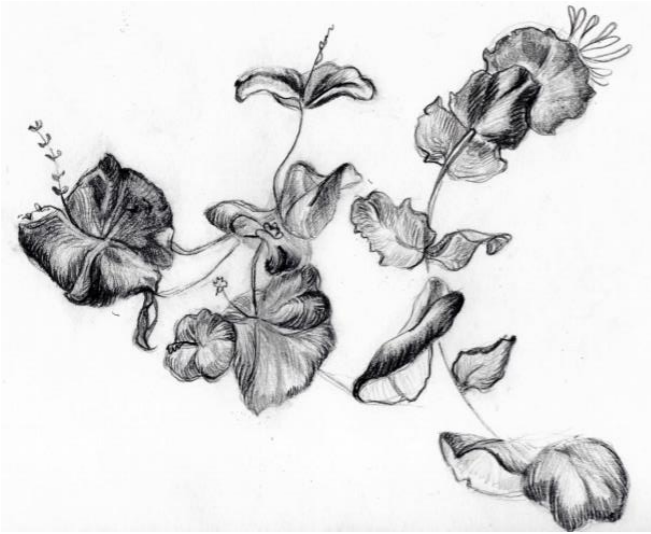
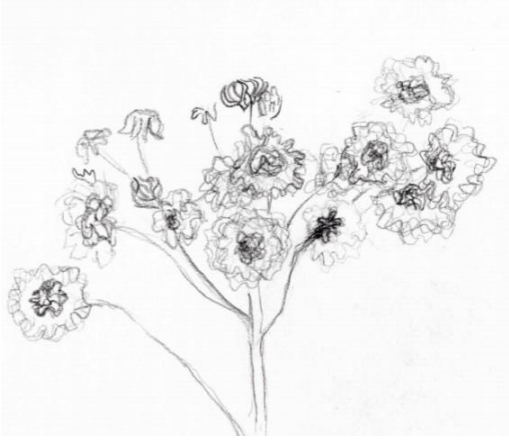
Fase 1 Tegning med motiv

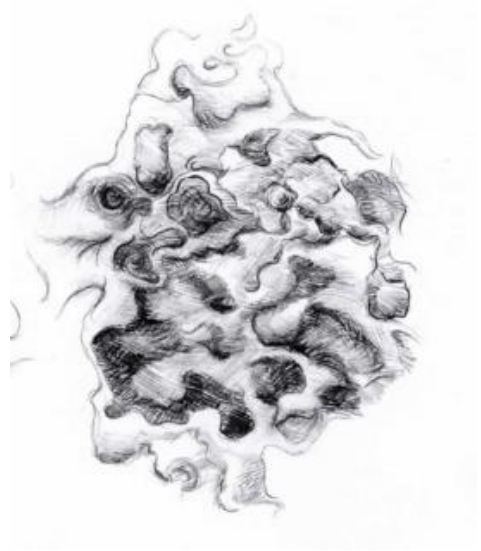
Iakttagelsestegning av naturmotiver.

Typologi 1 Del/ helhet

Her har jeg arbeidet med iakttagelsestegning og bildene er nærmere en naturalistisk gjengivelse. I handlingen studerte jeg delene omhyggelig.







Analysen

For å beskrive hva som foregikk i denne prosessen vil jeg bruke flere av de fenomenologiske beskrivelsene av å tegne noe naturalistisk. I denne perioden tegnet jeg svært mange blader og planter, og av den grunn lagde jeg ikke beskrivelse fra hver tegning da jeg allerede hadde gjort gode beskrivelser fra andre prosesser. Jeg opplevde at de samme faktorene gikk igjen. Derfor benyttet flere av beskrivelsene til å beskrive prosessen hvor jeg gradvis kommer til intuisjonen for å tydeliggjøre det så godt som mulig. Jeg har trukket frem de tegningene som viser til en prosess hvor det tydeligst foregår en progresjon. Beskrivelsene er også skrevet på bakgrunn av hva jeg husker og ser har skjedd i tegningene.

Analysen er ikke av en og samme tegning, men det er den samme planten jeg har forsøkt å tegne gang på gang for å bli godt kjent med formen. Derfor viser den til en utvikling som har blitt gjort av en og samme type plante. Dette har jeg gjort for å vise hvordan intuisjonen gradvis blir sterkere etter flere øvelsestegninger.

Tegningens begynnelse, fortsettelse og avslutning

Dette er tegninger av en plante i høstens begynnende fase. Der det en gang strømmet næring og energi gjennom stilken og ut i bladene, fantes det ikke lengre liv. Stilken hadde visnet hen og bladene hadde krøllet seg sammen i spirallignende former.

Jeg fulgte planten med blikket samtidig som at jeg sirkulerte blyanten noe famlende over arket litt usikker på hvor jeg skulle starte. Jeg tegnet svake skisselignende streker og korrigerte meg frem til formen, mens jeg vekselvis rettet blikket mot objektet for å se om korrigeringen stemte. Det tok tid, og jeg kjente jeg ble utålmodig og stadig mer frustrert over situasjonen, da det å få formen ned på arket var svært krevende.

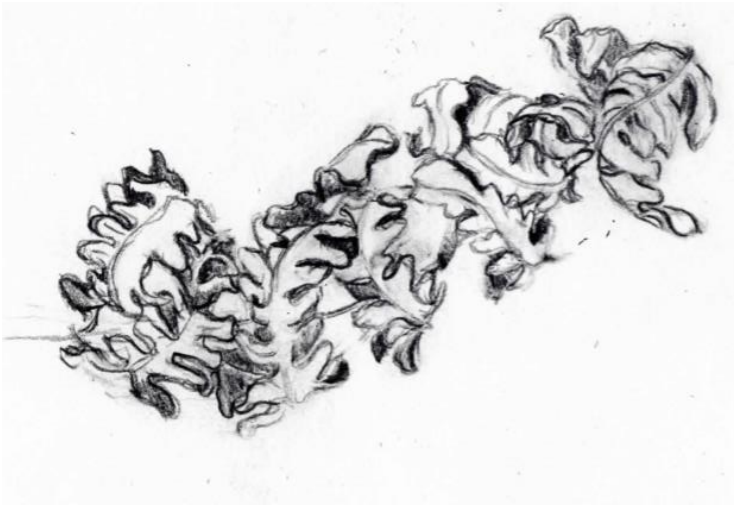


Figur 12 Bilde viser min tegning av et naturmotiv



Figur 13 Bilde viser min tegning av et naturmotiv

For å fortsette krevde det at jeg gjorde noe med innstillingen min. Jeg måtte være tålmodig og disiplinert, noe som var en prøvelse for viljestyrken. Av den grunn studerte jeg objektet langsomt og svært nøye med blikket. Blikket gled over hver minste detalj, samtidig som at jeg tegnet det jeg så med en kontrollert håndføring.



Figur 14 Bilde viser min tegning av et naturmotiv

Etter en intens og nøye undersøkende tegnehandling som krevde svært mye tid, forsøkte jeg å rette meg mot objektet på nytt. Det jeg opplevde nå var noe helt annet, jeg visste hvor høyt, bredt og langt objektet strakte seg ut i rommet og bevegelsene hadde festet seg i håden min.

Jeg forstod objektets former, vridninger, proporsjonene og avstanden fra min kropp og objektet. Dette ga en følelse av at øyets bevegelse nærmest gikk i et med hånden, og jeg kunne tegne på en lett og utvungen måte nærmest uten opphold. Dette gjorde at jeg kunne begynne å eksperimentere med formen.



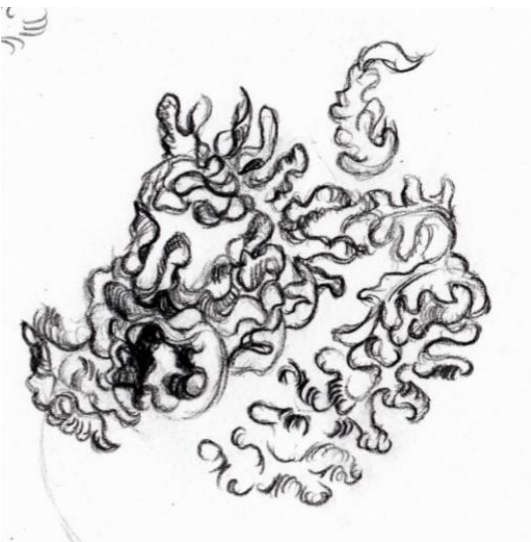
Figur 15 Bilde viser min tegning av et naturmotiv



Figur 16 Bilde viser min tegning av et naturmotiv



Figur 17 Bilde viser min tegning av et naturmotiv hvor jeg har eksperimentert med formen



Figur 18 Bilde viser min tegning av et naturmotiv hvor jeg har eksperimentert med formen

Bemerkelse: Jeg bemerket meg her de slyngende og spirallignende bevegelsene.

Del/ helhet: I tegningen arbeider jeg ut ifra konturen til bladet og forsøker å sette sammen delene i formasjonen til et hele.

Impuls: Ved å følge konturen til bladet fikk jeg impulser til handling, og når jeg kjente bladets kontur, kom nærmest impulsen av seg selv.

Innlevelse: I denne tegningen ble avstanden gradvis mindre, da jeg tok meg tid til å studere og gjøre meg kjent med motivet. Dette brøt avstanden og jeg begynte å

kommunisere med tegningen på en mer umiddelbar og direkte måte når jeg tegnet, da jeg ikke var nødt til å stoppe opp over lengre tid for å korrigere meg frem til formen. En kan si at jeg gradvis ble i stand til å se inn i motivet, noe som ga en følelse av helhetsforståelse. Dette gjorde at jeg kunne imitere formen på en intuitiv og umiddelbar måte. Bevegelsene var med dette naturlig og flytende.

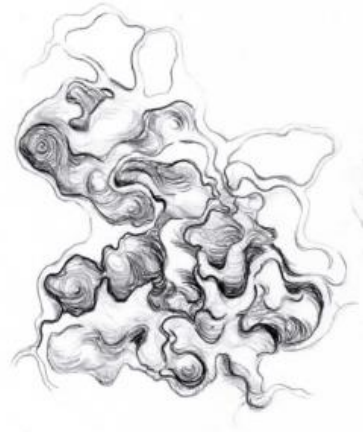
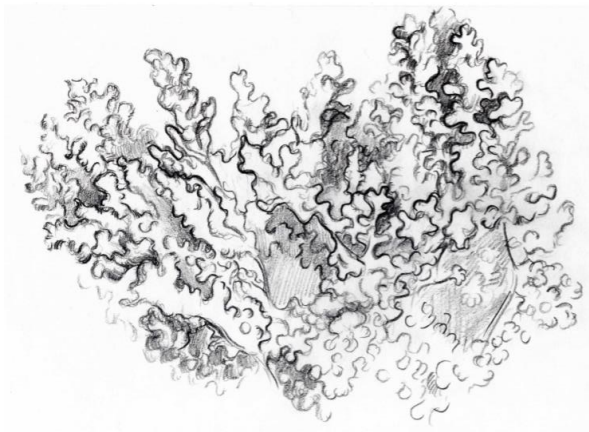
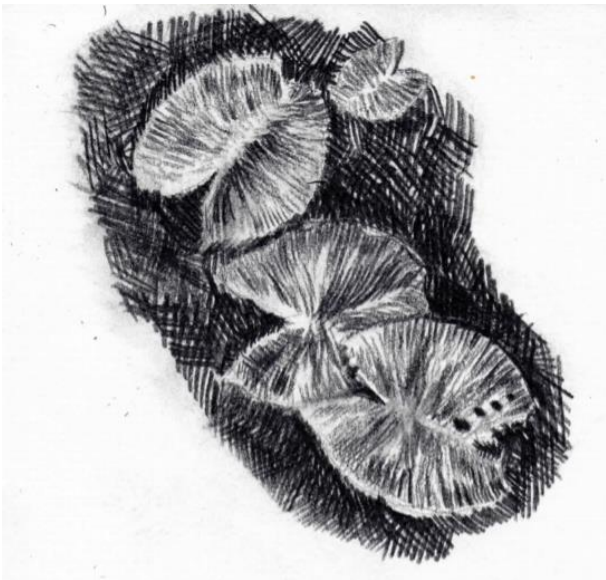
Tegningens uttrykk: Gjennom øving fikk streken i de siste tegningene en helt spesiell vitalitet. Strekene bærer ikke i samme grad preg av nølende oppstykkede linjer som er tydelig i de foregående tegningene (figur 12 og 13), eller til den noe stivere streken i (Figur 14), hvor jeg arbeidet mer strengt og kontrollert med streken. Gjennom å øve opp en sensitivitet for motivet og et sensibelt håndlag, kunne jeg etterligne motivet jeg så med en grasiøs og uanstrengt bevegelse. Hånden gled inn i en rytmisk, helhetlig bevegelse, og flyten og energien speiler seg i streken som bevegelse, spenst og liv (Figur 15,16,17 og 18).

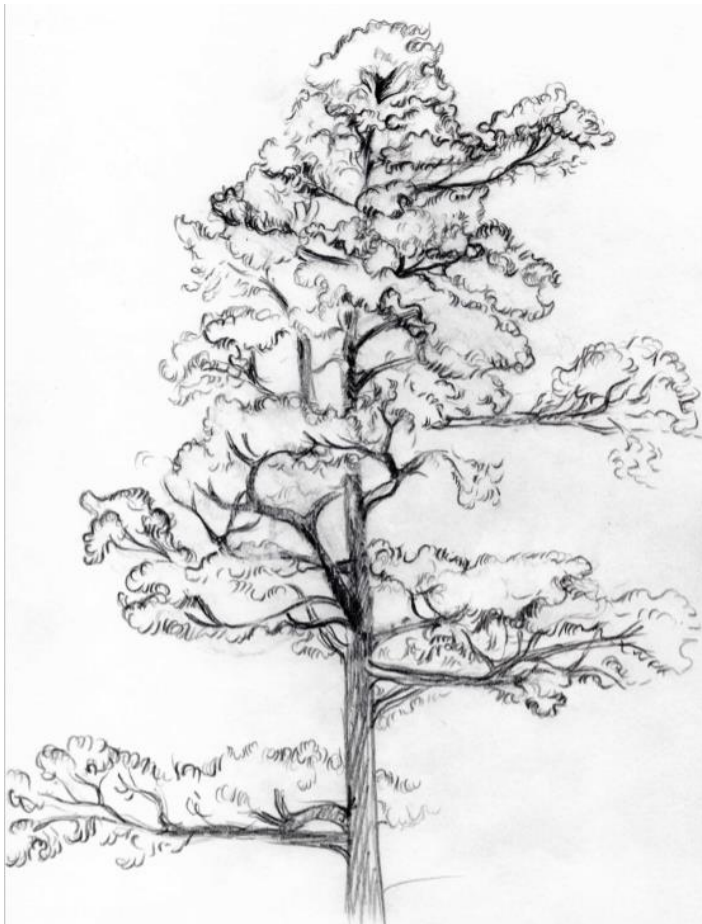
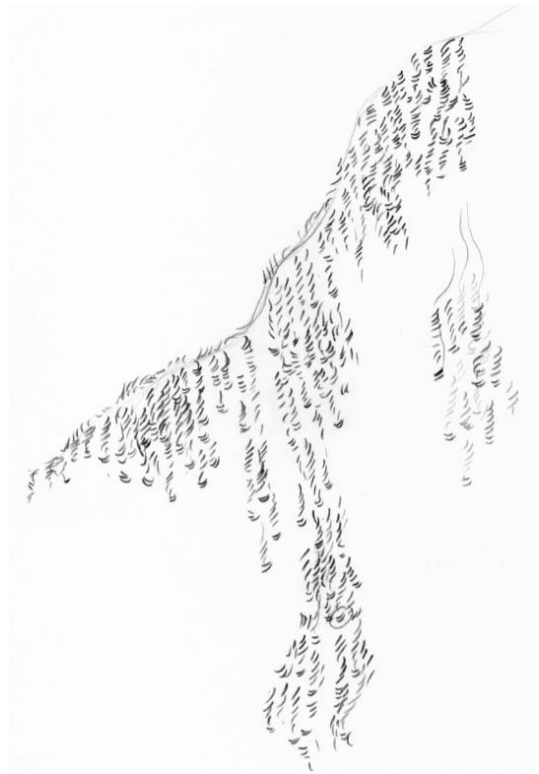
Kjennetegn for typologien

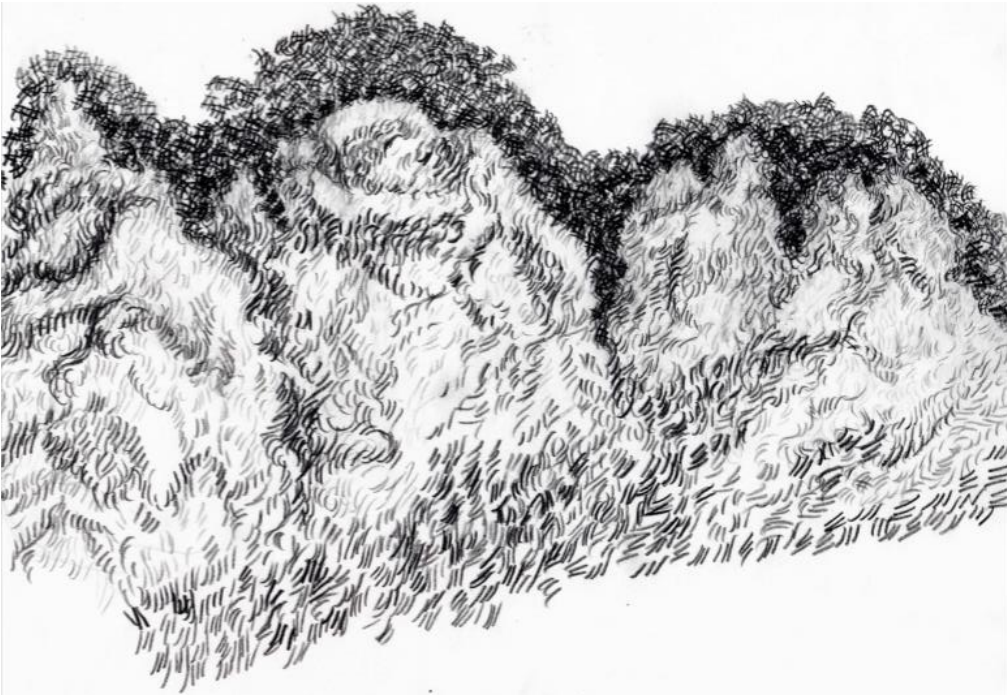
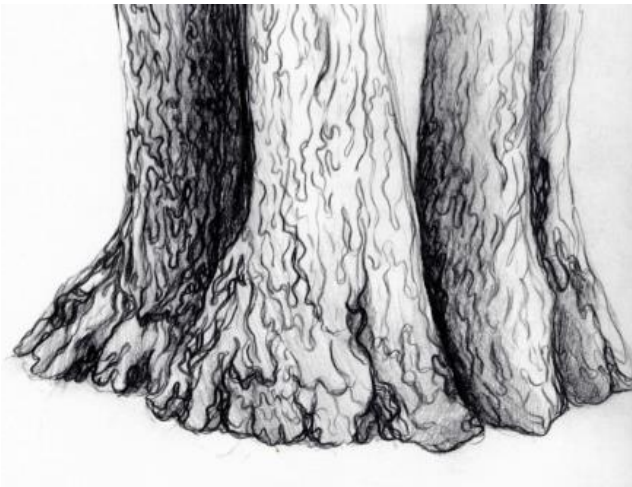
I denne øvelsen fikk jeg gradvis kontroll over forholdet mellom øye og hånden, og større kontroll på streken. Prosessen kan nærmest sammenlignes med å lære en koreografi i dans. Først må man terpe inngående på hver enkelt bevegelse, slik at bevegelsen forankrer seg i kroppen. Da vil en etter hvert bevege seg målrettet og i en flyt, som om det var den mest naturlige bevegelsen.

Typologi 2 Friere tilnærming

I denne typologien har jeg trukket frem mine opplevelser knyttet til det å løsrive meg fra en form for naturalistisk gjengivelse av motivet. Tegningene er inspirert av Vincent van Goghs tegninger av naturen. Jeg studerte motivene i naturen nøye, og i enkelte av tegningene har jeg med utgangspunkt i noen karaktertrekk funnet nye måter å avbilde et motiv på.







Analyse



Figur 19 Bilde viser min tegning av et naturmotiv

Tegningen begynnelse, fortsettelse og avslutning

Jeg begynte øverst på treet og studerte møysommelig hver minste vridning og vending, og etterlignet greinenes bevegelser med streken. Jeg benyttet meg av butte linjer for å representere treet's barnåler, og brukte korte butte og tettpakkede streker der barnålene var mer konsentrert og lengre streker med større mellomrom der treet var luftigere. Videre bemerket jeg meg fort treet's kollektive bevegelser, altså at alle greinen på et område vendte seg for eksempel oppad skridende eller vendte seg nedover mot siden. Når jeg kunne forholde meg til strekene som et system var det enklere å opprettholde handlingen, da det var en enkel måte å gjengi bevegelsesretninger på.

Strekene er svaiende og bukter seg stadig i nye bevegelsesretninger, og med dette vrir seg ut av de kollektive mønstrene. For hver gang jeg rettet oppmerksomheten min mot og begynte å tegne en ny grein, måtte jeg forholde meg til nye bevegelsesretninger.

Bemerkelser: I denne øvelsen ble jeg oppmerksom på hvordan greinene og barnålene vridde seg inn og ut av kollektive mønstre, da de på et område vendte seg i en retning for så å gradvis gli over i en annen. Det var slik kaoset viste seg innenfor treets ordnende vektstruktur.

Del/ helhet: Jeg fulgte vekstretningene med et mønster jeg bygde opp av oppstykkede og organiske streker.

Impuls: Ved å følge vekstretningene med blikket, fikk jeg impulser til bevegelse. Allikevel ser jeg i tegningen og kan minnes, at bevegelsene ikke var strengt kontrollerte, men mer impulsive og naturlige.

Innlevelse: Ved å bruke tid på å forstå formen, følge vekstretningene og benytte et system, opprettholdt handlingen seg selv. Her kjente jeg i likhet med den forrige øvelsen at avstanden mellom meg selv om motivet opphørte, og jeg kunne leve meg inn i treet og imitere det på en mer uanstrengt måte.

Tegningens uttrykk: Det kan nærmest se ut som at treet danser i vinden da greinene svinger seg rundt og river seg ut av de kollektive mønstrene, for deretter å fortsette i nye. Tilskueren kan følge mønstrene som representerer vekstprosessen og på denne måten vekkes den tilsynelatende stillestående og statiske treet tilbake til live, og den som betrakter det står på et vis ikke lengre på etterskudd av tegningens eller treets fremvekst, men får et glimt av det. På denne måten viser tegningen til liv, en form for tilblivende kraft da jeg overdriver egenskaper, som jeg ikke på samme måte hadde oppnådd om jeg hadde tegnet det naturalistisk.

Kjennetegn for typologien

I denne typologien viser jeg til tegninger hvor jeg arbeidet friere med tegning. Jeg kunne skape mine egne tolkninger og systemer ved å legge til eller ta vekk noe som ikke var der, og med dette var det mer rom for impulser og forestillingsevne. Alikevel var tegneprosessen noe forutsigbar, fordi når formspråket var etablert, måtte jeg forholde meg til det.

Typologi 3 Flyktige skyer

Jeg har nå beskrevet to prosesser hvor jeg arbeidet med å leve inn i et motiv ved å studere det møysommelig og gjennom dette bli kjent med dens fulle struktur, både gjennom en noe naturalistisk gjengivelse, men også gjennom en friere tilnærming. Men jeg undret meg over hva skjedde med denne type prosess når motivet stadig endrer form slik som skyene, er det da mulig å komme til intuisjonen når det ikke lenger finnes tid til å betrakte motivet møysommelig?

Analyse



Figur 20 Bilde viser min tegning av et naturmotiv

Tegningens begynnelse, fortsettelse og slutt

Skyene kom plutselig vandrende forbi og for å kunne få det ned på papiret måtte jeg være rask. Jeg merket meg hvordan skyen buktet seg i ulike retninger og spant inn i spirallignende formasjoner på bakgrunn av energiene som påvirket den. Dette skjedde i en hurtig prosess. Hvis jeg ikke var observant og rettet blikket for mye mot arket, gikk jeg fort glipp av skyenes flyktige og foranderlige bevegelser. Derfor måtte jeg skifte raskt mellom å betrakte og handle. Jeg begynte i raske, men myke små sirkulære bevegelser for å fange formen jeg så før den ble noe annet og dette gjorde handlingene mine noe spontane og preget av usikkerhet. Jeg fikk ikke god nok tid til å virkelig registrere det jeg så foran meg. Tegningen ble jeg tvunget til å avslutte da skyen oppløste seg og med dette gled ut av form.

Bemerkelser: I denne øvelsen bemerket jeg meg de ulike vridningene og vendingene, og det var disse oppfattelsene som påvirket uttrykket.

Del/ helhet: Jeg fulgte skyens bevegelse, men med mangel på helhetsforståelse mistet jeg noe taket på skyens bevegelser, noe som gjorde handlingene usikre og rotløse.

Impuls: Jeg fikk impulser til handling fra det jeg så i skyen, men ettersom skyene bevegde seg fort, arbeidet jeg med spontane og impulsive bevegelser. Allikevel gjorde mangel på helhetsforståelse bevegelsene mine preget av usikkerhet og sjanse.

Innlevelse: I denne øvelsen fikk ikke inntrykkene vokse i sin fylde og jeg fikk aldri et helhetsinntrykk av skyen. På denne måten opplevde jeg ikke å komme i kontakt med skyen.

Tegningens uttrykk: Tegningen viser seg som en bevegelig formasjon, da den er sammensatt av abrutte streker hvor konturen oppløses og strekene bukter seg i ulike retninger. Allikevel er tegningen preget av usikkerheten jeg kjente på når jeg tegnet ned strekene og dette har gjort at tegningen ble noe rotete, da formen og strekene krysser hverandre på bakgrunn av at jeg har forsøkt å fange skyens flyktige bevegelse.

Kjennetegn for typologi

Øvelsen viste meg betydningen av å ta seg tid for å skape seg et helhetlig inntrykk, da handlingene mine uten dette ble noe rotløse. Jeg ble usikker på hvor jeg skulle plassere streken og tegningene ble med dette noe rotete.

Oppsummering av fase

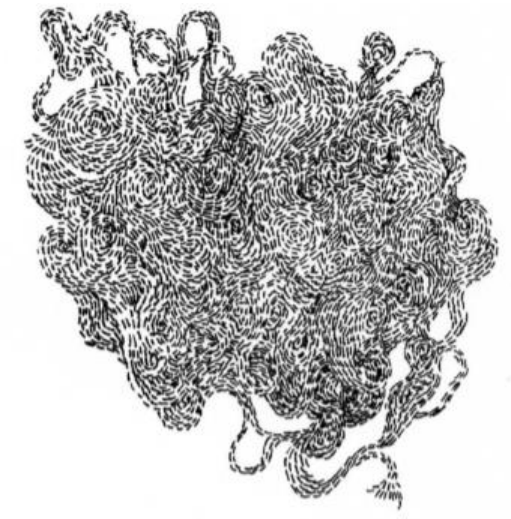
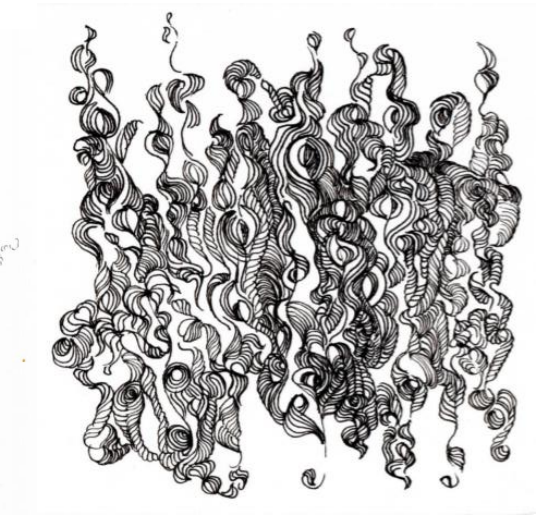
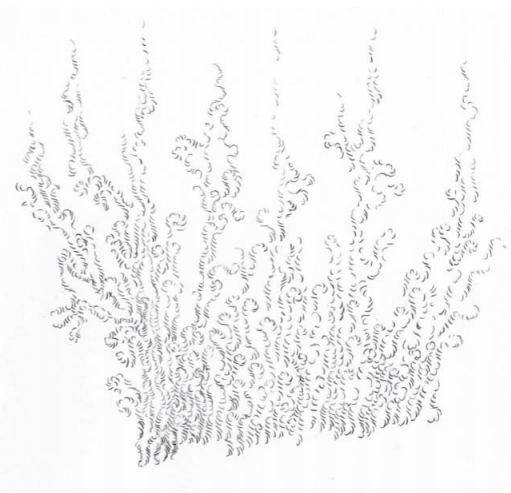
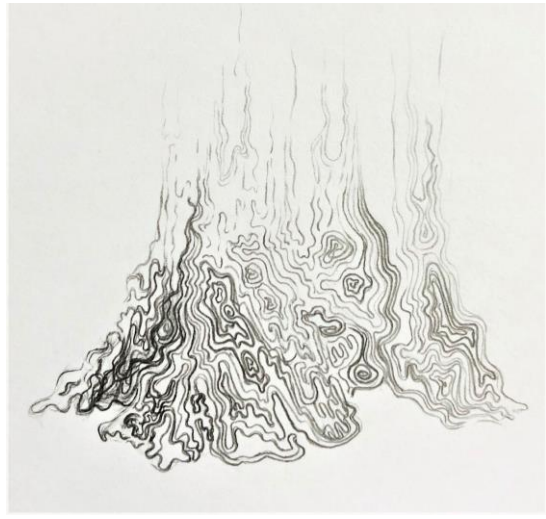
Oppsummert handler denne fasen om at en studerer del for del for å forstå formen som helhet. En kan si at jeg knakk en form for kode, da jeg gradvis så inn i og installerte meg i objektet. Etter flere øvelser forstod et objekts kontur, systemer og størrelsesforhold, og dette gjorde prosessen nærmest selvframstillende. Når en leves inn i tegningen på denne måten, vil det vise seg i streken. For når bevegelsene er flytende, får streken preg av en intensitet.

Fase 2 Tegning uten motiv

Jeg har nå presentert hva intuitive prosesser kan være knyttet til tegninger med motiv. Her benyttet jeg min oppfattelse og forestilling av motivet til å skape tegningen, men jeg undret meg over hva som skjer når det ikke eksisterer et motiv eller en ide forut for tegningen, hvordan drives en fra en strek til den neste og hvordan vil denne form for tegning ta form?

Typologi 4 System, kontroll og helhet

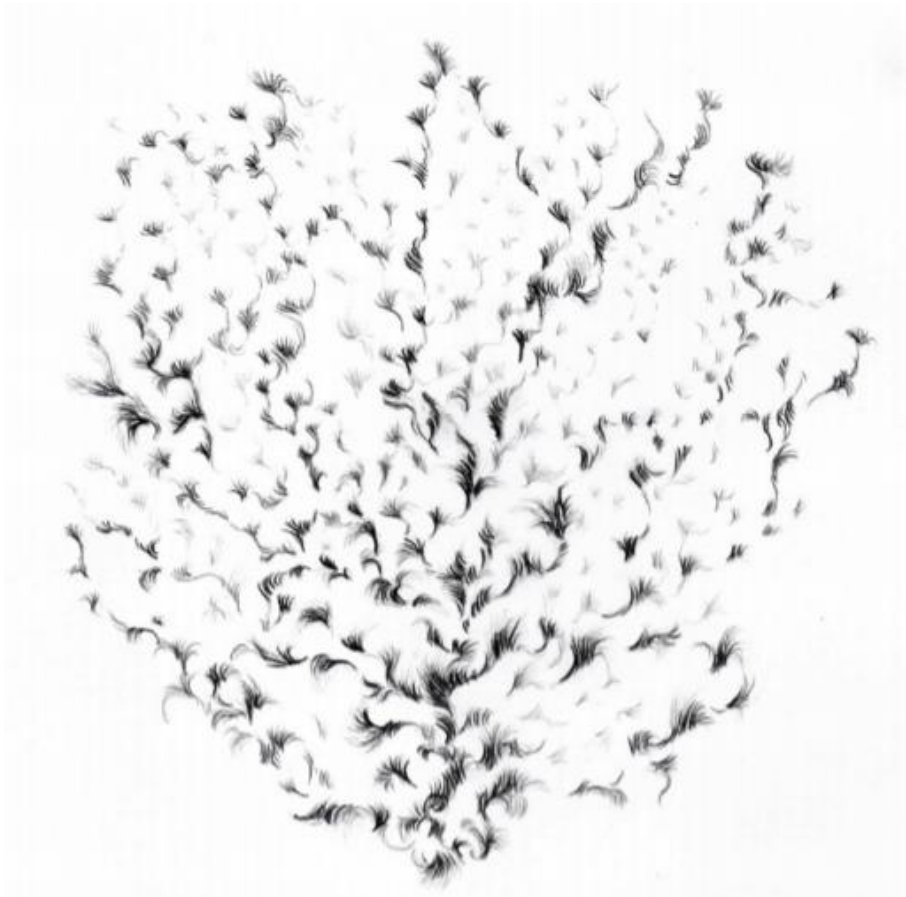
I denne typologien er handlingene preget av orden, system og kontroll. Her har jeg trukket frem to øvelser og for å tydeliggjøre skillene mellom øvelsene, har jeg organisert tegningene innenfor «system og helhet» og «kontrollert strek».



Analyse

Øvelse 1: System og helhet

I denne øvelsen har jeg spesielt fokusert på at tegningen som helhet skal oppleves ordnet, men at det skal forekomme noen variasjoner innenfor systemet.



Figur 21 Bilde viser min tegning fra prosessen uten motiv

Tegningens begynnelse, fortsettelse og avslutning

Jeg begynte å sette spor på tegningen med en følsom, uanstrengt, men samtidig bestemt håndbevegelse. Hånden har truffet arket for deretter å gi slipp i en sirkelbevegelse, og det som fremkommer minner med dette om løvetannens fnokk med lette og fine hår.

Tegningen vokste til ved at jeg skapte disse lette fine hårene i ulike forgreninger i forskjellige varianter og etter hvert dannet jeg et system hvor jeg møtte de mørkere

markante strekene, med mindre lette og sarte streker. De lette strekene ble plassert inn mellom de mørkere markante vekselvis underveis i tegningens fremvekst og jeg forsøkte å ha omtrent samme avstand mellom disse. Når jeg forhold meg til dette systemet visste jeg hvor jeg kunne plassere min neste strek og dette holdt intensiteten oppe. Jeg avsluttet tegningen når den på hver side av midten strakk seg omtrent ut i samme bredde, noe som gjorde at den opplevdes fullstendig.

Bemerkelser: I det den første streken ble plassert på arket, fikk jeg en fornemmelse om en fnokk. Dette helt uventet og plutselig, da jeg ikke har arbeidet med denne type bevegelse før.

Del/ helhet: Handlingen bærer preg av at et noe strengt system hvor de samme formasjonene gjentas gang på gang innenfor et mønster.

Impuls: De første handlingene mine var mest impulsive, da jeg fikk impulser fra interessante bemerkelser og streksammensettinger. Men når jeg hadde bestemt meg for en mønsterformasjon, ble handlingene mer kontrollert og planlagt. Allikevel er bevegelsene noe impulsive i seg selv, da jeg gjør noen variasjoner på strekene og arbeidet med en lett og ledig hånd.

Innlevelse: Selv om jeg forholdt meg til et system/ mønster, plasserte jeg hver strek på en ikke kontrollert og uanstrengt måte. Dette fordi bevegelsen lå naturlig i håndlaget og formasjonene trengte ikke å ligge perfekt inntil hverandre. Videre skapte systemet flyt i bevegelsen og intensitet i handlingen. Gesten jeg benyttet minnet meg om en fnokk, og jeg begynte å imitere dens karaktertrekk og jeg begynte å forme den til en plante full av fnokker.

Tegningens uttrykk: Tegningen ser ut som en krans av fnokker og dens skjøre karakter kommer tydelig frem igjennom de tynne sarte linjene og formen henger så vidt sammen, men allikevel virker det ikke som at formen vil oppløses. Dette fordi formen strekker seg ut i omtrent samme bredde, og kjemper med dette imot oppløsningseffekten og gjør at formen på en annen side kan virke noe statisk. Dette gjør at vi ikke opplever at formen faktisk er i bevegelse. Tegningen har videre en

sammenhengende stil, altså et velstrukturert hele på bakgrunn av en systematikk og en gjentakende gest som preger hele tegningens fremvekst.

Analyse

Øvelse 2: Kontrollert strek

Den kontrollerte streken handler om at tegningen har vokst til i en nokså kontrollert prosess, hvor jeg nærmest har arbeidet konstruksjonsmessig.



Figur 22 Bilde viser min tegning fra prosessen uten motiv

Tegningens begynnelse, fortsettelse og avslutning

Tegningen startet nederst i venstre hjørne med en form for svaiende, men med en avbrutt stippet linje, som etter hvert varierte mellom både langstrakte og mindre stiplede linjer. Strekføringen var svært kontrollert og langsommelig gjennomført, uten større sjanser. Jeg plasserte enhver strek tett opp til den forrige, og hver strek fikk med dette sin egne bestemte plass. Jeg tok meg god tid til å studere nøye det som langsommelig vokste til og tid til å overveie neste valg. Til tider kan en si at valgene jeg tok bærer preg av en forestilling næret av en form for konstruksjon da alt er veldig

gjentakende. Det vil si at jeg hadde en form for ide om hvordan tegningen skulle vokse frem, i mer eller mindre grad.

Utover i tegningen flettet jeg strekene sammen på ulike måter og skapte formasjoner, men aldri dekket en strek over for en annen. I midten av de buede formene, sirklet jeg strekene inn mot midten, og jeg tilpasset streken ved å gjøre den mindre. Etter hvert skapte jeg mer selvstendige formasjoner. Kanskje fordi jeg følte at jeg hadde utforsket meg ferdig med den kompakte mønsterkonstruksjonen og ville forsøke noe annet. Jeg avsluttet tegningen da den ikke lengre tilfredstilte meg fordi jeg følte jeg hadde utforsket streken nok.

Bemerkelser: I handlingen skapte jeg likedannede formasjoner gang på gang, og gjorde meg med dette ikke større bemerkelser.

Del/ helhet: Her har jeg bygget opp helheten ved å sette enhver strek tett inntil den forrige streken, og jeg arbeidet med gjentakende og like formasjoner innenfor et mønster. Mot slutten har jeg løsrevet meg noe og forsøkt å skape nye formasjoner, men arbeider allikevel på samme måte med plasseringen av streken.

Impuls: I handlingen var jeg ikke svært impulsiv med tanke på at jeg tok meg tid og planla neste handling, samtidig som at jeg arbeidet svært kontrollert.

Innlevelse: Handlingene var enkle, noe som gjorde det enkelt å komme inn i en flyt og opprettholde handlingen. Når det er sagt var ikke bevegelsene mine veldig spontane og impulsive i seg selv, da de var noe planlagt og kontrollert.

Tegningens uttrykk: Tegningen består av et system og ble skapt nærmest mekanisk inn i en konstruksjon. Det vil si at enhver handling er nøye overveid og handlingene gjentakende. Det gjør at strekene i motivet og tegningen som helhet stivner noe til. En kan si at tegningen og linjene mangler den organiske og livlige kompleksiteten en ser i naturen, fordi den er så velstrukturert. Det er ingen streker som krysser hverandre eller streker som dekker over hverandre, det finnes ingen forstyrrelser fordi hver strek har fått sin plass. Strekene mangler med dette spensten og preg av intensitet og liv.

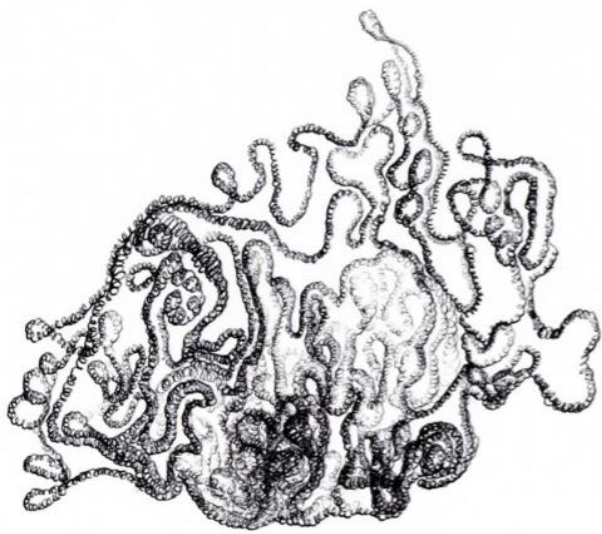
Kjennetegn for typologien

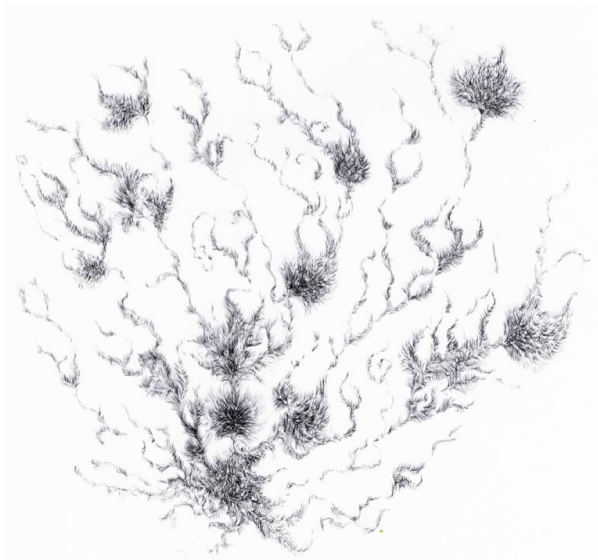
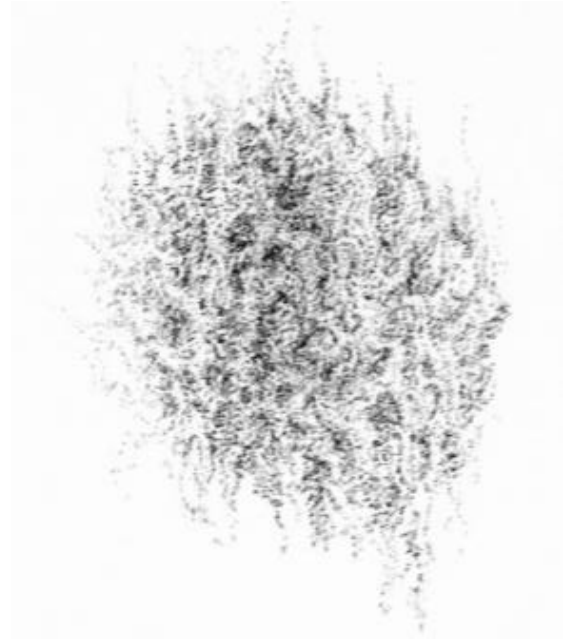
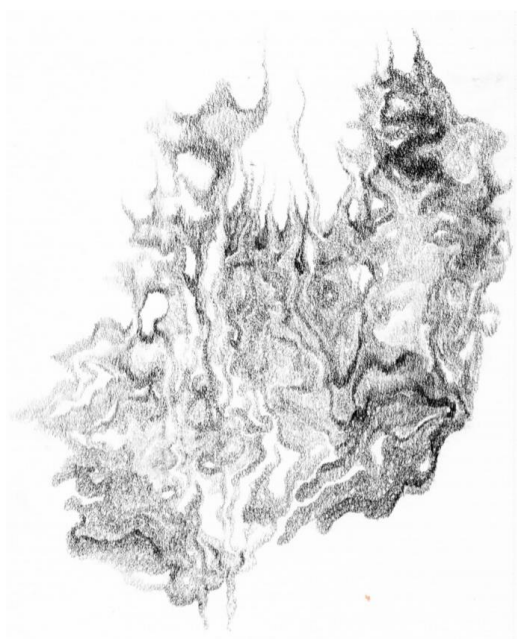
Kjennene for typologien er at handlingene er kontrollerte, mekaniske, konstruerte og systematiske.

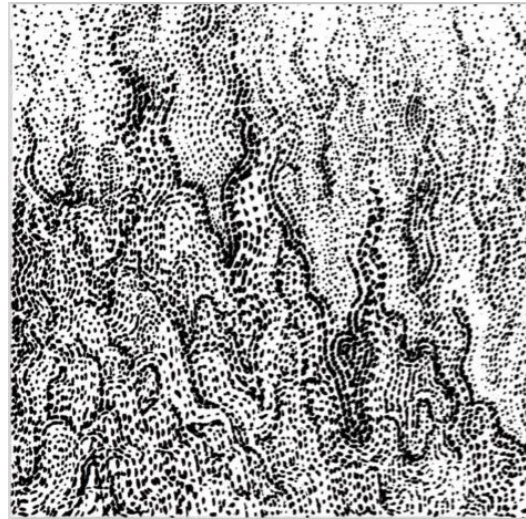
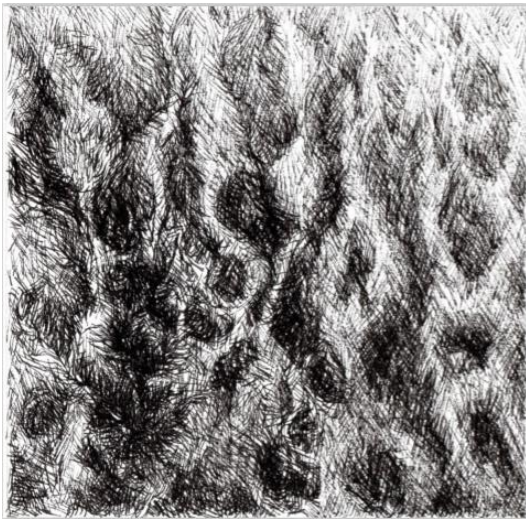
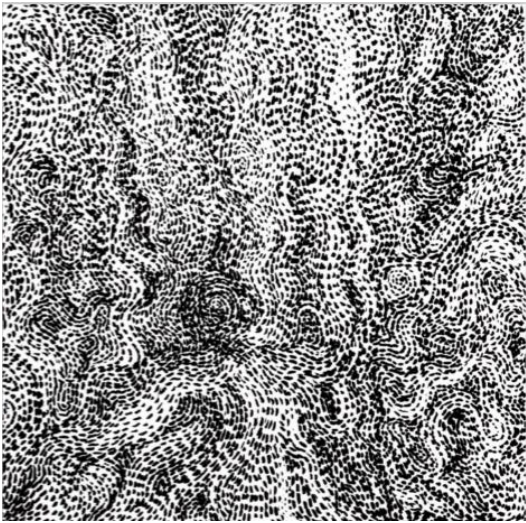
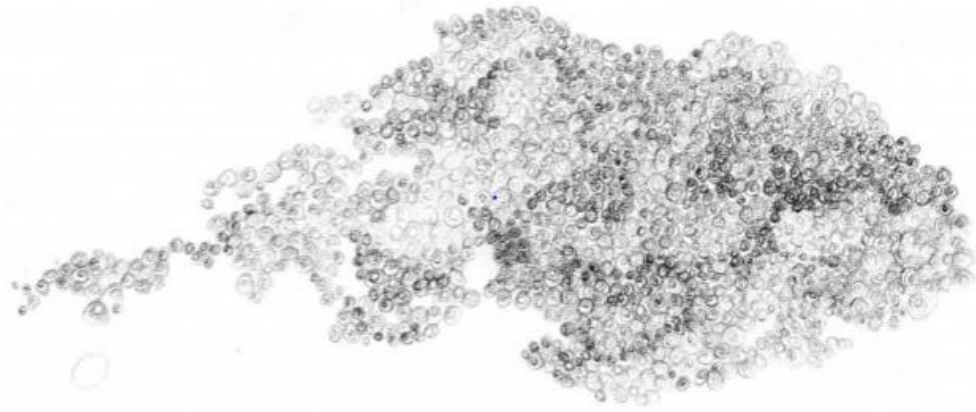
Typologi 5 Rytme og helhet

Den forrige typologien viser en kontrollert handlingen, men denne typologien viser til arbeid hvor jeg har arbeidet friere og med et rytmisk håndlag i ulikt tempo. Det ble tydelig for meg at den systematiske og nærmest konstruksjonsmessige måten å arbeide på, holdt impulser og muligheter tilbake.

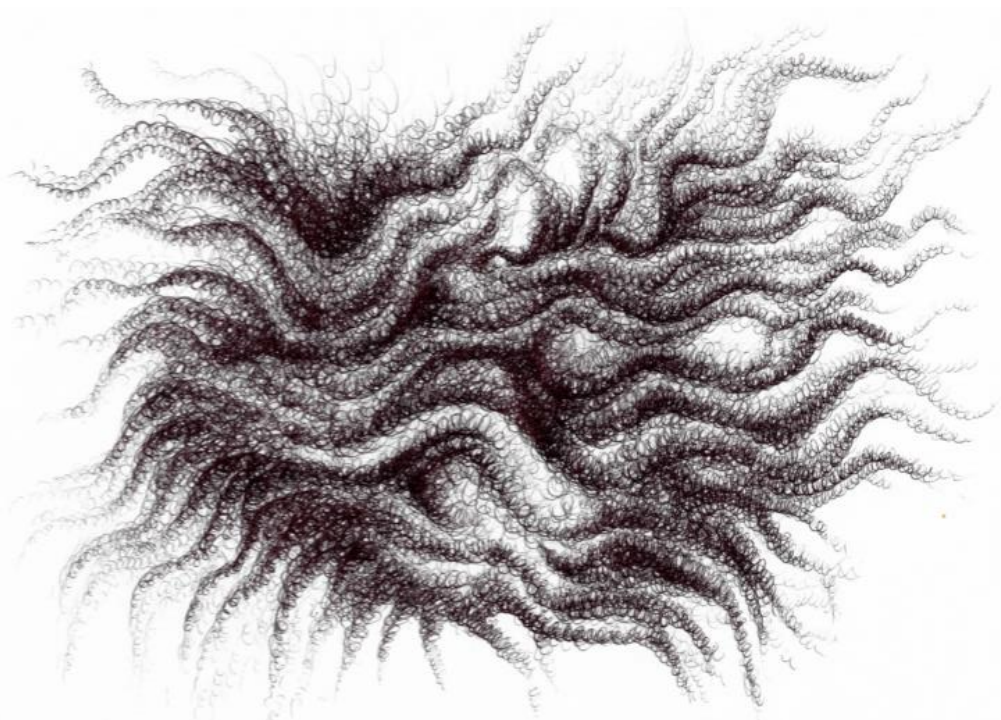








Analyse



Figur 23 Bilde viser min tegning av prosessen uten motiv

Tegningens begynnelse, fortsettelse og slutt

Jeg beveget hånden i rytmiske gjentagende sirkelbevegelser, før jeg raskt slapp streken fra arket og det oppstod en krans av kruseduller som strakk seg ut i alle retninger. Deretter begynte jeg å bevege meg vekk fra kransen, og arbeidet i ulike retninger. Dette gjorde at det oppstod et nettverk med ulike bevegelsesretninger. I nettverket opplevde jeg at det fantes mangler da jeg opplevde at det måtte tilføres noe, men det var også enkelte formasjoner og elementer som pekte seg spesielt ut og som jeg ønsket å fremheve. Dette var blant annet ribbemønster, spiralfformasjoner og åpne tomrom som jeg tydeliggjorde ved å legge mørke konturer rundt. Nettverket ble satt sammen av langstrakte slyngende bevegelser og formasjonene hadde til felles at de vekket fornemmelser til blekksprutens grøsselige slyngende armer. Disse formasjonene ønsket jeg å fremheve og jeg fortsatte å tilføre likedannede formasjoner. Det vil si at jeg forholdt meg til slyngende, langstrakte og organiske former for å få en helhet i tegningen. Handlingene i starten var mer prøvende enn gjort med et formål, da stilen og "fundamentet" ikke var etablert, men når dette var på plass, var handlingene mer

formålsrettet da jeg ønsket å fremheve spesifikke elementer eller fordi jeg opplevde at områder måtte fylles på bakgrunn av helheten og stilen i tegningen. Utover dette forsøkte jeg hele veien å skape variasjoner, ved å arbeide med motsetninger. Det vil si at et opp ble møtt med et ned, eller et lyst område med en mørk omkransning. På denne måten skapte jeg kontraster. Avslutningsvis la jeg de samme formene som en krans rundt formasjonen. Disse strakte jeg ut i alle retninger, slik at formen skulle se helhetlig ut.

Bemerkelse: Bemerk meg ribbemønstre, spiralformasjoner og åpne tomrom, men etter hvert gjenkjenner jeg blekksprutens slyngende armer.

Del/ helhet: I denne tegningen lagde jeg et nettverk, hvor jeg begynte å fylle inn områdene med likedannede formasjoner og det forekommer mønsterformasjoner. Videre bevegde jeg meg hit og dit i tegningen ut ifra hvor jeg fornemmet mangler. Tilslutt omkranser jeg formasjonene med en form for krans, slik at formasjonene samler seg og oppleves som et hele.

Impuls: De første bevegelsene mine er prøvende og søkende, hvor jeg tydelig har arbeidet på et sted, før jeg har beveget meg til siden for å få noe til å skje. Her forsøker jeg å bryte ut av gjentagelsen, ved å møte med motsetninger. Etter hvert dannet det seg et nettverk, hvor jeg kunne begynne å fremheve formasjonene som opptrådte der. Det var som at jeg følte at enkelte områder måtte fremheves, mørklegges eller manglet noe. Avslutningsvis får jeg en impuls til å skape en krans av likedannede formasjoner, som er inspirert av tegningen som helhet.

Innlevelse: Bevegelsene i handlingen var basert på krusedullbevegelsen som er rytmisk og enkel å opprettholde. Dette ga bevegelsen en intensitet. Jeg ble drevet inn i tegningen av bemerkelsene, da jeg ble trukket mot de og begynte å fremheve de på ulik vis. En kan si at bemerkelsene satte opp intensiteten i handlingen, da jeg fikk noe spesifikt å forholde meg til. Det vil si at jeg hele tiden opplevde mangler. Disse oppdagelsene fanget meg inn i tegningen og jeg levde meg inn i det som fremfor mine øyne gradvis oppstod. Den organiske veksten som ble mer og mer levende for mitt blikk, fanget meg med sitt uttrykk og det oppstod en form for kommunikasjon. For min bemerkelse om at tegningen lignet blekksprutens slyngende armer fikk meg til å

empatisere med tegningen og jeg begynte å imitere bevegelsen til blekksprutens slyngende armer. Jo mer jeg tydeliggjorde formasjonene på arket, jo mer levende ble den.

Tegningens uttrykk: Tegningen består av krusedullbevegelser som formes inn i ulike formasjoner. Bevegelsen sitter i håndlaget og dette kommer frem gjennom rytmiske og helhetlige bevegelser. Hos meg vekker de slyngende armene fornemmelser til blekkspruten som svømmer i vannet. Formasjonen nærmest vrir og vender seg omkring på arket i en kontinuerlig bevegelse og gir en opplevelse av at den i hvert øyeblikk kan endre form. Denne bevegelsen blir kanskje enda mer forsterket av den rytmiske vibrerende streken.

Kjennetegn for typologi

Kjennetegnet for denne typologien var at jeg arbeidet innenfor en type stil. Det vil si at tegningen er bygget opp av en gest og har former med fellestrekk. Dette skapte helhet i tegningen. Andre kjennetegn er at jeg utforsket og tok valg på bakgrunn av uventede oppdagelser som oppstod underveis, altså lot meg drive med på en mer impulsiv og eksperimenterende måte.

Typologi 6 Uten tanke på helhet

Frem til dette punktet hadde jeg arbeidet med helhetlige tegninger, men jeg ønsket å ta flere sjanser i tegningene mine. Med sjanse mener jeg i dette tilfellet å impulsivt og umiddelbart kaste seg ut i noe en ikke bruker tid på å dvele ved og forsøke å bryte vanen. Jeg undret meg over hva som skjer når en ikke lengre er så opptatt av at formene skal passe perfekt sammen? Dette er et forsøk på å legge vekk fokuset og frigjøre meg fra tanken om den ferdige tegningen. Her var jeg mest opptatt av tegningen i seg selv som en begivenhet, altså hva en kan oppdage underveis om en umiddelbart realiserer sine impulser uten å tenke på helhet. Videre er det interessant å se om det påvirker streken i den ferdige tegningen.



Analyse



Figur 24Bilde viser min tegning av prosessen uten motiv

Tegningens begynnelse, fortsettelse og avslutning

Jeg starter tegningen ved å bevege hånden i små søkende og prøvende sirkelbevegelser med fokuset rettet primært mot streken, hvor jeg prøvende forsøkte meg frem på leting etter noe å tegne frem. Impulsene til å tegne frem kom på bakgrunn av den foregående handlingen og etter hvert av det som streken møtte på sin vandring over flaten, da jeg til noen grad formet og beveget meg etter det jeg så. Det vil si at samtidig som at jeg stadig skapte nytt, valgte jeg også å fremheve det som allerede fantes på tegningen, bygde rundt, bygde over eller koblet sammen streken med de formene som kom strekens vei. På denne måten var elementene stadig i endring og tegningen ble hele tiden noe mer og annet. Jeg oppdaget blant annet at det oppstod en virvelvind som jeg ønsket å fortsette og andre spenstige og interessante streker, disse oppstod helt plutselig og uventet. Slike oppdagelser førte meg inn i flyt.

Men som oftest skapte jeg sjeldent en ferdig form. Jeg alltid var på vei mot noe annet for å utfordre meg til å få noe nytt til å skje. På bakgrunn av dette endret jeg stadig håndbevegelse og dermed gled jeg ikke inn i en og samme rytme. Det var med andre ord ikke en mangel i tegningen jeg forsøkte å fylle eller noe jeg forsøkte å få til å skje, og av den grunn var det vanskelig å komme inn i en flyt og rytme som vedvarte. Derfor opplevdes handlingen til tider noe fremtvunget. Jeg beveget meg rundt i rammen og fylte den inn fra den ene kanten til den neste. Jeg brukte hele flaten som et spillerom og avsluttet tegningen når jeg ikke følte det var noe mer å fylle inn.

Bemerkelser: Her bemerket jeg meg ulike formasjoner på vandring over flaten som jeg ønsket å fremheve fortløpende. Eksempelvis bemerket jeg meg at det oppstod en spirallignende formasjon og jeg fortsatte å tegne den frem.

Del/ helhet: I handlingen beveger jeg meg hit og dit i tegningen, uten å tenke på helheten. Når det er sagt, har det oppstått to markante former hvor en opplever at de samler seg til en formasjon da jeg fikk en impuls til å bygge videre på disse, men utenom dette er mange av delene usammenhengende.

Impuls: I handlingen fikk jeg impulser fra det jeg møtte på min vandring over flaten, men i starten kom impulsen fra det jeg nettopp tegnet. Ellers kom impulsene fra at jeg fant et mønster som jeg fortsatte. Utover dette kan en si at jeg nærmest måtte tvinge frem bevegelser, ved å bare gjøre noe, med mangel på helhetsforståelse og følelse av sammenheng mellom formene.

Innlevelse: I denne handlingen opplevde jeg kun innlevelse når jeg skapte mønstre eller så former jeg kunne fortsette å bygge på. På denne måten gled jeg inn og ut av flyt, og til tider var impulsene mine totalt rotløse og spontane uten mening og sammenheng. Dette skjedde fordi jeg ikke kommuniserte med tegningen og da fikk jeg ingen helhetsforståelse. Det vil si at når jeg ikke hadde noe å forholde meg til i form av et mønster, en form jeg ville fremheve eller en bestemt stil, følte jeg meg handlingslammet. Dette gjorde at jeg til tider forkastet nærmest tegningen til ren sjanse.

Tegningens uttrykk: Å tegne på denne måten skapte ikke en ryddig helhet i bildet, men den uplanlagte streken har en helt annen karakter enn den kontrollerte. Den er ikke bestemt, men testende og dette gjør håndbevegelsen lett og ledig, noe som kommer tydelig frem i streken. Den er ikke stiv, men beveger seg mykt og lett over flaten i lekende gestiske føringer. Allikevel er det mange deler som ikke samler seg i en eller annen form for helhet, og dette gjør at delene flyter rotløst omkring.

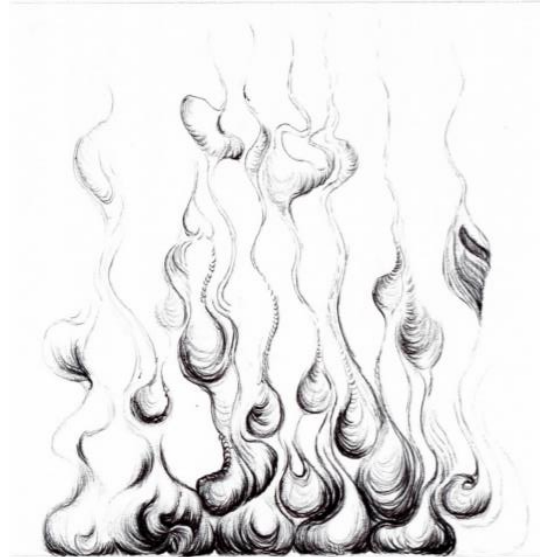
Kjennetegn for typologi

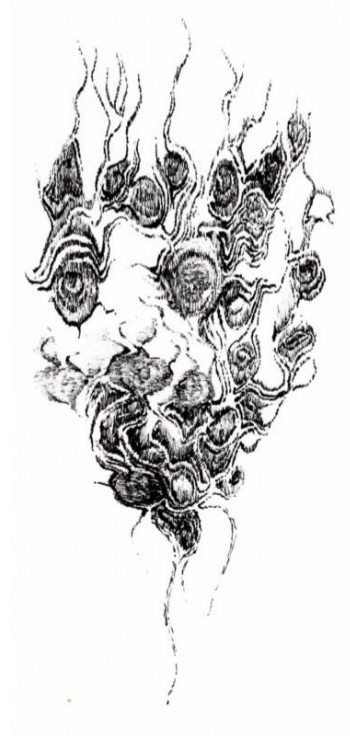
I denne handlingen forholdt jeg meg lite til helheten i tegningen, og dette gjorde at handlingene mine ble preget av sjanse og handlingene var fremtvunget. En kan si at jeg hadde en øyeblikkelig tidsopplevelse, som vil si at inntrykk ikke vokste i fylde.

Typologi 7 Sjanse og helhet

Gjennom å ha arbeidet både helhetlig og ikke helhetlig, kom jeg frem til at jeg var mest intuitiv når jeg arbeidet i et tempo hvor jeg kunne dvele ved formene, la meg undres og merke meg interessante elementer ved de som jeg kunne ta tak i. Det er viktig å forsøke å skape en helhet og ikke forkaste tegningen til ren sjanse. Det betyr i midlertidig ikke at jeg ikke tar sjanser her, men det skjer mer gradvis og med tanke på helhet.







Analyse



Figur 25 Bilde viser min tegning av prosessen uten motiv

Tegningens begynnelse, fortsettelse og avslutning

Jeg begynte med små sirkulære bevegelser og tegnet frem en form som etter hvert minnet meg om et vepsebol. Videre tegnet jeg frem krokete formasjoner som ga meg en fornemmelse til et insekts krøkete bein, men så dannet det seg en form som lignet på enden av krepsens kropp. Formen som helhet kunne nå være et insekt med et lite hode, stor kropp og med halen til en kreps eller et vepsebol. Jeg ønsket nå å bryte ut av formen og skape noe annet, som ikke var så markant og tydelig på flaten for å skape variasjon og balanse i tegningen. Jeg tok utgangspunkt i at formen var et vepsebol og begynte å skape svermende og vibrerende streker omkring formen. Her forsøkte jeg hele tiden å skape variasjoner mellom strekene, slik at det ikke gikk for mye i det samme. Det vil si at større markante streker eksempelvis ble møtt med sarte diffuse. På

denne måten imiterte jeg vepsens vibrerende og flyktige sverming. Når jeg arbeidet på denne måten oppdaget jeg underveis en rekke spennende strekføringer og mønsterformasjoner. Den ene nye streken ledet til den neste og jeg skapte meg selv et stadig større repertoar og begynte å kombinere. Jeg avsluttet tegningen når jeg ikke ønsket å tilføre noe mer da den opplevdes balansert og helhetlig.

Bemerkelser: Her bemerket jeg meg et vepsebol, et insekts krøketete bein og halen til en kreps. Videre bemerket jeg meg interessante streker.

Del/ helhet: I handlingen bygger jeg gradvis opp den største markante formen i bildet, før jeg bygger videre på tegningen ved å komplimentere formen med sartere og mer oppløste deler. Disse vokser ut fra hovedformen og sirkler om den, men de farer i midlertidig ikke rotløst omkring, da de skaper mønsterformasjoner og på denne måten binder seg sammen til helheter.

Impuls: I handlingen fikk jeg impulser fra bemerkelsene da disse ga meg en formening om hva tegningen kunne bli og begynte å lede meg i retning av noe. Videre fikk jeg impulser fra streker som tiltrakk meg, og som jeg ønsket å utforske og utvikle. Her ble mine impulser påvirket av ønske om å skape variasjoner. Det vil si at ideene mine til streker ble påvirket av tanken om at de skulle møte hverandres motsetninger.

Innlevelse: I denne tegningen dvelte jeg lenge ved formen og lærte å kjenne tegningen som objekt. Jeg studerte nøye hver strek som oppstod og levde meg inn i tegningen ved at jeg hele tiden forsøkte å binde sammen det som oppstod til noe helhetlig. Når det er sagt, jeg tok allikevel sjanser, men strekene forlot aldri stilen i tegningen. De var vibrerende, prikkete og sirkulære. Det var viktig for at det ikke skulle oppstå unaturlige overganger. Jeg benyttet det jeg bemerket meg i tegningen til å fortsette den og dette ble viktig for å få impulser og for å komme videre. Når jeg begynte å imitere vepsesvermingen levdes jeg inn i bevegelsene og bevegelsene ble nærmest selvfremstillende.

Tegningen uttrykk

Denne tegningen kan være et vepsebol, innsekt, en kreps eller noe helt annet. En kan si at det er vanskelig å få helt grep på hva det er. Allikevel er det noen former som er grøsselige, da det ser ut som formen griper fast i noe med sine lange krokete formasjoner. Strekene er vibrerende, intense og levende på bakgrunn av mine naturlige og rytmiske bevegelser. Det ser videre ut som at formen er på vei til å dannes eller oppløses, fordi det finnes få tydelige konturer.

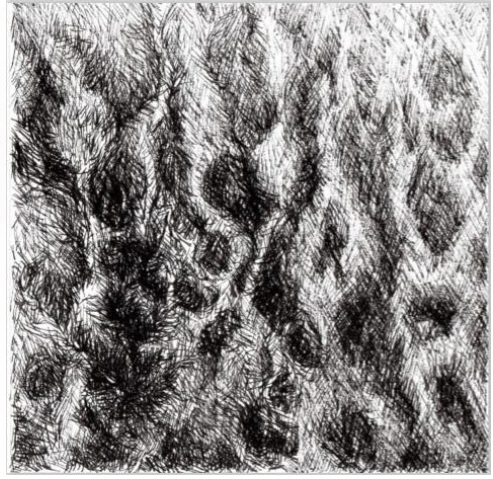
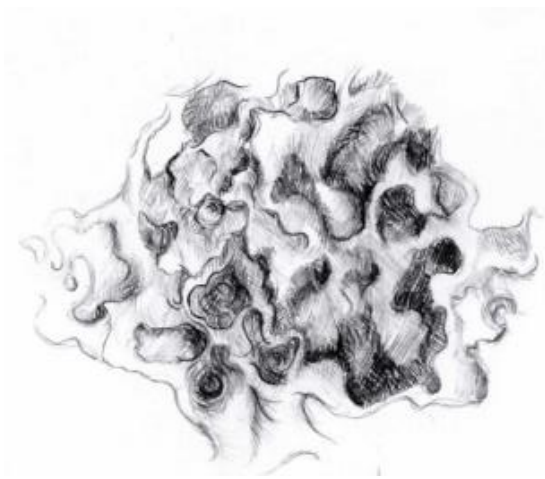
Selv om tegningen for meg er et vepsebol og svermende veps, skal det sies at tegningen er flertydig. For underveis ble jeg drevet i ulike retninger da tegningen vekket flere fornemmelser og dette gjør at det ikke er åpenbart hva dette kan være. Det finnes noe gåtefullt og ubestemt ved tegningen.

Kjennetegn for typologi: I denne typologien viste jeg til en øvelse hvor jeg tok sjanser og imiterte. I stedet for å låse meg til et system, skapte jeg helhet gjennom å ta stopp og vurdere tegningen hyppig underveis. Dette viste meg betydningen av å ta stopp og dvele ved tegningen. Om ikke en gjør dette, vil enhver ny bevegelse bevege seg mot ren sjanse.

En kommentar på prosessen som helhet

Avslutningsvis vil jeg presisere at det er mulig å skimte at strekføringer og formasjoner bringes videre fra en tegning til den neste. Dette viser at det som er ikke opphører å være, men blir med inn i nuet. Det samme gjelder det å tegne motiv utenfor seg selv. Jo flere trær jeg tegnet, jo enklere var det å installere seg i motivet. Jeg hadde blitt følsom overfor størrelsesforhold og proporsjoner.

Eksempler:



8 Drøfting

8.1 Fokus for drøftingen

I drøftingen vil jeg ytterligere tydeliggjøre hva intuitive tegneprosesser er og hvordan en må arbeide for å skape. Videre vil hovedfokuset være rettet mot hvilke faktorer som skaper impulser og får handlingen til å flyte. Her gjør repertoaret vi har av virkemidler, bevegelser og motorikk seg gjeldene, men også erindringer, sansemessige erfaringer og følelser er viktig for å leve inn i tegningen. Mot slutten av drøftingen trekker jeg frem refleksjoner omkring hvordan rammer kan redusere press i skapende prosesser og en didaktisk drøfting.

8.2 Motorikk, takt og rytme

Vi kan tegne fordi vi har en motorikk og en evne til å kontrollere bevegelsene våre, men det er ikke nødvendigvis slik at våre bevegelser flyter godt. La meg ta et eksempel. Krusedullbevegelsen består av gjentakende bevegelser og i musikalske termer utgjør denne gjentakelsen den faste takten, men det finnes også en rytme i musikken (jf. 2.3.4 Klokken og melodien som opplevelse av bevegelse). I tegningen kan en få frem rytmer gjennom hastigheter, formasjoner og fordelinger, men det er i midlertidig hvordan bevegelsen gjennomføres som påvirker om bevegelsen flyter og tegningen svinger. Å tegne krusedullbevegelser i rytmiske bevegelser er enkelt og selvfølgelig for den voksne som har en trent finmotorikk, men dette er ikke tilfellet for et lite barn. Barnets bevegelser er keitete og rablete, og de får ikke til å skape den samme rytmen i bevegelsen.

Å tegne krusedullbevegelser er greit nok, men når jeg tegnet bladet i typologi 1“ del/helhet” fikk jeg erfare at rytme ikke er noe som nødvendigvis kommer av seg selv. Da jeg satte i gang med å tegne et blad, opplevde jeg at mine finmotoriske evner måtte trenes. Bladets kontur var ikke en bevegelse jeg hadde innarbeidet, slik som bevegelsen/ systemet til krusedullbevegelsen. Jeg måtte studere hver enkelt del inngående og forsøke å sette delene sammen til en helhet. En slik oppdeling og

analyserende måte å betrakte verden på gjør det vanskelig å skape mening og sammenheng. Det ga unaturlige kontrollerte, oppstykkede, keitete og nølende bevegelser, noe som viser seg i streken i tegningen. Om dette var musikk hadde vi opplevd det som støy, da dette gir unaturlige overganger/ brudd, men i likhet med musikken kan vi også oppleve støy i et bilde. Når en mister rytmen i bevegelsen, formasjoner brytes og en ikke lenger klarer med sin persepsjon å skape helheter ut ifra delene i bildet, opplever vi tegningen som rotete (jf. 2.3.4 Klokken og melodien som en opplevelse av bevegelse).

Det så ut til at jeg i likhet med pianisten ble paralyisert av fokuset jeg hadde på mine bevegelser. Jeg klarte ikke å fokusere tilstrekkelig på tegningen, men etter lengre tids øvelse og flere forsøk var jeg i stand til å gjenopprette helheten. Plutselig skjønnte jeg formens fulle kontur og proporsjoner, og bevegelsen hadde festet seg i håndlaget mitt. Avstanden var brutt og en kan si at jeg hadde installert meg i motivet. Dette viste seg gjennom min avslappede hånds bestemte bevegelser. Når jeg satt i gang, opplevde jeg handlingen som selvframstillende. Jeg hadde nå opparbeidet meg en fortrolighetskunnskap og motorisk automatikk, som gjorde at jeg kunne fokusere på tegningen. På denne måten kunne jeg handle uavbrutt fra fortid, inn i nåtiden og til fremtiden, som vil si at jeg var i og kunne begripe nuet umiddelbart (jf. 2.5.2 Sensibilitet som taus kunnskap). Videre kunne jeg begynne å improvisere med formen og kombinere den med andre bevegelser som lå i mitt repertoar. Dette gjorde at jeg kunne skape noe nytt.

8.3 System, repertoar, strek og intensitet

Å tegne og skrive har noen likheter, da eksempelvis den håndskrevne tekst kan minne om den gjentagende og regelmessige krusedullbevegelsen. Vi kjenner systemet godt og bevegelsen sitter i håndlaget. Skriften er et system, men også tegningen kan settes sammen av systemer. Når det er sagt, kan en ikke bevege seg fra et system til et annet når en skriver, slik som når en tegner. I en tegning kan man skape et system og i den neste tegningen et helt annet. I tillegg kan en innenfor en tegning arbeide med mangfoldige systemer eller ikke ha et system i det hele tatt.

Systemer gjør at vi kan skape flyt i bevegelsen og gjør det mulig for den som tegner å arbeide impulsivt og naturlig med streken. Det har seg slik fordi en kjenner bevegelsene godt, slik som håndskriften. Dette ser en blant annet hos de som bedriver kalligrafi, men i all hovedsak trenger en ikke arbeide innenfor et bestemt system. Det handler tvert imot å kjenne ulike bevegelser så godt, at de kommer til oss helt naturlig som en impuls når vi tegner. Dette ser vi hos sumi-e malerne som har et stort repertoar. De arbeider med bevegelser som er naturlig og med dette enkle for maleren, og derfor kan de arbeide impulsivt, improviserende og intuitivt. Det vil si at om en følger systemer eller arbeider med bevegelser som er naturlige, blir det enkelt å opprettholde bevegelsen og fortsette tegningen mer intensivt (jf. 2.5.4 Kalligrafi og Sumi-e). Derfor er det viktig for de som bedriver kalligrafi og sumi-e å trene opp et stort repertoar. Av den grunn gikk jeg ut for å arbeide med å skape et repertoar, slik at jeg kunne både se, men også tegne frem og forankre nye bevegelser i håndlaget.

I kalligrafien og sumi-e teknikken skal ethvert strøk være presist og gjennomført med en bestemt og sensibel håndføring. Sumi-e maleren tømmer hodet for tanker og forestiller seg eksempelvis en bambus, men selv om de forestiller seg bambusen, gjør ikke dette bevegelsene konstruert. Nettopp fordi de ikke er redd for å mislykkes og ønsker heller ikke å skape en mekanisk perfektjon. På denne måten er ikke bevegelsene svært kontrollerte og fremtvunget, men impulsive, naturlige og selvfølgelige (jf. 2.5.4 Kalligrafi og sumi-e). Videre var de opptatt av at streken i seg selv har et uttrykkspotensiale, da kraften, farten, finførligheten og rytmen til tegneren i det han/ hun skapte den vises i streken. Bevegelsen uttrykker noe i seg selv og viser til intensiteten i tilblivelsen, om det så er skrift, en gest eller en strek i en tegning.

Michaux får frem denne intensiteten i streken i sine eksperimenter med påvirkning fra rusen meskalin. Han beskrev at han arbeidet ved å la sin hånd være tom, slik at bevegelsene kunne strømme gjennom hånden og på denne måten åpne opp for hver minste impuls. Allikevel gjentok han de samme bevegelsene gang på gang og sporene fra bevegelsen minner om en håndskreven tekst (jf. 4.3 Henri Michaux). Det er trolig fordi han på et vis arbeidet med bevegelser som lå naturlig for han, at han var i stand til å arbeide raskt og intenst, men i likhet med sumi-e maleren var handlingene impulsive

og ikke nøye overveid og planlagt. Dette ga strekene i tegningene hans et intenst, vibrerende og levende uttrykk. Betydningen av å ikke planlegge eller kontrollere hver minste handling, viste seg under typologi 4 “Kontrollert strek”. Her ble strekene stive og livløse. For å skape spenst, intensitet og liv må en være impulsiv.

8.4 Impuls

Det jeg sanset og erkjente i naturen tegnet jeg ned på arket da jeg bedrev iakttagelsestegning, men her er det viktig å poengtere at persepsjonen skjærer ut deler som interesserer oss, og vi skaper med dette individuelle oppfatninger av verden (jf. 2.3.3. Persepsjon og bevissthet og jf. 3.2 Farge, linje og form). I typologi 2 “ friere tilnærming” trakk jeg frem et eksempel på at jeg ble oppmerksom på hvordan greinene og barnålene eksempelvis buktet seg i ulike retninger og hvordan de stadig vred seg ut av de kollektive mønstrene. Det var med andre ord vekstretningene og utstrekningen som opptok meg, men det kunne like godt vært formenes masse, skyggene eller konturen (jf. 3.2 Farge, linje og form).

Det som opptok meg så ut til å påvirke hva jeg så etter i motivet, og gjorde meg særlig oppmerksom på noen egenskaper. Deretter måtte jeg finne en fremstillingsmåte som representerte det jeg oppfattet. Den første streken var utgangspunktet og satte rammene for hvordan tegningen kunne utvikle og etablere seg, og på bakgrunn av det jeg oppfattet og formspråket jeg hadde etablert, fikk jeg impulser til handling.

Tegning krever at en er i stand til å opprettholde handlingen og bevegelsen, og da må vi fylles av impulser fortløpende. Når vi bedriver iakttagelsestegning kommer våre impulser til handling fra motivet en ønsker å tegne, men om en ikke har en forestilling eller ide om hva tegningen skal bli, hvor kommer impulsene fra da?

Handlingen startet med et spor som eksempelvis kunne være en krusedullbevegelse og de første sporene satt på et vis rammene, reglene og stilen for tegningen. Hadde jeg begynt med myke sirkulære bevegelser i slyngende formasjoner, var det naturlig å fortsette innenfor slike bevegelser. De første bevegelsene var naturligvis basert på

sjanse og ble noe rotløse og prøvende, men ettersom det begynte å etablere seg noe på arket, var det enklere å vite hvilke handlinger som var riktig for tegningen.

I teoridelen under “2.3.7 Tegning, erindring og forestilling” kommer det frem at vi kan fornemme hvilke valg som er riktig for tegningen, fordi vi har en varighet og et repertoar. I midlertidig er ikke impulsene nødvendigvis tydelige forestillinger, men oftere mer diffuse og kan beskrives som en følelse. Det kommer videre frem at det er vår evne til å reorganisere erindringer som gjør det mulig å bryte ut av gjentagelsen og med dette mulig å skape noe nytt.

Det som fremkom på tegningen fantes det ikke begreper eller en direkte betydning for. Det vil si at det ikke var bestemt hva mitt neste steg måtte være, slik som det er i iakttagelsestegningen og derfor er prosessen selvstyrende. At handlingen ikke var gitt var svært engasjerende, da tegningen nærmest ble en gåte som åpnet opp for undring, leting og spørsmål.

For å få noe til å skje på tegningen måtte jeg i likhet med forskeren forsøke å finne originale problemer. Disse var basert på at jeg fornemmet en mangel i tegningen (jf. Typologi 5 Rytme og helhet), men nøyaktig hva denne mangelen skulle fylles med, var gåten. Det er imidlertid ikke tilfeldig at en aner denne mangelen. For dette er en egenskap hos den som tegner mye, da en trent tegner har et øye for komposisjonsprinsipper og for detaljer. Et godt eksempel på en som kan ane mangler er forskeren, da han/ hun kjenner til strukturer, systemer eller andre sammenhenger, og når en er flink til å se helheten, ser en også mangelen. Når det er sagt, er det her snakk om å ane en mangel og dette er gjerne en diffus følelse som vanskelig lar seg forklare til andre. For selv om en aner mangelen, betyr ikke dette at en har alle svarene. Det er en diffus følelse som oppstår på bakgrunn av at erfaringer og opplevelser ligger der som en undertone og påvirker tanker, følelser og reaksjoner i møte med nye situasjoner og kan beskrives som en førspråklig følelse (jf. 2.3.5. Erindring). I midlertidig kan forskeren på bakgrunn av sine erfaringer føle på hvilke spørsmål som er riktig å stille, som vil si hvilke handlingsmuligheter som vil være lønnsomt og som kan fylle mangelen og lede han/

hun i retning av en ny virkelighet (jf. 2.5.1 Forskeren og taus kunnskap). Det er dette som er intuisjonen.

Tegneren kan også kjenne på disse intuisjonene, da en trent tegner kan se hvor det eksempelvis er ubalanse eller hvor det er behov for en forandring. Selv opplevde jeg at jeg så mangelen og kunne bruke mitt repertoar til å finne riktige handlingsmuligheter. Når det er sagt, økte denne evnen betraktelig. For i de første tegningene fra fase 2 arbeidet jeg vanemessig og jeg bygd opp tegningene på samme vis, men jo mer jeg tegnet, jo mer oppdaget jeg av muligheter. Jeg ble eksempelvis flinkere til å se muligheter for å bryte ut av vanen, da jeg stadig fikk et større repertoar å velge mellom. Dette gjorde at tegningene ble mer varierte og jeg ble flinkere til å arbeide intuitivt.

Når det er sagt, finnes det uendelige muligheter i overgangen fra en strek til den neste, men vi velger en og gir med dette avkall på alle de andre mulighetene. Disse forsvinner og forblir en hemmelighet. Allikevel er prosessen utømmelig, for så lenge en tegner vil enhver ny strek fremprovosere en ny mangel og med dette, nye spørsmål, muligheter og muligheter for å oppdage noe nytt. Dette viser at tegningens potensiale er umulig å avdekke, da det å tegne ikke avdekker, men skaper tvert imot flere mangler og muligheter.

Det er tydelig at det var en rekke begivenheter som vekket impulser og førte meg fra den ene streken til den neste. Dette kunne være interessante funn i streken eller så kunne tegningen minne om noe, som vekket fornemmelser, assosiasjoner og følelser til live. Dette kaller Bergson "rene erindringer", da de plutselig dukker opp fordi en gjenkjenner noe i tegningen (jf. 2.3.5 Erindring).

8.5 Tidsfylde og helhetsforståelse

For å komme inn i flyt krever det at vi opplever en meningsfull helhet, da dette er nødvendig for å opprettholde bevegelsen. Denne problematikken fikk jeg brynet meg på når jeg tegnet skyer (jf. Typologi 3 Flyktige skyer) og utførte eksperimentet med å ikke se på helheten (jf. Typologi 6 Uten tanke på helhet).

At tiden vokser i sin fylde handler om at vi med vår persepsjon gradvis oppfatter og blir bevisst på sammenhenger mellom deler, forstått som helhet. Melodien er et eksempel på dette og noe vi opplever som et forløp i tiden. Den bygges gradvis opp og skaper en meningsfull helhet, men det krever at vi er aktivt lyttende og lar den fylle oss med inntrykk (jf. 2.3.8 Tidsopplevelsen vokser i fylde).

I begge tilfellene fikk ikke inntrykkene av motivet eller tegningen vokse i fylde, og av den grunn ble mitt helhetsbilde fattig og oppstykket. Dette gjorde meg usikker på hva den naturlige fortsettelsen av tegningen burde være, og dermed ble bevegelsene og valgene keitete og rotløse. Dette gjorde at delene fløt rotløst omkring på arket og uttrykket ble rotete.

I typologi 5 "uten tanke på helhet" forsøkte jeg å ikke gjøre de samme bevegelsegang på gang, men når jeg ikke hadde en helhetsforståelse for uttrykket, var det vanskelig å bryte ut av vanen uten at det ble noe fremtvunget. Handling følte ikke naturlig eller fylte en mangel i tegningen, som vil si at jeg ikke forsøkte å få delene til å passe inn i en helhet.

Om en stadig bryter ut av en formasjon og begynner på nytt, forsvinner opplevelsen av sammenheng og mening. Dette gir en øyeblikkelig tidsopplevelse, da et inntrykk raskt ble erstattet med et nytt. Det er med dette essensielt med tidsfylde og vedvarenhet for å komme inn i en innlevelse.

8.6 Utfordre begrepene

Når jeg gikk ut i naturen og brukte tiden min på å oppdage naturfenomenene, fikk jeg muligheten til å se fenomenene forbi nytte og formål. Meningen med handlingen var å tegne frem og oppdage motivet med nye øyne, uten forutinntatte begreper. Her ble jeg oppmerksom på egenskaper jeg tidligere ikke så eller fokuserte på, og fikk med dette et større repertoar. I midlertidig ble jeg oppmerksom på at analyserende iakttagelsestegning ikke i høy grad utfordrer det vi allerede har begrep for. Utover at en

gradvis skaper seg en forståelse for motivet, leves inn i det og blir i stand til å tegne det friere, impulsivt og naturlig, er tegnehandlingen lite intuitiv.

Selv om jeg skapte nye språk for det jeg oppfattet i motivet jeg tegnet, utfordrer ikke iakttagelsestegningen i høy grad begrepene vi har på fenomenene i verden. Skapelse ligger i det vi ikke har sett før. For som Klee beskriver, er den ferdige formen utbrukt i kunsten (jf. 4.1 Paul Klee). Den viser oss ikke noe nytt. Det betyr at i tegneprosesser hvor noe som ikke eksisterte før tegningen tok form, men som får eksistens igjennom tegning, kan beskrives som skaping.

8.7 Mekanisk perfeksjon vs. organisk tilblivelse

Når jeg betraktet objekter og prosesser i naturen ble jeg oppmerksom på hva en organisk tilblivelse handler om. Å arbeide organisk handler om å være tilpasningsdyktig, utviklende og bevegende, og dette ser en på alle områder i naturen. De tilpasser seg omgivelsene sine og finner nye veier på bakgrunn av ytre krefter og energier. Ved å arbeide på denne måten opplevde jeg at tegningene kunne utvikle seg til noe jeg ikke hadde sett før.

I busker, trær og skyer ble jeg vitne til denne viljen og higen etter å leve. Ved å være utviklende og tilpasningsdyktig viser naturen en vilje til tilblivelse, og det kan tenkes at det å tvinge streken inn i et system og arbeide konstruksjonsmessig med tegning i stedet for å utforske andre muligheter, viser en vilje til ikke tilblivelse (jf. 2.3 Henri Bergsons filosofi om varighet og intuisjon). For i naturen er ingen ting tvunget inn i en konstruksjon. Det er trolig derfor vi aldri finner noe totalt symmetrisk i naturen, og når det organiske representerer liv, er det kanskje ikke så rart at vi opplever perfeksjon som livløst, kaldt og umenneskelig (jf. 3.8 Kaos og orden).

Med dette mener jeg at rigide systemer og for kontrollerte prosesser hindrer den som tegner med å utvikle tegningen, men også en selv. I mine tegninger fra fase 2 i typologi 4 "system, kontroll og helhet", kan en si at systemet gjør handlingen noe forutsigbar og lite utviklende. Når jeg arbeidet med et bestemt system og på en konstruksjonsmessig måte vekket jeg ikke erindringer til live og gikk med dette glipp av mange muligheter. En

kan si at det foregikk lite bevegelse i mitt indre, fordi jeg kun arbeidet med erindringene som lå på et høyere bevissthetsplan og brøt med dette ikke ut av vanetenkning. På denne måten ble handlingene gjentagende og gitte, og i noen tilfeller nærmest mekaniske. Uten impulsiviteten forestiller vi oss lite utover det gitte og kjente, og dette begrenser vår evne til å se muligheter og finne løsninger. Dermed var handlingene lite intuitive, da intuisjon handler om å være i mistro til seg selv og alltid forsøke å finne og løse nye gåter (jf. 2.3.13 Den intuitive metode). I disse øvelsene ble tegningene stive, fattig, gjentagende og statiske, noe som får de til å ligne på ornamentikk.

I typologi 5 "rytme og helhet" og typologi 7 "sjanse og helhet", forsøkte jeg å arbeide mer organisk, slik som naturens komplekse dannelsesprosesser. Derfor beveget jeg meg mot en mer spontan, impulsiv og lekende tilnærming til tegningen. Slik ga jeg rom til utvikling og vanebryting, slik at jeg ikke begynte å arbeide innenfor et strengt system, men reglene for handlingen var mer åpne. På denne måten ga jeg rom til å handle ut ifra det som føltet naturlig der og da, noe som åpnet opp for utforskning, eksperimentering og med dette, for nye oppdagelser.

Handlingene begynte med en enkel bevegelse, som i disse tilfellene var krusedullbevegelser. Videre handlet det om å opprettholde handlingen og som sagt, vil de første handlingene være noe rotløse og prøvende. En må teste seg frem og stole på at det oppstår noe en kan ta utgangspunkt i. Etter hvert etablerte det seg en stil som tegningene skulle utvikle seg innenfor (jf. Typologi 5 Rytme og helhet). Det er dette som utgjør reglene i handlingen, og med dette motstanden. Reglene viste seg nødvendig for at overgangene ble naturlig og tegningen helhetlig.

Impulsene til handling kom fra bemerkelser og en følelse av mangel i tegningen (jf. Typologi 5 Rytme og helhet). Det vil si at hvis jeg ikke fant mangelen, stoppet tegningen opp eller så måtte jeg tvinge frem bevegelser for å fortsette handlingen. For å holde tegningen i gang, fulgte jeg hele tiden med på helheten og bevegde meg i en rytme mellom å gjøre raske helhetsvurdering som kan sies å være mindre bevisst og handling, og til tider stopp jeg opp over lengre tid og betraktet motivet. Det er slik den intuitive går for seg, da en hele tiden beveger seg mellom analysen og intuisjonen (jf. 2.3.13 Den

intuitive metode). Selv om hånden stopper, stopper ikke bevegelsen og intensiteten i vårt indre. Vi skaper bare en enda større forståelse for helheten og ser for oss muligheter. Gjorde jeg dette samtidig som at jeg forholdt meg til stilen i tegningen, opprettholdt bevegelsen nærmest seg selv. Den ble selvframstillende, slik som leken. I denne tilstanden glemmer en tid og sted, og man klarer å være til stedet i nuet. En drives med dette inn i det Gadamer kaller lektiden. Det er kun når vi er i nuet at vi virkelig kan komme i flyt (jf. 2.6.2 Lektiden).

Dette fører meg tilbake til orden og kaos. I nuet føler vi en helhet, som egentlig er synonymt med orden. Når vi kjenner på denne helheten/ ordenen, klarer vi å hente frem erindringer, kjenne på følelser og skape forestillinger som gir oss impulser. Det vil si at å være intuitiv handler om å se inn i seg selv, samtidig som at det foregår en kommunikasjon med noe utenfor. Forholdt jeg meg til stilen og opprettholdt kontakten med tegningen, så jeg mulighetene klart og tydelig, og selv kjente jeg på at jeg intuitivt kunne bevege meg "hit og dit" i tegningen. Her lot jeg meg bevege av noe utenfor meg selv, tegningen, slik som trærne farer "hit og dit" i vinden (jf. 2.6.3 Lek som bevegelse). Det gjorde bevegelsene mine naturlige og ekte, slik som våre gester i en samtale som engasjerer. På denne måten arbeidet jeg i et forhold mellom orden og kaos, da jeg alltid på bakgrunn av å føle på en helhet, kunne bevege meg mot det ukjente. Jeg vil nå vise til eksempler på dette.

8.8 Lek, spill, utforskning og forestilling

Asger Jorn arbeidet formålsløst med kunsten sin og arbeidet ut ifra det som følte naturlig der og da. De første sporene på tegningen hans, beskriver han som "tom skapen". Årsaken skyldtes at bevegelsene ikke var gjennomtenkte, men bare skjedde. På denne måten laget han et nettverk han kunne ta utgangspunkt i. Deretter begynte han å lete i nettverket etter interessante former og figurasjoner som han med sin forestilling skapte til underlige vesener og skapninger (jf. 4.2 Asger Jorn).

I likhet med Jorn begynte jeg også med impulsive bevegelser for å etablere noe på arket. Her er det en tydelig kobling mellom tegning og spillet, da det finnes en sjanse i enhver handling som en ikke har gjort før. De første strekene på tegningen var preget

av sjanse, da jeg måtte satse og håpe på at sporet vekket en impuls. Etter hvert som at noe ble etablert på arket kunne jeg begynne å lete i motivet, finne mangelen og tenke over en naturlig fortsettelse. Det var her jeg måtte bruke ferdighetene mine for å svare med et godt "trekk", slik at tegningen fremdeles så helhetlig ut. Det vil si at tegningen begynte på den ene siden av kontinuumet på sjanse siden, til å bevege seg mer mot motpolen regel- og ferdighet. På denne måten kan en si at tegnehandlingen befant seg i store deler mellom sjanse og ferdighet, med mindre jeg fulgte et rigid system eller tok større sjanser hele veien (jf. 2.6.4 Spill, lek og regler).

I og med at tegningen ikke forestilte noe spesielt, måtte jeg bruke forestillingsevnen min til å komme videre i tegningen. Disse forestillingene bygget på streker, former og figurasjoner jeg bemerket meg i tegningen og som jeg ønsket å bygge videre på eller utheve på ulike måter. Dette er spesielt tydelig i typologi 5 "rytme og helhet" hvor jeg i likhet med Jorn starter med en form for nettverk. Her ble jeg beveget "hit og dit" i tegningen, da disse bemerkelsene ga meg noe å ta tak i og styrte meg i retning av noe. På denne måten kunne jeg arbeide impulsivt og handlingene opprettholdt seg selv.

I skapende prosesser som dette vil det alltid kunne oppstå noe uventet, da eksempelvis streken kan reagere uventet på flaten eller at handlingen ikke fylte mangelen på en god måte. Da må en finne nye løsninger og derfor kan feilens betydning ha mye å si for hvordan tegningen utvikler seg. Den kan gjøre at tegningen tar en helt annen retning. Det å arbeide med en tegneprosess hvor ingen ting er gitt, det vil si i det uforutsigbare, gjør tegnehandlingen spennende. Når det er sagt, avtok imidlertid noe av sjansen mot slutten av prosessen. For i likhet med spillet bygger en gradvis opp en helhetsforståelse og en form for logikk, som gjør at handlingsmulighetene en vurderer reduseres. Stilen i tegningen er etablert og flere deler plassert, noe som gjør at det en helhet begynner å vise seg. Derfor har en noen tydelige spilleregler en må holde. I tegningen fra typologi 5 "rytme og helhet" betyr dette at jeg arbeidet med samme former for formasjoner og forsøkte å få disse til å danne en form for helhet. Dette gjør handlingene meningsfulle og nærmest gitt. Det er denne følelsen av mening som skaper flyt og intensitet i handlingen.

8.9 Bemerkelser og imitering

Det var allikevel ikke bare bemerkelser som interessante streker og formasjoner som drev meg inn i tegningen og ga meg impulser. Når formene og figurasjonene virkelig kom frem og ble etablert på arket, kunne jeg plutselig fornemme gjenkjennelige elementer i tegningen. Disse bemerkelsene kaller som sagt Bergson «rene erindringer». Slike oppdagelser gjør noe med tegningen, da tegningen går fra å være streker og formasjoner til å få en betydning. Jeg fornemmet eksempelvis blekksprutens lange slyngende grøsselige armer i typologi 5 “rytmer og helhet”, og dette ga meg en impuls til å imitere blekksprutens bevegelse. På denne måten ble jeg levd inn i tegningen på en helt spesiell måte og gjorde bevegelsene mine naturlige, flytende og ekte.

Det samme skjedde i typologi 7 “sjanse og helhet”. Her oppdaget jeg først at formen begynte å ligne på et vepsebol og deretter begynte jeg å tegne frem vepsebolet, men det tok ikke langt tid før en annen formasjon vekket enda en ny fornemmelse. Da så jeg et krepse lignende dyr, men ettersom jeg ønsket å komme videre i tegningen og skape noe utover denne formen, arbeidet jeg videre med å imitere vepsen som svermet omkring bolet sitt. På denne måten imiterte jeg også vepsenes svervende bevegelser. Når en stadig får nye fornemmelser og begynner å tegne på bakgrunn av disse, vil tegningen kunne få et flertydig uttrykk. Dette gjør tegningen til en gåte.

8.10 Den ferdige tegningen

På et tidspunkt stoppet jeg med å tegne. Det kunne være fordi tegningen var rotete, kjedet meg eller fordi den rett og slett opplevdes fullstendig. Det er i midlertidig ikke slik at en brått bestemmer seg for å slutte. For når en har en helhetsforståelse for tegningen og den begynner å se fullstendig ut, begynner man på et vis å planlegge en slags slutt. På denne måten skaper en i seg selv en forventning om at tegningen snart er ferdig. Selv la jeg til elementer som gjorde at tegningen ble balansert, harmonisk og helhetlig, men i mine siste tegninger i typologi 5 “rytme og helhet” og typologi 7 “sjanse og helhet” holdt jeg allikevel tegningen levende. For det var fremdeles rom for fortsettelse, men dette kan ikke lengre kalles en mangel. Det fantes heller et rom som fikk formen til å puste og en mulighet til å leve videre. Dette gjelder spesielt tegningen i

typologi 7 “sjanse og helhet”, da formen egentlig aldri samler seg. Den er oppløst og på vei. Når motivene er flertydige slik som tegningene i de siste typologiene, kan den som betrakter motivet lete, undre seg og forsøke å skape sin egen betydning og slik kan tegningen leve videre i betrakterens varighet (jf.3.6 Forestilling og bevegelse og jf. 4.2 Asger Jorn).

8.11 Kropp, stress og uro

For å klare å være åpen og mottagelig i skapende prosesser, krever det en kroppslig ro, men dette er ikke alltid like lett, da en kan kjenne på en redsel for å mislykkes. Dette er ikke et godt utgangspunkt for en skapende prosess, da det er kroppen som først møter våre omgivelser og tar inn sanseintrykk som fyller våre bevisstheter med kunnskaper om den. Vi kjenner med dette på en kroppslig tilstedeværelse i verden. Av den grunn vil det vi er i stand til å sanse og ta inn i oss og vår evne til å lytte til egen kropp være påvirket av hvordan kroppen har det i situasjonen det gjelder. For når kroppen kjenner på uro, som eksempelvis kan være forårsaket av press eller stress, låser kroppen seg og lukker seg inne (jf. 2.4 Maurice Merleau-Ponty og kroppsfilosofi). På den måten klarer vi ikke å kommunisere med det utenfor. Her blir en stående stille, for hvordan skal en kunne være i bevegelse og utvikling om en ikke er i kontakt med noe som kan skape en bevegelse i vårt indre? (jf. 2.3 Henri Bergsons filosofi om varighet og intuisjon).

På bakgrunn av problematikken forsøkte jeg å arbeide formålsløst. En kan si at det var formålsløst med tanke på at jeg satt meg i naturen for å la den vise seg, men utover dette la jeg raskt merke til at det ikke var en enkel sak å innstille seg på at det ikke var så viktig at tegningen lignet. Det er derfor lurt å legge til rette for det formålsløse i rammene for handlingen, slik jeg gjorde når jeg tok utgangspunkt i drodlingens egenskaper. I fase 2 arbeidet jeg med tegning uten motiv og ide forut for handlingen om hva tegningen måtte bli, og dette foregikk på små formater. Selv opplevde jeg at mindre formater gjør at tegningen ikke virker så viktig, kanskje fordi de ikke er så tidkrevende og med dette er det ikke så ille om en mislykkes og må starte på nytt. Ellers fantes det ingen bestemte regler som måtte holdes, motoriske evner som måtte trenes før det var mulig å tegne flytende eller en mal som sa noe om kvaliteten på tegningen,

slik som i iakttagelsestegningen. På denne måten ble tegning uten motiv en fin måte å prøve seg frem og gjøre noe nytt.

Å tegne har vist seg å ha likheter med leken, og kan nærmest gjøres til en lek. For i tegningen kan vi utforske, eksperimentere og prøve oss frem. Videre kan vi kjenne på å komme i flyt, hvor vi blir beveget på ulike måter av det som fremkommer på tegningen. Å gli inn i leken er i midlertidig ikke et frivillig valg, da det å komme i en tilstand av flyt må skje av seg selv. Oppgaven blir med dette å legge opp til flyt i skapende prosesser ved hjelp av riktig virkemidler og rammer. I skolen vil dette bety at en ikke kan tvinge elevene inn i flyt, men gjennom lekens egenskaper som eksperimentering og utforskning, formålsløshet og rammer som gjør at det skapende arbeidet ikke oppleves skremmende i redsel for å mislykkes, kan handlingen bli meningsfylt og lystbetont. Dette legger et godt grunnlag for å komme inn i flyt.

8.12 Estetisk opplevelse, sansning og meningsskaping

Naturen består av uendelige linjer, strukturer, former og energier og med tanke på dette gikk jeg ut i naturen for å oppleve og oppdage. Her ble jeg vitne til ulike tilblivelsesprosesser, men jeg kjente også på overflater og teksturer. Ved å føle med håndflaten på barken både hørte og kjente jeg at den hadde en porøs og ru tekstur, og når jeg tok på de tynne fine hårene til en fnokk, kjente jeg hvor myke og sarte de var. Det å være ute ga meg med dette særlige sansemessige erfaringer, da både synet og berøringssansen ble stimulert. Det vil si at jeg fikk haptiske erfaringer.

Det vi sanser og erkjenner i våre omgivelser kan vi ikke unngå at blir en del av oss. Om vi vil det eller ikke fyller omverdenen oss med inntrykk og inspirer oss på ulike måter. Selv erfarte jeg at jeg hadde en forståelse og evne til å imitere eksempelvis fnokken og blekksprutens slyngende bevegelser (jf. Typologi 4 System, kontroll og helhet og jf. Typologi 5 Rytme og helhet). Dette tyder på at det vi sanser har innvirkning på arbeidet vi senere bedriver, om det er bevisst eller ikke. Derfor gikk jeg ut i naturen for å sanse og erkjenne mer, slik at jeg skulle ha et større repertoar når jeg skulle begynne å tegne uten motiv.

Tegnehandlingen viste seg å være en konkret måte å se tilblivelse, hvor det er tydelig at det foregår en progresjon og utvikling både i tegningen, men også en progresjon hos tegneren. Tegningen var videre en måte å få sansemessige erkjennelser, men også vekke til live og benytte sansemessige erfaringer på nye måter. Dette gjør tegningen til en kroppslig og estetisk aktivitet, hvor en benytter hele seg for å skape nytt. For tegningen vekket både erindringer, sansemessige erkjennelser og følelser til live, noe som koblet kroppen på og gjorde han handlingen preget på et dypere nivå. Det vil si at vi skaper mening av det vi ser i tegningen gjennom vår kropp, sanser, våre følelser, erindringer og assosiasjoner. Dette gjør at en virkelig kan kjenne at en blir grepet av handlingen, som i dette tilfellet var tegningen. En leves inn med hele kroppen og det er i denne tilstanden vi er i kontakt med oss selv og kan utvikle oss mest.

Det var spesielt i tegningene uten motiv, som så ut til å øke forestillingsevnen min. Her var det rom for å teste ut nye muligheter og stadig la tegningen ta nye veier. Alle mulighetene lå åpne og på denne måten utviklet tegningen seg til å bli noe jeg på forhånd aldri kunne forestilt meg. På denne måten beriket jeg mitt repertoar og med dette evnen til å skape.

8.13 Didaktikk

Fra og med høsten 2020 skal den nye læreplanen L20 tas i bruk. I den overordnede delen under "opplæringens verdigrunnlag" til L20 finner vi "skaperglede, engasjement og utforskertrang". Her beskriver de at barn og unge er nysgjerrige og ønsker å oppdage og skape, og i skolen er det derfor viktig å la barn og unge få rike muligheter til å utvikle engasjement og utforskertrang. Videre kommer det frem at barn og unge må få erfaring med å se muligheter, omsette ideer til handling og lære å løse problemer (Utdanningsdirektoratet, 2017). Ut ifra det som kommer frem i den nye læreplanen, er det tydelig at målet er at elevene skal ta styring over sine egne skapende prosesser. Dette krever at elevene har selvtillit og av den grunn bør elevene i første omgang lære og se at utforskning og eksperimentering kan lede til ideer.

Mestring og selvstendighet

Når jeg arbeidet skapende med tegning på en intuitiv måte, oppdaget jeg at tegningen er en konkret måte å se tilblivelse og erfare at det vil oppstå interessante funn om en tørr å gå inn i en prosess på en utforskende og eksperimenterende måte. Tegningene er konkrete beviser på at det har skjedd en utvikling underveis, da jeg sitter igjen med en stor mengde forskjellige og varierte tegninger.

Det er allikevel en vanskelig oppgave å arbeide på denne måten i skolen. For ikke alle elever har selvtillit, vet hvor de skal starte eller stoler på at formålsløse og impulsive handlinger leder mot noe. Det er her læreren må gjøre elevene klar over at prosessen i seg selv er viktig og at det å arbeide ut i fra en enkel impuls er en måte å utforske og oppdage på. Som læreren må en også trolig reflektere over hvorfor en faktisk arbeider med eksempelvis tegning i skolen. Skal tegning bare handle om å lære å gjengi rom, masse og form eller burde en arbeide med tegning på en måte som viser dens potensiale for å finne muligheter og skape? Dette synet viser til en prosessorientert undervisning hvor en kan arbeide med utforskning, eksperimentering, impulsivitet, spontanitet og hvor feiling kan få større rom, men det leder nødvendigvis ikke mot et "fint" produkt. Allikevel vil det styrke elevenes repertoar, forestillingsevne og bevissthet om at ideer kommer ut i fra utforskende og eksperimenterende prosesser.

Om en ønsker at elevene skal lære å bringe frem nye ideer, må en også gjøre elevene bevisst på at en ikke må være redd for å utforske hver minste impuls. Det handler om å ikke være for kritisk. Dette kan gjøres ved å arbeide i det formålsløse feltet, hvor alle ideer og muligheter er velkommen. Selv arbeidet jeg med tegning uten motiv, hvor handlingen ikke har noe formål utover seg selv. Dette erfarte jeg var en måte å ufarliggjøre skapende virksomheter. Her finnes det ikke noe som er riktig eller galt, og selv arbeidet jeg på små motiver som gjør tegningen mer privat, samtidig som at det krever mindre tid om jeg skulle ønske å starte på nytt. Om en arbeider med skapende læringsprosesser på denne måten, kan en trolig styrke elevenes mestring og selvstendighetsfølelse, fordi de gjennom ulike oppgaver kan få bryne seg på å skape noe i en selvstyrende prosess uten at noen skal vurdere om det er riktig eller galt. Da kan de

selv erfare at det kun er snakk om tid før det vil oppstå noe de ikke visste på forhånd og at en etter hvert vil kunne se muligheter og løsninger. En slik form for skapende prosess hvor rammene er mer åpne, kan eksempelvis gi elevene lystbetonte forestillinger om tegning, noe som legger et godt grunnlag til senere og andre former for tegning. Samtidig vil de øve opp sine motoriske evner og kunnskaper.

Når det er sagt, krever den intuitive metoden vilje og tålmodighet, og evnen til å takle motstand i det å ikke vite når noe interessant vil oppstå. Dette er egenskaper som trolig kan styrkes om elevene nok ganger får erfare at utforskning og eksperimentering vil lede mot en løsning. Dette er viktige erfaringer å bringe med seg videre inn i andre sammenhenger og utfordringer i livet, og en kan si at skapende læringsprosesser som den intuitive metoden, kan være viktig for elevenes danning og identitetsutvikling. I “skaperglede, engasjement og utforskertrang” kommer det frem at dette er et av målene og meningen med at vi i skolen arbeider med skapende læringsprosesser (utdanningsdirektoratet, 2017).

Dybdelæring og den intuitive metoden

Å finne nye fremgangsmåter og strategier for å lære og skape egen kunnskap på, er viktig i fremtidens skole (Utdanningsdirektoratet, 2017). Elevene har i dag tilgang til like mye kunnskap som læreren, og derfor har lærerens rolle endret seg fra å være kunnskapsformidler av et fast pensum til å skulle veilede og legge opp til gode læringsvilkår. Elevene skal skape sin egen kunnskap ved å innhente informasjon i bøker, på digitale plattformer, men også gjennom kroppslige erfaringer (Østersen et al, 2019, s. 39-53). Et nytt og oppsiktsvekkende begrepet i den nye læreplanen er “dybdelæring”, som først ble introdusert i Ludvigsen-utvalgets utredning (NOU: 2014 og NOU: 2015). Denne utredningen er et forslag til en fornyelse av kunnskapsløftet og inneholder hvilke kompetanser som vil bli relevant i fremtidens skole (Østern & Dahl, 2019, s. 39). Dybdelæring defineres på Utdanningsdirektoratet som det å gradvis utvikle kunnskap og varig forståelse av begreper, metoder og sammenhenger i fag og mellom fagområder, som har omtrent samme ordlyd som Ludvigsen- utvalget definerte det (Utdanningsdirektoratet, 2019) (Østern & Dahl, 2019, s. 39-53). Begrepet dybde står

som motsetning til overflatelæring, som av utvalget fremstår som forskjellen mellom refleksjon og memorering (Østern & Dahl, 2019, s. 39-53).

I boken “Dybde//læring” mener forfatterne at utvalget kun har beskrevet begrepet *læring* og lagt til “dybde” foran, noe som er oppsiktsvekkende. For læring betyr en varig endring hos menneske i opplevelse og adferd, som følge av tidligere erfaringer (Svartdal, 2020). Det vil si at dybdelæring slik den her blir definert av Ludvigsen-utvalget og på Udir, vil være det samme som definisjonen på læring (Østern & Dahl, 2019, s. 39-53). Selv om ordet ser ut til å være omdiskutert og at definisjonen kanskje ikke er så god, finner jeg tanker omkring begrepet interessant. For under “skaperglede, engasjement og utforskertrang” kommer det frem at evnen til å stille spørsmål, utforske og eksperimentere er viktig for dybdelæring (Utdanningsdirektoratet, 2017). Her er det en tydelig sammenheng med intuisjon og innlevelse, og kanskje den intuitive metoden kan være en måte å arbeide med dybdelæring. Å lære elvene om den intuitive metoden vil være et tilskudd til skolen, som ønsker at elevene skal lære å skape egen kunnskap og som ønsker å dyrke fram forskjellige måter å utforske og skape på. Dette kommer frem under “skaperglede, engasjement og utforskertrang” og under “å lære og lære”. Utover dette står det at elevene i fremtidens skole skal lære og utvikle seg gjennom sansning, tenkning og estetiske uttrykksformer (Utdanningsdirektoratet, 2017). Dette er kjernen og helt grunnleggende for den intuitive metoden.

Den intuitive metode handler om å være dypt involvert og levd inn i sitt arbeid, men for å komme til en tilstand hvor en er intuitiv må en stille spørsmål ved det bestående, åpne opp for impulser og ideer, men også være åpen for sanseintrykk, undre seg og utforske, noe som de beskriver er viktig for dybdelæring. Den intuitive metode handler i sitt grunnleggende om å være åpen for å lære og erkjenne noe nytt, og tørre å bryte ut av vanetenkning. På denne måten kan en bevege seg bort i fra det gitte og kjente, da det vi allerede har begrep for ikke viser oss noe nytt eller gir oss større erkjennelser (jf. 2.3.13 Den intuitive metode). Dette er egenskaper som er viktig at elevene lærer seg for å kunne få nye erkjennelser og skape.

Kropp, sansning og kognitive prosesser

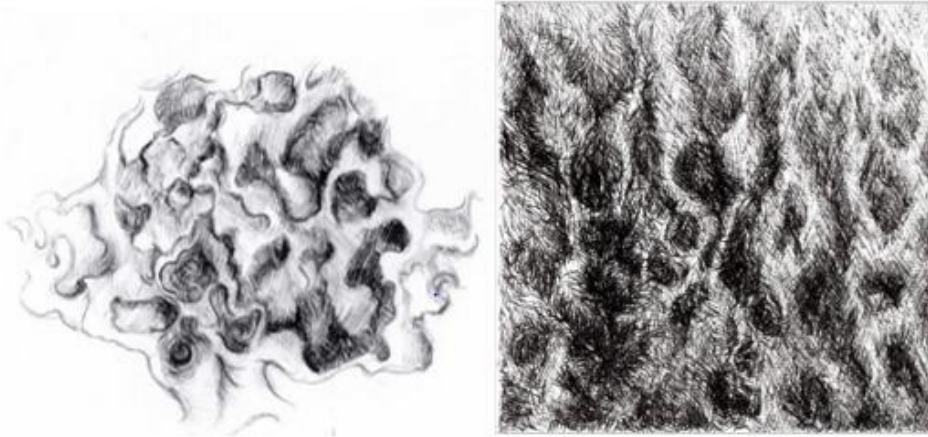
I boken *Dybde//Læring* stiller forfatterne seg kritisk til Ludvigsen- utvalgets valg av forskningslitteratur. De har en klar slagside mot tanke, refleksjon og analyse som er kognitive prosesser i hjernen (Østern & Dahl, 2019, s. 39-53). Forfatterne av boken *Dybde//Læring* ser læring i lys av nyere nevrobiologisk læringsforskning, og denne forskningen viser at kroppen har en absolutt nødvendighet i all læring. En kan si at det finnes en tydelig liket mellom tanker som ble utledet av Descartes hvor kroppen og hodet ble ansett som adskilte, og tradisjonene og tendensene vi ser i skolen i dag. I stedet for å tenke at hjernen er et styringsorgan for kroppen slik Descartes anså det, må vi tenke motsatt. Det blir nå viktig å heller se nærmere på hvordan kroppen muliggjør det som skjer i hjernen (Østern & Dahl, 2019, s. 48-50). På bakgrunn av dette ser jeg det relevant at den intuitive metoden som er mer kroppslig og estetisk, får større plass i skolen.

Den intuitive metoden starter ikke i analysen, men i opplevelsen av et fenomen (jf. 2.3.13 Den intuitive metoden). Her er kroppen viktig for å sanse, oppleve, erfare og skape erkjennelser. Det er kroppen som åpner seg opp mot verden, beveger seg rundt i den, sanser og med dette fyller vår bevissthet med innhold. Det vil si at kroppen gjør det mulig for oss å reflektere, forstå eksempelvis teorier og skape ny kunnskap, fordi en kan forankre det i konkrete opplevelser og erfaringer som en har opplevd i praksis (jf. 2.5 Taus Kunnskap). På denne måten vil ikke de kognitive prosessene fungere, om en ikke hadde vært for kroppen. Kroppen er med dette viktig for meningsskapning og så lenge vi sanser og beveger oss rundt i verden, vil vi alltid utvikle våre erfaringer og kunnskaper om den. Av den grunn ser jeg det høyest relevant å arbeide med intuitive prosesser og metoder i skolen. Det vil være en annen måte å gå frem for å skape kunnskap og erkjennelse om oss selv og verden på, og i tillegg vil den styrke vår forståelse i møte med teori.

Når kroppen er viktig i meningsskaping, vil arbeid med håndfaste materialer og verktøy være viktig i skolen. Her må hele kroppen kobles på. Disse erfaringene vil forankre seg dypt da en faktisk får kjenne på og erfare gjennom praksis hvordan materialer og verktøy yter motstand, men også forstå deres ulike egenskaper. Det er en håndfast, umiddelbar, sanselig og konkret måte å erfare på og slike erfaringer forankrer seg dypt i kroppen vår, fordi vi selv gjennomlever og erfarer noe skje gjennom flere sanser. Selv erfarte jeg at tegningen viste meg noe jeg ikke visste ville dukke opp før det var der foran meg. Derfor er det viktig å la elevene få utforske og eksperimentere med materialer og verktøy. Det vil si å begynne i opplevelsen av fenomenet, som vil gi nyttig kunnskap til senere, når elevene skal skape et ferdig og helhetlig produkt. Jo flere erfaringer en har, jo enklere er det å arbeide intuitivt fordi en har et repertoar som gjør det mulig å se muligheter (jf. 2.5.1 Forskeren og taus kunnskap, jf. 8.3 system, repertoar, strek og intensitet og jf. 8.4 Impuls).

Affekter, sanser og erkjennelse

I boken *Dybde//Læring* kommer det videre frem at kroppslige opplevelser og erfaringer påvirker oss både affektivt og intellektuelt (Østern & Dahl, 2019, s.48-50). I boken beskrives affekter som mangfoldige, sanselige og kroppslige erfaringer, og slike erfaringer beskrives gjerne som følelser og sinnsstemninger. Eksempelvis opplever jeg blekksprutens lange slyngende armer som grøsselige og ubehagelige. Opplevelser som vekker affekter er en intens måte å oppleve noe på og tar form med styrke og varighet i kroppen (Østern & Dahl, 2019, s. 34-35). Dette gjør sansning og utforskning av eksempelvis naturens høyest relevant, fordi i naturen kan elevene tiltrekkes noe som vekker affekter i eleven om så det er noe vakkert eller avskyelig. Selv erfarte jeg at jeg eksempelvis ble tiltrukket av en fnokk og av stammen til et tre, som jeg tydelig har påvirket meg da jeg ser spor av disse i mine neste tegninger. Det vil si at jeg har arbeidet mimetisk med det jeg har sanset. Av den grunn vil jeg si at sansning er svært viktig for å skape og bryte ut av vaner. Inntrykk beriker oss og gjør at vi kan se forestille oss flere muligheter. Når jeg videre ikke bare betraktet, men tegnet frem, forankret disse erfaringene seg i meg på et dypere nivå, da hele kroppen måtte koble seg på.



Figur 26 Bildet viser et eksempel på at de sansemessige erkjennelsene jeg fikk av å studere bark benyttes videre i en tegning uten motiv. Dette var ikke bevisst, men noe jeg så i ettertid.

Den intuitive metoden i skolen

Den intuitive metode er selvstyrende, som vil si at en må ta seg tid til å dvele ved noe, følge impulser, og en må stille spørsmål ved det bestående og forsøke å finne skjulte sider ved fenomenet det gjelder. Et viktig premiss for å arbeide intuitivt og kan komme inn i flyt er at en har et stort repertoar, og når det gjelder tegning burde en ha en grunnforståelse og kunnskap om komposisjonsprinsipper. Av den grunn vil den intuitive metoden i skolen passe for eldre elever på ungdomskolen, men spesielt for elever på videregående som har mer kunnskap og som arbeider selvstendig med skapende prosjekter over lengre tid. Her får elevene tid til å undersøke og fordype seg.

Når det er sagt, betyr ikke dette at en ikke kan arbeide nærmere det intuitive på barneskolen. Barn er nysgjerrige og ønsker å skape, men det kan allikevel være problematisk å ha for åpne og selvstyrte oppgaver, da dette krever selvstendighet, et repertoar og kunnskaper. I midlertidig kan en legge opp oppgaver hvor det er rom for vanebryting, hvor oppgavene ikke skal bære preg av en konstruksjonsmessig tankegang hvor elevene blir vist til en mal som hele klassen skal herme etter. Det må finnes rom for at elevene kan være impulsive og benytte seg av egne forestillinger, da det er slik elevene lærer å skape.

8.14 Metodekritikk

Intuisjonen er et førspråklig fenomen, noe vi kjenner på i vårt indre og dermed vil fenomenet alltid være gåtefullt og med dette vanskelig å avdekke. Derfor skal ikke mine beskrivelser og funn betraktes som noe absolutt. På bakgrunn av dette er det viktig å påpeke at funnene fra analysen og argumentene i drøftingen her heller skal forstås som et bidrag i form av et forslag på noe som er mulig. Allikevel har jeg så langt det har vært mulig, drøftet og argumentert på bakgrunn av funn jeg har tydelige bevis på skjedde. For tegningene står igjen som et fysisk bevis på det som skjedde i prosessen der og da, og de fenomenologiske beskrivelsene sier noe om hva jeg tenkte og hva jeg gjorde. Dette gir oppgaven validitet. I tegningene er det mulig å se hvordan jeg gikk frem, hva som oppstod, at jeg utvikler repertoaret og bringer de videre og utvikler de i de neste tegningene. Når det gjelder tegningen med motiv, ser man eksempelvis en tydelig progresjon i streken og helheten. Dette er fysiske bevis som støtter opp mine argumenter, som kommer utover de fenomenologiske beskrivelsene.

Når det er sagt, vil jeg kritisere måten jeg arbeidet med tegning med motiv. I enkelte av tegningene brukte jeg for mye tid på å tegne frem naturalistiske tegninger av eksempelvis trær. Det vil si at jeg i stedet for å bruke mye tid på å tegne stammen, greinene og arbeide svært detaljert, skulle jeg tegnet mindre utsnitt da poenget var å erkjenne og skape et større repertoar av ulike linjer, former og bevegelsesmønstre.

9 Konklusjon

Å arbeide intuitivt handler om at en kan arbeide intensivt og impulsivt fordi en opplever et meningsfull helhet. For å skape seg en helhetlig forståelse må en være oppmerksom på tegningen og la inntrykkene vokse i sin fylde. Intuisjon handler på denne måten om å studere tegningen nøye og ta seg tid til å oppfatte og bemerke seg det som gradvis fremstilles. En bemerkelse kan vekke impulser, både fordi en fornemmer mangler, tiltrekkes noe og får lyst til å utforske dette nærmere, men også fordi bemerkelser kan vekke fornemmelser, sansemessige erkjennelser, følelser og assosiasjoner til live. Dette gjør tegning til en sanselig og estetisk handling.

I enhver situasjon gjennomtrenges nået av erindringer og dette gjør at vi kan gli uanstrengt fra fortid, inn i nåtid og til fremtiden. Dette innebærer at vi kan handle fordi vi har en erindring som gjør at vi kan forestille oss handlingsmuligheter i nye situasjoner. Det vil si at jo større repertoar en har av kroppslige forankrede bevegelser og andre sansemessige erfaringer, jo større handlingsmuligheter kan en forestille seg. På bakgrunn av dette er intuisjonen noe en kan øve seg på, fordi jo mer en tegner, jo flinkere vil en bli på å intuere. Det er dette som er varighetens natur, alt som var opphører ikke å være, men blir en del av oss og påvirker vårt skapende arbeid.

Å komme til intuisjonene krever i midlertidig at en har en kroppslig ro, slik at en kan se inn i seg selv og inn i det utenfor. Videre må den som ønsker å skape nytt stole på at det vil oppstå noe på arket som han/ hun kan ta tak i. Om en ikke følger impulser og heller arbeider vanemessig, vil en ikke oppleve å komme til intuisjonene. Når det er sagt, kan ikke tvinges inn i flyt, det er noe som må skje fordi en har riktig innstilling og fordi rammene er åpne, men samtidig retningsveiledende.

Referanser/litteraturliste

Aarnes, A. (1989). *Henri Bergson, den filosofiske intuisjon*. Oslo: Gyldendal norsk forlag

Abstrakt. (2019, 8. januar). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/abstrakt>

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (2. utg). University of California Press

Asian art museum. (2008). Appreciating Chinese Calligraphy [Videoklipp]. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=MEN0CzGv5-Y>

Bale, K. & Bø- Rygge, A. (2008). *Estetisk teori- en analogi* (1.utg.). Oslo: Universitetsforlaget

Ball, P. (2016). Fraktaler – naturens egen geometri. Videnskabdk. Hentet fra: <https://videnskab.dk/krop-sundhed/fraktaler-naturens-egen-geometri>

Bengtsson, J., Løkken, G. (2004). *Maurice Merleau- Ponty: Kroppens verdslighet og verdens kroppslighet* (Red.), *Pedagogikkens mange ansikter* (s. 556- 570). Oslo: Universitetsforlaget

Bø- Rygg, A. (2009). *Å tenke med Klee*, (Volum 92). Hentet fra <https://www.idunn.no/kk/2009/01/a-tenke-med-klee>

Caillois, R. (2001). *Man, play and games*. Illinois: [University of Illinois Press](https://www.press.uillinois.edu/)

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 fra <https://naob.no/ordbok/drodle>

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

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

Fase. (2020, 29.06). I *store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/fase>

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

Gallace, A & Spence, C. (2014). *In Touch with the Future- The sense of touch from cognitive neuroscience to virtual reality*. The united kingdom: Oxford university

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

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

GionoFilm. (2013). "Art Meets Science & Spirituality in a Changing Economy (Ilya Prigogine, John Cage, ... ¾)" [Videoklipp]. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=y4AnTsB-OsQ>

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

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

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

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

Halvorsen, E. (2016). *Kunstfaglig og pedagogisk FOU*. (1. utg.). Oslo: Cappelen damm

Hansen, M., K. (2020, 05. mars) Bevissthet. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/bevissthet>

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

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

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

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

Høher- Larsen, M. (2016). Senmodernitet. Hentet fra <https://faktalink.dk/titelliste/senmodernitet>

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

Impuls. (2020, 13. august). I *Store norske leksikon*. Hentet fra [https://snl.no/impuls -
psykologi](https://snl.no/impuls-_psykologi)

Insight. (u.å). I *Online etymology dictionary*. Hentet 16.06.2020 fra <https://www.etymonline.com/search?q=insight>

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

Intuition. (u.å). I *Online etymology dictionary*. Hentet 16.06.2020 fra <https://www.etymonline.com/word/intuition>

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

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

Jorn, A. (1956-1957). Letter to my Son. [Maleri]. Hentet fra <https://www.tate.org.uk/art/artists/asger-jorn-1375>

Jortveit, A. K. (2011). *Utstillingen Extended drawing 01.09.2011-01.10.2011*. Hentet fra <https://www.tegnerforbundet.no/pressemeldinger/utstilling-extended-drawing-01-09-2011-01-10-2011>

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

Klee, P. (1920). Angelus Novus. [Tegning/ maleri]. Hentet fra <https://antonisch.wordpress.com/2019/05/28/history-as-an-angelus-novus-benjamin-klee-scholem/>

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

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

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

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

Lunga, E. (2011, 18.03). 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, England: Reaktion Books

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

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

Michaux, H. (1960). Mescaline Drawing. [Tegning]. Hentet fra <https://www.moma.org/collection/works/38081>

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

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

Montarou, C. (2018). Hvordan øke bevisstheten om den førspråklige dimensjonen av det kroppslige nærværet i tegning?. *FormAkademisk - forskningstidsskrift for design og designdidaktikk*, 11(3). <https://doi.org/10.7577/formakademisk.2829>

Mørstad, E. (2020, 31. mars). Haptisk. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/haptisk>

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

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

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

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

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

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

Pragmatiker. (2019, 8. januar). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/pragmatiker>

Prosess (u.å) I det norske akademis ordbok. Hentet fra <https://naob.no/ordbok/prosess>

Rable. (u.å). I *Det norske akademis ordbok*. Hentet fra <https://naob.no/ordbok/rable>

Repstad, P. (2014). *Sosiologiske perspektiver for helse- og sosialarbeidere* (3. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.

Sato, S. (2010). Sumi-e painting. [Maleri]. Hentet fra <https://japanobjects.com/features/sumie>

Schröder-Sonnenstern, F. (1956). Die Moralische Schwanenbeschwörung. [Tegning]. Hentet fra <https://www.mutualart.com/Artwork/Die-Moralische-Schwanenbeschwörung/B33331EAE882A452>

Sjøvoll, T. (u.å). Vincent van Gogh. Hentet fra <https://www.fineart.no/doc/vangogh>

Skapelse. (u.å). I *Glosbe*. Hentet fra <https://nb.glosbe.com/nb/nb/skapelse>

Skog. (u.å). I *Det norske akademis ordbok*. Hentet fra <https://naob.no/ordbok/skog>

Sprakradet. (u.å). Begrep, uttrykk. Hentet fra <https://www.sprakradet.no/svardatabase/sporsmal-og-svar/begrep-uttrykk/>

Styve, P, S, T & Bjerkestrand, N, E. (2019, 27. februar). *Recessansen*. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/recessansen>

Svardal, F. (2020, 24. mars). *Læring*. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/l%C3%A6ring>

Svendsen, L., F., H. (2018, 28. september) *Edmund Husserl*. I *Store norske leksikon*. Hentet fra [https://snl.no/Edmund Husserl](https://snl.no/Edmund_Husserl)

Syntese. (u.å) I *Det norske akademis ordbok*. Hentet fra <https://naob.no/ordbok/syntese>

Tegneforbundet. (2019). *Human Touch- Tegntriennalen 2019*. Hentet fra <https://www.tegnerforbundet.no/utstillinger/human-touch-tegntriennalen-2019>

Tegneforbundet (u.å) *Informasjon*. Hentet fra <https://www.tegnerforbundet.no/tegntriennalen/informasjon>

Teigen, K. H (2019, 20 desember). *Gestaltpsykologi*. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/gestaltpsykologi>

Teigen, K. H & Svartdal, F. (2020, 28.mai). *Persepsjon-psykologi*. I *Store norske leksikon*. Hentet fra [https://snl.no/persepsjon - psykologi](https://snl.no/persepsjon_-_psykologi).

Tilblivelse. (u.å). I *Det store akademis ordbok*. Hentet fra <https://naob.no/ordbok/tilblivelse>

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, E,K. & Alnes, J,H. (2019, 31. januar). *Filosofi*. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/filosofi>

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

<https://snl.no/intuisjon>

Treib, M. (Red.). (2008). *Drawing/ Thinking: Confronting an Electronic Age*. (1.utg). Oxon: Taylor and Francis

Turner, J.M.W. (1842). Snow Storm- Steam- Boat off Harbour's Mounth [Maleri]. Hentet fra <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jmw-turner-britains-great-painter-tempestuous-seas>

Typologi- arkeologi. (2020, 29. Mai). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/typologi - arkeologi>

Utdanningsdirektoratet. (2019, 13. mars). Dybdeløring. Hentet fra <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/dybdelaring/>

Utdanningsdirektoratet. (2017, 1. september). Oppløringens verdigrunnlag. Hentet fra <https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/om-overordnet-del/>

Utdanningsdirektoratet. (2017, 1. september). Å lære å lære. Hentet fra <https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/prinsipper-for-laring-utvikling-og-danning/2.4-a-lare-a-lare/>

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

Van Gogh, V. (1889). The Starry Night. [Tegning med blekk] Hentet fra (https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_Starry_Night_Drawing.jpg)

Øksnes, M. (2010). *Lekens flertydighet* (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

Xiao, J. (u.å). Chinese Calligraphy. [Tegning]. Hentet fra
[https://www.saatchiart.com/art/Painting-Chinese-Calligraphy-by-
JIN/829203/2697353/view](https://www.saatchiart.com/art/Painting-Chinese-Calligraphy-by-JIN/829203/2697353/view)