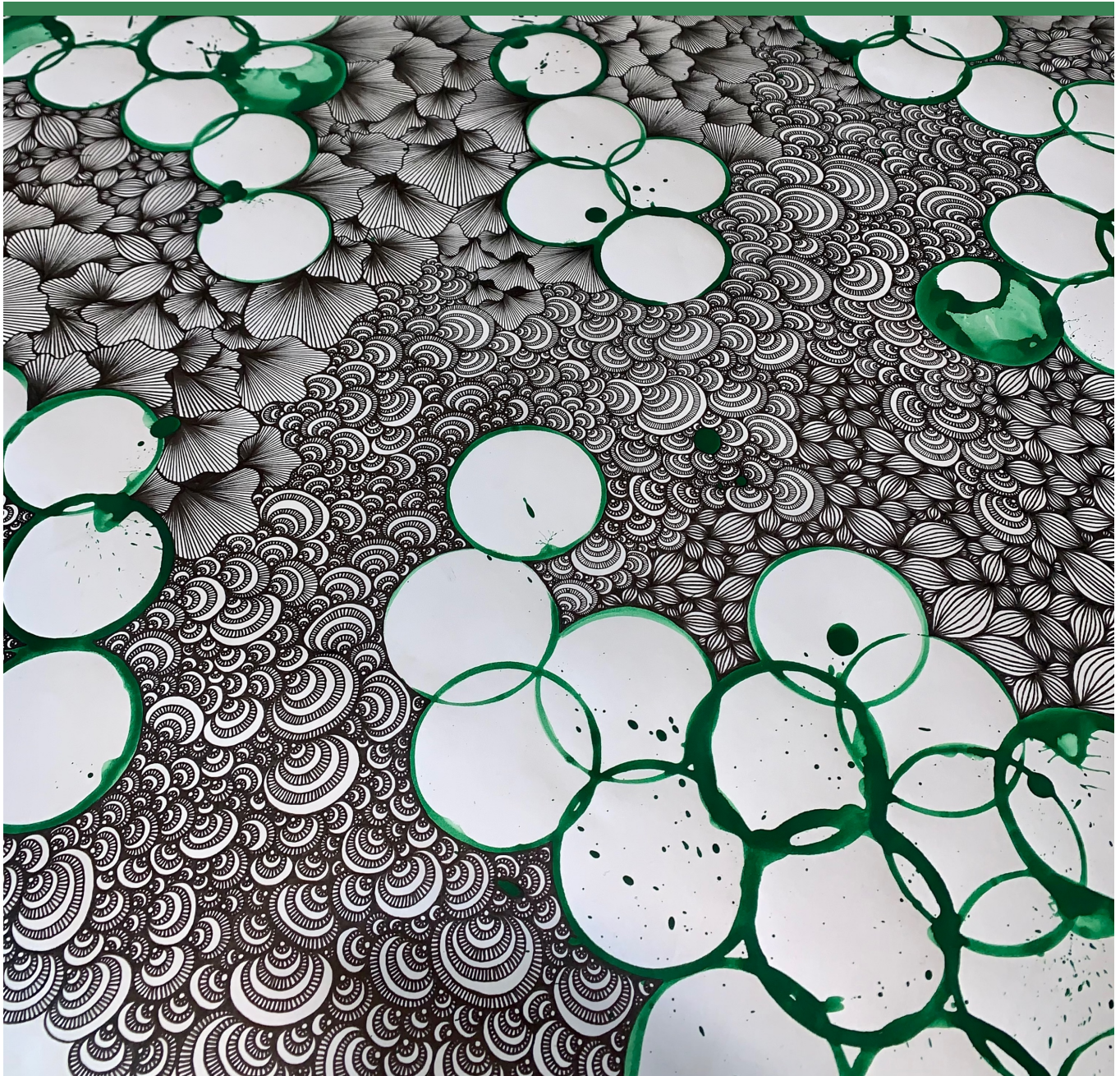


Elin-Margrethe Reitan Sundnes

Visuelle hindringer i tegneprosessen

Og mitt ornamentale formspråk



Universitetet i Sørøst-Norge

Fakultet for humaniora-, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for Design, kunst og håndverk
Postboks 235
3603 Kongsberg
<http://www.usn.no>

© 2021 Elin-Margrethe Reitan Sundnes

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Denne masteravhandlingen tar for seg mitt ornamentale formspråk og hvordan visuelle hindringer kan utfordre tegneprosessen. Prosjektet er basert på teori og undersøkelse i eget skapende arbeid. Det didaktiske perspektivet knyttes til hovedproblemet ved å reflektere over hvilke didaktiske potensialer som ligger i arbeid med hindringer. Som inngang til temaet visuell hindring og ornamentikk har jeg brukt drodling. Prosjektet søker ikke å utforske fenomenet drodling i skolesammenheng, men jeg ser på det som en viktig del av min prosess.

«Mitt formspråk som startet med drodling ledet til problemstillingen *Hvordan kan visuelle hindringer i tegning utfordre tegneprosessen og mitt ornamentale formspråk?*» For å besvare problemstillingen tar avhandlingen for seg relevant teori, litteratur og kunst.

Prosjektet baserer seg på læring gjennom undersøkelse ved å utføre skapende arbeid i henhold til auto-etnografisk metode. Fase 1 av undersøkelsen har en åpen eksperimentell tilnærming, og handler om å øke min forståelse av mitt ornamentale formspråk. For å beskrive tegningene i undersøkelsen bruker jeg gestaltprinsippene og visuell grammatikk. Hensikten med å bruke disse er å definere de grunnleggende elementene, beskrive hva som skjer og forstå relasjonen de enkelte elementene har til hverandre. Dette resulterer i at første fase av utforskningen blir orientert rundt dette, men gestaltfaktorene og visuell grammatikk er imidlertid ikke hovedfokuset videre.

Deweys tanke for læring «*inquiry based learning*» baserer seg på læring gjennom undersøkelse og problemløsning. Denne teorien har vært en sentral del av mitt prosjekt. Dewey vektla betydningen av å gjøre erfaringer og å bearbeide dem i handling (Säljö, 2016, s. 89). Ved hjelp av «*inquiry based learning*» utfordrer jeg mitt ornamentale formspråk ved å legge inn visuelle hindringer for å bryte mine tegnevaner. Å bruke visuelle hindringer og møte motstand, har vært et viktig element i min undersøkelse. Og det har blitt en positiv ressurs i det praktiske arbeidet som har utfordret meg og mitt ornamentale tegneuttrykk. De visuelle hindringene har gjort at jeg har måttet stoppet opp, vært kritisk og reflekterende over mitt eget skapende arbeid.

Forord

En stor takk til venner, spesielt Hege Eikebø, Trine Emile Yttri Synnes & Ingrid Synnes Håhjem som stiller seg selv til disposisjon i en ellers hektisk hverdag. Til min kjære mor og far som alltid støtter meg og stiller opp slik jeg skal nå målet om å endelig bli ferdig. Jeg kunne ramset opp mange her, men vil alle skal vite jeg er evig takknemlig for alle rundt meg som har løftet meg og gitt meg oppmuntring underveis, samt til alle som har vist interesse for mitt prosjekt.

En spesiell takk rettes også til mine dyktige veiledere Anne Solberg og Jadwiga Blaszczyk-Podowska, som har vist tålmodighet, oppfølging og bistått underveis med gode kommentarer og et inspirerende engasjement, selv om jeg til tider har vært langt nede. Dette har hjulpet meg fram i prosessen med tilbakemeldinger som har gitt pågangsmot og glede.

Arbeidet med denne masteravhandlingen har strekt seg over mye lengre tid enn opprinnelig tenkt, men det har vært en utrolig lærerik prosess som har bidratt til nye innsikter. Gjennom arbeidet har jeg tilegnet ny kunnskap og erfaring jeg kan bygge videre på både i yrkeslivet og privat, takket være alle som har lagt til rette, vist forståelse og støtte gjennom dette prosjektet.

Valderøya, 18.05.2021

Elin-Margrethe Reitan Sundnes

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	2
Forord	3
Innholdsfortegnelse	4
Oversikt over figurer	7
1 Innledning	10
1.1 Problemområde	12
1.2 Mitt ornamentale formspråk	14
1.3 Problemstilling	15
Begrepsavklaring	15
1.4 Avhandlingens oppbygging	16
2 Teoretisk perspektiv	18
2.1 Drodling	18
2.2 Filosofisk pragmatisme, John Dewey og læring	22
2.2.1 Læring gjennom undersøkelse <i>Inquiry based learning</i>	23
2.3 Ornamentikk	25
2.3.1 Hva er et ornament?	25
2.3.2 Ornamentets tre tidsaldre	27
2.3.3 Mønstre innenfor ornamentikken	31
2.3.4 Ornamentets struktur	35
2.4 Gestaltfaktorene og visuell grammatikk	39
2.5 Outsider art	42
2.6 Samtidstegning og det ornamentale	43
2.6.1 Sky Kim	43
2.6.2 «Sjelens ornament: Ornamentale tegninger i norsk outsider art»	45
3 Metode	48
3.1 Auto-etnografiens bakgrunn	48
3.2 Auto-etnografi som metode	50
3.3 Auto-etnografisk forskningsdesign	51
4 Undersøkelse gjennom skapende arbeid	54
Fase 1 – åpen eksperimentell tilnærming	55
4.1 Analyse fase 1	61

4.2	Resultater	62
4.3	Fase 2 - Utforske hindringer.....	64
	UNDERSØKELSE 1	65
	UNDERSØKELSE 2	66
	UNDERSØKELSE 3	68
	UNDERSØKELSE 4	70
	UNDERSØKELSE 5	72
	UNDERSØKELSE 6	75
	UNDERSØKELSE 7	77
	UNDERSØKELSE 8	79
	UNDERSØKELSE 9	81
	UNDERSØKELSE 10	83
	UNDERSØKELSE 11	86
4.4	Analyse av fase 2	90
4.5	Resultater fase 2.....	92
5	Didaktisk refleksjon	95
5.1	Et slag for drodling i skolen	95
5.2	Visuelle hindringer	97
6	Diskusjon.....	101
6.1	Drodling kontra outsider art	101
6.2	Forholdet mellom gestaltprinsippene og ornamentikk.....	104
6.3	Pragmatismen og mine erfaringer	107
6.4	Refleksjoner rundt auto-etnografi som metode	110
7	Avsluttende refleksjoner	111
	Referanser	112
	Vedlegg	116
	Vedlegg 1 - Analyse fase 1	117
	Resultater fase 1.....	121
	Vedlegg 2 - Analyse av fase 2	123
	UNDERSØKELSE 1	124
	UNDERSØKELSE 2	126
	UNDERSØKELSE 3	127

UNDERSØKELSE 4.....	128
UNDERSØKELSE 5.....	129
UNDERSØKELSE 6.....	130
UNDERSØKELSE 7.....	131
UNDERSØKELSE 8.....	132
UNDERSØKELSE 9.....	133
UNDERSØKELSE 10.....	134
UNDERSØKELSE 11.....	135
Resultater fase 2	137

Oversikt over figurer

Figur 1. Eksempel fra egen notatbok.....	14
Figur 2. Eksempel fra egen notatbok.....	14
Figur 3. Avhandlingens prosess.....	17
Figur 4. Gruppe av utskårne gjenstander. Gevir, fra den øvre paleolittiske tidsalderen.....	27
Figur 5. Komplette og fragmentariske spydkastere fra den øvre paleolittiske tidsalderen.....	28
Figur 6. Leirtetninger fra Çatal Höyük i Tyrkia. Neolittisk tidsalder.....	29
Figur 7. Trykt Indisk bomullsduk før 1689.....	31
Figur 8. Veggteppe fra det romerske imperiet (Egypt),5. århundre.....	31
Figur 9. Rødfarget kopp, av Kachrylion (keramiker) og Euphronios (maler). Gresk (Attika), sent på 600-tallet f.Kr.....	32
Figur 10. Forsiden av et manuskript av Jami' al-usul av Ibn al-Athir. Persisk (Herat), 1435-36.....	32
Figur 11. Skåret steininnskrift fra den store moskeen i Mardin, Tyrkia, 1176-77.....	33
Figur 12. Silke tekstil. Sannsynligvis islamsk, sent på 10. til tidlig 11. århundre. Den tidligste sikkert daterte ogvialtekstilen.....	33
Figur 13. Side fra Litchfield-evangeliene. Britiske øyer, første halvdel av 800-tallet.....	34
Figur 14. Sadel dekorasjon fra 5. til 4. århundre f.Kr. ved Pazyryk, i Altai-regionen i Serbia.....	35
Figur 15. Steinkule fra andre århundre f.Kr. Skottland.....	35
Figur 16. Steinpalmett fra det 4. århundre f.Kr. Hellas.....	36
Figur 17. Steintøy asjett av Wakao Toshisada, Japansk 1990.....	36
Figur 18. Trykt tekstil. Engeland, c. 1830-35.....	37
Figur 19. Mosaikk i naturlig fargede småstein. Phrygian (Gordion), 800-tallet f.Kr.....	37
Figur 20. «Three Color Butterfly», av M. C. Escher, c. 1950.....	38
Figur 21. "Untitled (Micro Universe)", 2019, av Sky Kim.....	43
Figur 22. "Untitled", 2015, av Sky Kim.....	43
Figur 23. av Ann-Mari Erichsen. Eget foto.....	45
Figur 24. av Ann-Mari Erichsen. Eget foto.....	45

Figur 25. av Ann-Mari Erichsen. Eget foto.....	45
Figur 26. "7171", u.å., av Geir Wallem.....	47
Figur 27. Tegning som er limt inn i arbeidsbok, A4 format, dato: 26.08.19.....	55
Figur 28. Tegning fra arbeidsbok, A4 format, dato: 02.09.19.....	55
Figur 29. Tegning fra arbeidsbok, A4 format, dato: 03.09.19.....	56
Figur 30. Tegning fra arbeidsbok, A4 format, dato: 05.09.19.....	56
Figur 31. Tegning fra arbeidsbok, A4 format, dato: 16.09.19.....	56
Figur 32. Tegning med tusj, A3 format, dato: 24.09.19.....	57
Figur 33. Tegning med maling, A2 format, dato: 27.10.19.....	58
Figur 34. Detalj tegning, 160g tegnepapir, dato: 23.10.19.....	59
Figur 35. Tegning med tusj, 160g tegnepapir, 150 cm x 100 cm, dato: 01.11.19.....	60
Figur 36. Fargekode tabell.....	61
Figur 37. Tegning med tusj og maling, 160g tegnepapir, dato:10.11.19.....	65
Figur 38. Tegning med tusj og maling, 160g tegnepapir, dato: 20.11.19.....	66
Figur 39. Tegning med tusj og maling, 160g tegnepapir, dato:28.11.19.....	67
Figur 40. Motiv laget med maling og maskeringsteip, A4 format, dato: 03.12.19.....	68
Figur 41. Tegning med tusj og maling, A4 format, dato: 04.12.19.....	68
Figur 42. Tegning med tusj og maling, A4 format, dato: 06.12.19.....	69
Figur 43. Motiv laget med akrylmaling, A4 format, dato: 10.12.19.....	70
Figur 44. Tegning med tusj og maling, A4 format, dato: 16.12.19.....	71
Figur 45. Tegning med tusj og maling, A3 format, dato: 16.12.19.....	72
Figur 46. Tegning med tusj og maling, Uvisst format, dato: 16.12.19.....	73
Figur 47. Tegning med tusj og maling, Uvisst format, dato: 14.01.20.....	73
Figur 48. Tegning med tusj og maling, Uvisst format, dato: 18.01.20.....	74
Figur 49. Motiv laget med akrylmaling, A3 format, dato: 19.12.19.....	75
Figur 50. Tegning med tusj og maling, A3 format, dato: 19.12.19.....	76
Figur 51. Sirkel format med inndelte seksjoner, dato: 05.01.20.....	77
Figur 52. Tegning i sirkel format, dato: 07.01.20.....	77
Figur 53. Tegning i sirkel format, redigert farge, dato: 07.01.20.....	77
Figur 54. Tegning i sirkel format, dato: 09.01.20.....	78
Figur 55. Tegning i arbeidsbok, format A4, dato: 28.01.20.....	79
Figur 56. Tegning i arbeidsbok, format A4, dato: 30.01.20.....	80

Figur 57. Motiv i arbeidsbok, format A4, dato: 30.01.20.....	81
Figur 58. Tegning i arbeidsbok, format A4, dato: 01.02.20.....	82
Figur 59. Tegning med tusj og avispapir, 160g tegnepapir, dato: 03.02.20.....	83
Figur 60. Tegning med tusj og avispapir, 160g tegnepapir, dato: 05.02.20.....	83
Figur 61. Tegning med tusj og avispapir, 160g tegnepapir, dato: 10.02.20.....	84
Figur 62. Tegning med tusj og avispapir, 160g tegnepapir, dato: 17.02.20.....	84
Figur 63. Tegning med tusj og avispapir, 160g tegnepapir, dato: 18.02.20.79.....	85
Figur 64. Maling med syltetøyglass, 160g tegnepapir, dato: 23.05.20.....	86
Figur 65. Maling med syltetøyglass, 160g tegnepapir, dato: 23.05.20.....	86
Figur 66. Maling med syltetøyglass, tegning med tusj, 160g tegnepapir, dato: 04.06.20.....	87
Figur 67. Maling med syltetøyglass, tegning med tusj, 160g tegnepapir, dato: 04.06.20.....	87
Figur 68. Maling med syltetøyglass, tegning med tusj, 160g tegnepapir, dato: 30.07.20.....	88
Figur 69. Maling med syltetøyglass, tegning med tusj, 160g tegnepapir, dato: 04.09.20.....	88
Figur 70. Maling med syltetøyglass, tegning med tusj, 160g tegnepapir, dato: 13.09.20.....	89
Figur 71. Modell av systematisk arbeidsmåte brukt i undersøkelsene.....	108

1 Innledning

I masteravhandlingen går jeg inn med et erfaringsgrunnlag basert på egne erfaringer fra min bachelor som faglærer kunst, håndverk og formgivning. Prosjektet tar utgangspunkt i egne tegninger og arbeidsmåter, samt hvordan utfordre kjent kunnskap ved å legge inn visuelle hindringer i mitt skapende arbeid. I denne undersøkelsen oppfattes visuelle hindringer som et element som kan gjøre det vanskelig å komme videre i en tegneprosess. Dette resulterer i at man må utfordre tankegangen på nye kreative måter for å løse et tegneproblem. Hindringer kan også forstås som et didaktisk prinsipp, som innebærer at barn lærer ved motstand eller utfordringer (Säljö, 2016, s. 90-91).

Tegning er en aktivitet som de fleste har kjennskap til fra tidlig alder, ofte gjennom lek i barnehagen eller skolen. Ifølge kunstterapisten David Maclagan kan barnetegninger sees som forgjengeren til det vi i moderne tid kaller skribling og drodling (Maclagan, 2014, s. 7-17). Interessen for tegning og annen kreativ utfoldelse har alltid vært en stor del av min oppvekst og lagt grunnlag for valg av utdanning. Dette vises igjen i for eksempel i min mors håndskrevne kokebøker. Her tegnet jeg små blomster og blader som slynget seg rundt teksten som min mor hadde skrevet. Mitt valg av utdanning har alltid gått i en kreativ retning, og gjennom min bachelor ved Høgskolen i Volda ble interessen for tegning og streken styrket. Gjennom arbeid med ulike tegneteknikker oppdaget mine små drodlinger, som ledet meg inn på en ny sti og gav motivasjon til å arbeide videre med streken og abstrakt tegning. Det skapende arbeidet som ble til gjennom min bachelor er presise tegninger som bygger på Christian Leborg (2014) sin visuelle grammatikk. På bakgrunn av dette har jeg utviklet et formspråk med organiske og geometriske drodlinger som man kan knytte opp mot ornamentikken på grunn av deres visuelle fellestrekk. Dermed blir det naturlig for meg å arbeide med dette innenfor tegnefeltet.

Som nevnt innledningsvis har jeg alltid drodlet, men det er først nå i voksen alder at jeg har begynt å se verdien i mine små drodlinger. De har en verdi for meg som et konsentrasjonsverktøy i en undervisningskontekst, samt fått en kunstnerisk verdi. Til å begynne med har mine drodlinger bare vært for min egen del, og jeg har ikke tenkt så mye over andres meninger om dem. Når jeg startet på master i design, kunst og håndverk begynte mine medstudenter og lærere å vise interesse og begeistring for drodlingene i

mine notatbøker. Dette fikk meg til å tenke at drodlingene mine kanskje hadde noe for seg og at de kunne brukes til noe mer verdifullt. De har alltid gitt meg en form for tilfredsstillelse av å betrakte de, og jeg har opplevd de som vakre. Opplevelsen av at andre har sett på mine tegninger som vakre har hjulpet meg å finne kunstnerisk verdi i mine drodlinger. Dette har medført at jeg har tegnet oftere og skapt flere tegninger med likt uttrykk og formspråk. På grunn av stadig likt formspråk opplever jeg å ha kjørt meg fast i en vane med like drodlinger i små format. Denne vanen vil jeg bryte ut av ved å forske på hvordan jeg kan utvikle mitt nåværende tegneuttrykk til å bli noe mer eller gjort om til noe nytt.

I arbeid med denne avhandlingen vill jeg ha en utforskende tilnærming for å undersøke mitt visuelle språk med utgangspunkt i tegneformen drodling. En slik utforskende tilnærming er det fokus på i den nye læreplanen til fagfornyelsen i skolen, som ble innført høsten 2020. Den generelle delen for læreplanen legger vekt på at:

...barn og unge er nysgjerrige og ønsker å oppdage og skape. I opplæringen skal elevene få rike muligheter til å utvikle engasjement og utforskertrang. Skolen skal respektere og dyrke fram forskjellige måter å utforske og skape på. Elevene skal lære og utvikle seg gjennom sansning og tenkning, estetiske uttrykksformer og praktiske aktiviteter. Elever som lærer om og gjennom skapende virksomhet, utvikler evnen til å uttrykke seg på ulike måter, og til å løse problemer og stille nye spørsmål (Utdanningsdirektoratet, 2020).

1.1 Problemområde

I kunnskapsløftet 2020 står det at kunst og håndverk skal forberede elevene på et hverdags- og arbeidsliv som stiller krav om innovasjon, praktiske ferdigheter og evne til å gjøre estetiske og etiske valg (Utdanningsdirektoratet, 2020). Det er nå færre kompetansemål i ulike fag enn i Kunnskapsløftet fra 2006, men det er rettet et skarpere fokus mot selve læreprosessene. Det anerkjennes nå et behov for å ta i bruk en form for gradvis kunnskapsutvikling som foregår over tid, hvor refleksjon over egen utvikling og nye innsikter skal bidra til læring. Jeg kobler dette opp mot arbeidsprosessen, hindringer og problemløsning i dette prosjektet. For å oppnå kravene i den nye læreplanen 2020 må vi hjelpe elevene til å tenke på nye måter eller gå andre veier for å overkomme hindringer som de møter på veien. I fagfornyelsen er det lagt vekt på fire kjerneelement i kunst og håndverk. Disse er håndverksferdigheter, kunst- og designprosesser, visuell kommunikasjon og kulturforståelse. I min avhandling vil jeg se nærmere på kjerneelementet kunst- og designprosesser, som innebærer at:

Elevene skal utvikle nysgjerrighet, kreativitet, mot, skaperglede, utholdenhet og evne til å løse problemer. Kjerneelementet vektlegger både åpne og utforskende prosesser, og stegvise prosesser med utvikling og innovasjon som mål. (Utdanningsdirektoratet, 2020)

På grunn av masteroppgavens omfang avgrenses prosjektet til de mest sentrale delene av dette kjerneelementet. Disse er evne til å løse problemer, åpne og utforskende prosesser og stegvise prosesser med utvikling.

Jeg er interessert i å danne en forståelse av hva læring gjennom undersøkelse er i praksis ved å utføre skapende arbeid i henhold til auto-etnografi, som er en utforskende og beskrivende metode (Denzin, 2014). Prosjektet vektlegger utforsking gjennom undersøkelse, problemløsning og møte med hindringer, som var Deweys tanke for læring «*inquiry based learning*». Dewey vektla betydningen av å gjøre erfaringer og bearbeide dem i handling (Säljö, 2016, s. 89). I mitt skapende arbeid vil jeg utfordre mitt formspråk, som i starten av dette prosjekt er drodning som bærer preg av ornamentikk. For å kunne utfordre mitt formspråk behøver jeg et verktøy for å beskrive og analysere mitt arbeid. Ifølge Andrea Gleiniger (2009) mener Ernst H. Gombrich at ornament teori er basert på

og har sammenhenger med persepsjon og gestaltpsykologi. Jeg deler denne forståelsen, og vil bruke gestaltteorien og visuell grammatikk for å øke min forståelse for mitt visuelle formspråk. Gestaltprinsippene og visuell grammatikk blir utgangspunktet for et begrepssett for å kunne beskrive tegningene mine. Ved å gjøre dette kan det tenkes at jeg og leseren av avhandlingen får en større evne til å snakke om mitt og andres visuelle språk. Dette vil resultere i at første fase av utforskningen blir orientert rundt Gestaltfaktorene og visuell grammatikk. Disse er imidlertid ikke hovedfokuset gjennom hele avhandlingen.

Hovedfokuset i mitt skapende arbeid er mitt eget ornamentale formspråk som jeg vil utfordre og utforske ved å legge inn visuelle hindringer. I det skapende arbeidet vil jeg i hovedsak bruke tradisjonelle tegneredskaper som penn og tusj, men er samtidig åpen for møter med andre mindre tradisjonelle redskaper.

1.2 Mitt ornamentale formspråk

Mitt ornamentale formspråk har sin opprinnelse i drodning. Dette forekom gjerne i skolebøker, på pennalhus, på hendene mine, i min mors kokebok eller egentlig alt som kunne tegnes på. Drodlingen bestod som regel av små tegninger i margen i skolebøker eller fylte hele baksider i skrivebøkene mine. Siden har det fulgt meg gjennom hele min skolegang, til og med på høyskole og universitet. Aktiviteten drodning ble en konsentrasjons-metode for meg, nettopp fordi jeg fokuserer bedre på undervisningen og det som blir sagt dersom jeg sitter og tegner samtidig.



Figur 1. Eksempel fra egen skrivebok.



Figur 2. Eksempel fra egen skrivebok.

Eksempelene over er hentet fra skrivebøker fra studietiden. Disse viser at drodningene mine er preget av organiske former, men bærer også preg av geometriske former, repetisjoner, linjer, kontrast mellom papir og penn/tusj og omriss. Mye av min inspirasjon er hentet fra planteriket og naturen og gjenspeiles i mine arbeid. Typisk for mine drodninger er at de fyller hele formatet som i figur 1. Figur 2 anser jeg som uferdig. Tegningene mine er som regel aldri større enn et A4 format. Det kan tenkes at dette er på grunn av at jeg som regel drodler i en undervisningskontekst. Og i en slik kontekst er det nesten alltid A4 formatet jeg har for hånd.

1.3 Problemstilling

Med pragmatismen som vitenskapelig perspektiv på læring og auto-etnografi som metode ønsker jeg å utforske hvordan visuelle hindringer kan være med på å utvikle og utfordre mitt ornamentale formspråk. Gjennom bruk av ulike redskaper, materialer og formater forsøker jeg å finne ut av hva som oppstår i min prosess. Dette er med på og gi grunnlag for ny utvikling og mestring ved hjelp av hindringer og problemløsning. Prosjektet søker derfor å gi svar på følgende problemstilling:

«Hvordan kan visuelle hindringer i tegning utfordre tegneprosessen og mitt ornamentale formspråk?»

Underordnet didaktisk problemstilling:

«Hvilke didaktiske potensialer ligger i tegneprosessen med visuelle hindringer?»

Begrepsavklaring

Visuelle hindringer - noe som gjør det vanskelig for meg å komme meg videre i tegneprosessen, eller som gjør at jeg må tenke ut nye metoder eller gå andre veier for å løse akkurat det tegneproblemet.

Hindringer - oppstår i problemløsning, kan bidra til læring og bedre løsninger om de håndteres på en konstruktiv måte. De kan endre karakter underveis i arbeidet med å løse problemet. Krever at man klarer å ta et oppgjør med nåværende forståelse av hindringen, og undersøke nye måter å forstå problemet på (Farbrot, 2014).

1.4 Avhandlingens oppbygging

Avhandlingen innledes med å si noe om min forforståelse av begrepet hindring og hvilke redskaper jeg har brukt i arbeid med denne avhandlingen. Deretter viser jeg bakgrunn for valgt tema. Problemområdet presenteres og leder ut i en problemstilling.

Teorikapittelet tar for seg drodling, filosofisk pragmatisme, læring gjennom undersøkelse, ornamentikk, gestaltfaktorene og visuell grammatikk, outsider art, samtidsteining og det ornamentale.

I metodekapittelet vises det til auto-etnografiens historie, samt noen forutsetninger ved bruk av auto-etnografisk forskningsmetode. Metodekapittelet avsluttes med hvordan jeg vil ta dette i bruk i avhandlingen, hvor utvikling av empirisk materiale utledes gjennom en todelt forskningsprosess.

Skapende del av oppgaven foregår i Fase 1 og 2 og i disse fasene fremstilles progresjonen slik den forløper kronologisk. Jeg presenterer en auto-etnografisk refleksjonstekst gjennom hele fase 1 samt til hver undersøkelse i fase 2. Viktige funn fra fasene samles i utgangen av hver fase. Jeg viser hvordan analyse av empirisk materiale har foregått med et utdrag fra analysene mine, og samler opp ulike kategorier fra de to fasene. Etter de to fasene presenteres min didaktiske refleksjon i henhold til en underordnet didaktisk problemstilling.

I drøftingen diskuteres drodling kontra outsider art, forholdet mellom gestaltprinsippene og ornamentikk, pragmatismen og mine erfaringer, et auto-etnografisk forskerblick og mitt auto-etnografiske forskningsdesign. Teoretiske responser leder frem til en besvarelse av problemstillingen. Avslutningsvis presenterer jeg samlede funn i et kortfattet sammendrag.

Se visualisert fremstilling av prosessen på neste side (figur 3).



Figur 3. Avhandlingens prosess.

2 Teoretisk perspektiv

Teorikapittelet viser til relevante teorier omkring drodling, læring ved problemløsning og hindringer, ornamentikk, gestaltfaktorene og visuell grammatikk, samt kunst og kunstnere i lys av problemstillingen. Som inngang til mitt didaktiske perspektiv benyttes pragmatismen og John Deweys perspektiv på læring. Det gjennomgående temaet er læring gjennom undersøkelse ("*inquiry based learning*").

2.1 Drodling

For å finne mitt ståsted innenfor tegning har jeg tatt utgangspunkt i fenomenet drodling. For å få mer innsikt i dette fenomenet har jeg sett på hva Sunni Brown og David Maclagan skriver om drodling.

I 2011 ble det funnet symboler, tegn og rudimentære merker i huler som kan dateres omtrent 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 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).

Maclagan ser på drodling fra et kunstnerisk perspektiv og skriver at som små barn drev de fleste av oss ofte med drodling, noe som man senere kan ende opp med å kalle tegning, og at begrepet «doodle» oppstod på midten av 1920-tallet. Som barn gjorde man dette for seg selv, av nysgjerrighet og lyst til å gjøre det. Fra utsiden kan det se ut som om uvitenhet og manglende koordinasjon setter grenser for hva man kan oppnå, men skillelinjene mellom vaner, intensjon, uhell og design eksisterer ikke ennå for barn. Han hevder også at når mennesker vokser opp, mister de fleste av oss gradvis kontakt med kreativiteten som i de begynnende leveårene virket så spontan og naturlig. Utdannede kunstnere må ofte bryte sine nøye ervervede vaner for å oppnå denne naturlige spontaniteten, og til dette kan man bruke drodling som hjelpemiddel (Maclagan, 2014, s. 7).

Opprinnelsen til selve begrepet doodle er overraskende vanskelig å spore. Det dukker opp så tidlig som *Johnsons A Dictionary of the English Language*, da i betydningen bagatell eller tomgang. Etymologien ble senere sporet til nederlandske eller tyske ord for tåpelig. Dessuten er det den amerikanske bruken av Yankee Doodle med lignende konnotasjoner. Det moderne begrepet, med sin spesifikke tilknytning til fraværende og marginal tegning, ser ut til å ha dukket opp på begynnelsen av det tjuende århundre (Maclagan, 2014, s. 53).

Sunni Brown (2014) har skrevet og illustrert boken *The Doodle Revolution: Unlock the Power to Think Differently* med et håp om at vi skal se drodning i et nytt lys. Hun har sett på tidligere definisjoner av verbet *doodle*, eksempel på disse definisjonene er: «å fikle eller tulle rundt», «å henge rundt», «å gå på tomgang» og «å ape rundt». Drodning har også blitt beskrevet som «en ufokusert tegning laget mens en persons oppmerksomhet ellers er opptatt» (Brown, 2014, s. 10). Videre peker Brown på dette som en av de største grunnene til at lærere ikke liker at elever drodler i undervisningen. American Heritage Dictionary definerer drodning som «frittering away time», som kan tolkes som å kaste bort tid. Om man ser på begrepet drodle fra et historisk perspektiv, har det stort sett vært et negativt ladet begrep. Ifølge Brown (2014, s. 11) er ikke det å drodle det samme som å kaste bort tid. Hun sier «There is NO SUCH THING as a mindless doodle». Hun mener at der er legitime grunner til at milliarder av mennesker har drodlet i sanden, i snøen, på hulevegger og i tidsskrifter i mer enn tretti tusen år. Dette kan også være en legitim grunn til at drodning dukker opp i notatbøkene til våre mest berømte tenkere, forskere, forfattere og innovatører. Der er mange tegn som tyder på at det som virkelig skjer er at en som drodler driver med dyp og nødvendig informasjonsbehandling. Man kobler nevrologiske veier med tidligere frakoblede veier. En som drodler konsentrerer seg oppmerksomt, sikter gjennom informasjon, og bevisst eller ubevisst kan generere massiv innsikt. Med dette hevder Brown at drodning kan øke vår dyktighet i å tenke og løse problemer. Hun definerer begrepet drodning som “making spontaneous marks (with your mind and body) to help yourself think» (2014, s. 11-12), oversatt til norsk blir dette "å lage spontane merker (med tankene dine og kroppen din) for å hjelpe deg selv å tenke". Brown mener at disse merkene kan være spor av noe slag, fotspor i snø, musikalske toner fra et instrument eller elektrokjemiske spor i hjernen. Og at vi skal tenke at drodning kan

gå utover en visuell form, at kantene ikke er begrenset til å bli sett med det blotte øye. Drodling kan være kinestetisk, forekomme gjennom kroppens bevegelse, musikalsk eller mental (2014, s. 12).

I henhold til Maclagan (2014, s. 12) er drodling bevisstløs, med dette mener han at de er laget i en distraheret tilstand eller for andre formål enn en kunstnerisk. Denne bevisstløsheten kommer i flere former: et kinestetisk eller muskulært uttrykk som i stor grad er skilt fra bevisstheten, former for besittelse av et eller annet organ utenfor bevisst kontroll og de forskjellige modusene for psykoanalytisk ubevissthet. Utvilsomt var dette fordi drodling begynte å dukke opp som et fenomen i den moderne tid, da psykoanalytiske ideer om det ubevisste sirkulerte utenfor konsulentrommet, og at slike marginale tegninger ble sett på fra en psykologisk vinkel. Etter hvert som interessen for å samle på slike tegninger (senere betegnet som *Outsider art*) vokste på 1920-tallet, ble det hevdet i en mengde populære artikler og bøker at de formidlet ubevisste aspekter av personligheten.

Det er hundrevis av personer som har brukt drodling aktivt som et verktøy for å oppnå kognitive gjennombrudd. For å nevne noen kan vi se nærmere på tre av dem, nemlig Steve Jobs, Albert Einstein og Nikola Tesla (Brown, 2014, s. 12). Hun beskriver Steve Jobs som en kinestetisk drodler, basert på at han ofte vurderte og tok beslutninger mens han var i bevegelse. Han var kjent for å ta folk på lange turer mens de snakket om problemer som skulle vurderes og beslutninger som skulle tas. Ifølge tidligere kollegaer som jobbet med Jobs brukte han også visuelt språk naturlig og tegnet på tavler for å vise sine konsepter og strategier. Han var en person som syntes å tenke bedre mens han gjorde spontane merker med sin fysiske kropp (Brown, 2014, s. 13).

Ifølge Brown var Albert Einstein en musikalsk drodler, han var kjent for å være en stor elsker av musikk. For Einstein, var ikke musikk bare en avledning, musikken hjalp han til å tenke. Når han støtte på problemer som tekst og tenkning ikke kunne løse alene, benyttet han seg av musikken der han kunne tenke og spille samtidig. Jazzmusikere benytter seg også av musikalsk drodling, de omtaler dette som improvisasjon (Brown, 2014, s. 13).

Til slutt trekker Brown (s. 14) frem Nikola Tesla som en mental drodler, dette basert i historiske beretninger om metodene hans. I revolusjonens språk er en mental drodler en person som har en akselerert kapasitet til å modellere flerdimensjonalt bare ved hjelp av hans eller hennes sinn. En slik drodler krever ikke en ekstern visualisering av den modellen for å kunne se den, justere den eller forbedre den. Flere forskere som jobbet med Tesla var enige i at han nesten umiddelbart kunne se et komplekst objekt i presise og realistiske detaljer når han hadde hørt navnet. Han hadde sjelden behov for å lage tegninger for hånd. I stedet gjengav han komplette og endelige produksjoner av et utstyr i hodet. For eksempel designet og testet Tesla elektriske turbiner for å generere kraft. Han bygde maskineriet helt i sin fantasi, snurret og roterte delene i sinnet og korrigererte feil mens det opererte (Brown, 2014, s. 14).

For dem av oss som er mindre dyktige i mental drodning, er dette fortsatt en lærbar ferdighet. Visualisering er en muskel, den kan dyrkes og styrkes, strekkes og bøyes. Virkeligheten er at mennesker kan lære hjernen hvordan man kan se tydeligere, og så kan vi lære den hvordan en skal vise noe (Brown, 2014, s. 14-15).

Maclagan (2014, s. 57) hevder at for mange kan drodning være en måte å brenne av overskuddsenergi, å avlede oppmerksomheten fra den kjedelige oppgaven man egentlig skal utføre. Nylig forskning antyder at drodning i noen tilfeller faktisk kan øke konsentrasjonen om en intellektuell oppgave. Det er ofte en aura av hemmelig ulydighet over drodning, eller i det minste ønske om å sette opp egne private regler i motsetning til dem man egentlig skal følge. Kanskje er det slik at jo strengere regelverk, jo kraftigere oppbygging av spenning, og tilsvarende ønske om å bryte ut av dem. I sine opprinnelige former er drodning ikke bare en reaksjon mot disiplinen eller hierarkiet til møtet og institusjonen som sponser det, men mot myndighetene i språket selv, enten det er i muntlig eller skriftlig form. Det er en slags hevn for det billedlige over det språklige. Mange drodninger er bevisst bøyning av regler, for eksempel å leke med lesbarheten til bokstavformen. På denne måten kan man finne på egne regler og leke med dem. Dette inkluderer abstrakte eller dekorative innretninger som repetisjon, symmetri og andre former for geometrisk strukturering. Det er ofte brå forskyvninger i grafisk tonehøyde, mellom krøllete, vinklede og mellom tettpakkete teksturer. Passasjer av mønster ser ut

til å få et eget liv, som om den tegnede streken har en samtale med seg selv. Man kan si at drodning spiller en dynamisk sammenheng mellom orden og uorden, begrensning og frihet, offentlig og privat. Dette er kanskje like mye en refleksjon av konteksten den er engasjert i som for drodlerens individuelle personlighet (Maclagan, 2014, s. 60).

2.2 Filosofisk pragmatisme, John Dewey og læring

I andre halvdel av 1800-tallet vokste pragmatismen frem som vitenskapelig retning og samfunnsbevegelse i USA. Pragmatismen er et bredt vitenskapelig perspektiv der man interesserer seg for spørsmål vedrørende samfunnsutvikling, ulike filosofiske temaer og skolens funksjon, samt psykologiske og pedagogiske spørsmål som berører læring, undervisning, minnefunksjoner, persepsjon og problemløsning osv. Alle disse områdene har hatt innvirkning på det synet som pragmatikerne utviklet i forhold til læring og undervisning. Man forbinder pragmatismen sin fremvekst med tre intellektuelle storheter: Charles Sanders Peirce (1839-1914), William James (1842-1910) og John Dewey (1859-1952) (Säljö, 2016, s. 83).

Avhandlingen vil hovedsakelig ta for seg Dewey, som i teksten *Art as Experience* (Dewey, 2008) har utviklet sin kunstfilosofiske tenkning. Dewey skriver om begrepet *experience* som kan bety både erfaring og opplevelse på norsk, men det er mulig at Deweys begrep omfatter begge aspektene. I *Art as Experience* er det fokus på *learning by doing* og *undergo*, når han beskriver begrepet *undergo* bruker han ord som *suffering* (lidelse).

Dewey så kreativitet som en integrert del av barns og voksnes læringsprosesser, fordi han antok at det å identifisere problem og å streve etter en løsning er konstituerende for menneskelig læring. Deweys pragmatiske tilnærming til læring vises i hans tanke om hva som er nyttig for individet og samfunnet (Dewey, 2008).

Pragmatismen har en annerledes synsvinkel på kunnskap og dens verdi og rolle i menneskers liv, den representerer et alternativt perspektiv på undervisning og læring. Dewey og hans kollegaer var skeptiske til den tradisjonelle filosofien og kunnskapssynet. De mente at dersom filosofi skulle ha noen form for nytteverdi, var det ikke nok at filosofene satt individuelt på hvert sitt kontor og forsøkte å definere de evige sannhetene, som så skulle videreføres til vitenskapen og deretter til samfunnet. For at filosofisk

kunnskap skal være nyttig, må det kunne anvendes i hverdagen, og resultatene av slik kunnskap må kunne veilede mennesker i spørsmål og beslutninger. Dewey ville selv reformere og modernisere utdanningen ved å benytte pragmatismens innsikter og perspektiv. Han mente at man burde kunne basere undervisningen på filosofiens innsikter dersom den hadde noe av verdi å fortelle mennesker (Säljö, 2016, s. 85).

Pragmatismen fremhevet kunnskap som noe som kan brukes og som er i menneskets tjeneste. Dette var et trekk som ble oppfattet som provokativt i mange kretser. Kunnskapen vår er midlertidig og endrer seg i takt med nye tenkemåter og vitenskapelige gjennombrudd. Dewey og hans kolleger mente at det ikke gav mening å tro på tidløse sannheter som filosofer skulle bekrefte, og at bare fordi noe er «sant», behøver ikke dette nødvendigvis å være viktig eller nyttig. Verden er full av trivielle sannheter, mens kunnskap er viktig for mennesker og instrumenter i menneskers tjeneste. Dette omtalte Dewey av og til som «instrumentalisme». Også Vygotskij brukte lignende termer når han snakket om kunnskap som et instrument for tenkning og problemløsning (Säljö, 2016, s. 85).

Dewey avviser tanken om at skolen skal anses som forberedende til en fremtid i voksenlivet. Han har uttrykt på forskjellige måter i ulike tekster at «utdanning ikke er en forberedelse til livet; utdanning er livet» (Säljö, 2016, s. 86). Også Jean Piaget har brukt lignende uttalelser når han har kritisert dem som mente at man burde skynde på barns kognitive utvikling. Aktivitetene som barn holder på med i skolen skal ha en verdi i seg selv som barn kan forstå, og som bidrar til at de får erfaringer og vokser som individer (Säljö, 2016, s. 62).

2.2.1 Læring gjennom undersøkelse *Inquiry based learning*

Deweys tanke om læring var læring gjennom undersøkelse *inquiry based learning*. Læring og undervisning skal utdype og utvikle menneskers personlige erfaringer slik at det fører til forståelse, dannelse og personlig vekst (Säljö, 2016, s. 89). I følge Dewey skjer læring ved at mennesker stilles overfor problemer. I *My Pedagogic Creed (1897)* beskriver han dette som at mennesker «tenker bare når vi stilles overfor et problem», og at en lærer

når man havner i ukjente og ubestemte situasjoner. Det å møte på en hindring, arbeide seg gjennom det problemet og komme ut på den andre siden med en løsning, forståelse og ferdighet er læring. Begrepet *inquiry* innebærer at man undersøker et problem, viser aktivt engasjement for problemer, arbeider systematisk og omformer det til noe man forstår. Man arbeider seg gjennom motstand, og resultatet blir en form for forståelse som beriker erfaringene våres (Säljö, 2016, s. 90-91).

Ved å erfare lignende problemer flere ganger fører til at kunnskapen blir befestet. Det oppstår da gradvis en vane med å håndtere tilsvarende utfordringer. Ifølge en av Norges fremste Dewey-kjennere, professor emeritus Lars Løvlie ved Universitetet i Oslo, blir begrepet *inquiry* tolket som *undersøkelse* i Norge (Säljö, 2016, s. 92). Deweys tanker når det kommer til å arbeide ved hjelp av *inquiry* stammer fra forskning og vitenskap. Det er nettopp slik forskere leter opp uløste problemer og hindringer og forsøker å forstå, forklare og løse dem. Vi som mennesker opplever hindringer og problemer, bearbeider dem begrepsmessig, med verktøy og hendene våre, og litt etter litt finner man tilfredsstillende løsninger som kan føre oss videre til andre problem eller løsninger. Men den sammenhengen som skiller en erfaren forskers aktiviteter fra hverdagslig problemløsning, er den sammenhengen man opererer i og den erfaringen man har. Hverdagen byr på mer stedbundne og direkte problemer, mens en forsker arbeider med prinsipielle problemer som hvordan kunnskap kan utvikles og testes (Säljö, 2016, s. 92-93).

2.3 Ornametikk

Ornametikk er et formspråk av generell karakter som en kan legge sine egne verdier i, og man kan formidle uttrykk av alle slag (Disen, 2018). Dette kapittelet vil gå inn på hva et ornament er, ornamentets tre tidsaldre, kjente mønster innenfor ornametikken og ornamentets struktur.

2.3.1 Hva er et ornament?

I henhold til det store norske leksikon (2018) er Ornametikk er en samlebetegnelse for ornamenter som kan være et smykkende element av plastisk, malerisk eller lineær art på gjenstander innen arkitektur eller brukskunst. På latin betyr ornament det å «pryde» eller «smykke». Ifølge James Ward (2019) er ornament en berikelse av et objekt eller en overflate som vil gi den dekorerte tingen ny skjønnhet, samtidig som den bevarer sin form og karakter. Funksjonen til ornamentet er å understreke formen til objektet, ikke skjule den. Men all dekorasjon faller ikke nødvendigvis innenfor kategorien ornament, som for eksempel fugler og blomster malt på japansk keramikk. Dette er fordi man sjeldent finner ornametikk innenfor japansk kunst.

Ornamentet er en av de grunnleggende kategoriene i kunst, sammen med arkitektur, skulptur og maleri. Det er en kunstform med sin egen historie som omfatter alle former og mønstre som mennesker har brukt på bygninger, redskaper, møbler, våpen, tekstiler og klær, og til og med på kroppene deres siden forhistorisk tid. Men i motsetning til arkitektur, skulptur og maleri, har ornamentet ingen anerkjent plass i dagens kulturlandskap (Trilling, 2001, s. 14). Vi gjenkjenner ornament i verk fra alle tider og steder, men ornamentets natur og betydninger endres. Designet er ofte konstruert på ulike måter tilpasset en spesiell arkitektur og interiørdesign, og brukes også på tvers av grensene for disiplin og materiale som design av møbler, tekstiler, klær og smykker (Massey, 2013, s. 498). I Ålesund er bygningene dekorert med ornamenter som er tilpasset jugendstilen, også kjent som art nouveau. Arkitekturen er av høy kunstnerisk, arkitekturhistorisk og kulturhistorisk verdi, og er en vesentlig del av den norske kulturarven. Jugendstilen utgjør en viktig identitet for byens befolkning og er en ressurs for byen næringsliv og turisme (KUBE u.å.).

I henhold til Disen (2018) er ornamenter tett knyttet til tid og stilepoker, og kalles ofte for retro når de dukker opp igjen. Men det finnes uttrykk som har stått seg gjennom flere tiår, som for eksempel Marimekkos design. Dette designet har basert sin identitet på store gjenkjennbare ornamenter og klare farger.

Ifølge Trilling (2001, s. 14) er formålet med ornamentet å få betrakteren til å stoppe opp og vende blikket sitt til sporene i ornamentet der man kan få en plutselig åpenbaring av skjønnhet, humor, eller lure på hvordan en håndverker kunne forme stein eller metall som om det var voks. Hans syn på modernismen er at den prøvde å fjerne denne gleden fra oss med slagordet «less is more», men selv om den ikke helt lyktes med dette har den mye å svare for. Slagordet «less is more» oppsummerer den moderne mistilliten til utdyping, og er et estetisk prinsipp som utelukkende tilhører det tjuende århundre.

I henhold til Disen (2018) er ornamentet en kulturell fellesarv fordi av at det er dypt forankret i mennesket å lage rytmiske komposisjoner. Man kan finne rytmer i håndverk, og det blir tilvirket i så og si alle materialer, og det handler om banking, snekring, dreining, veving, fletting, strikking og mye mer. Noe som kan stemme om man tar et dypdykk i historien til ornamentet.

2.3.2 Ornamentets tre tidsaldre

Historien om ornamentet er global, og handler om det å huske eller glemme, og om skapelse og fornyelse. Å gå igjennom hele historien til dags dato blir unødvendig i forhold til min problemstilling. Man kan si at utviklingen til ornamentet ikke skjer innenfor strenge kategorier av tid og sted, men at utviklingen gjenspeiler interaksjonen og transformasjonen av kulturer gjennom migrasjon, handel, erobring og spredning av religioner (Trilling, 2001, s. 104). Derfor fokuserer prosjektet på bare en liten del av ornamentet sin tidlige historie ved å vise til ulike eksempler fra de ulike tidsaldrene, samt ta for seg typiske mønster og stiler som har blitt brukt opp gjennom tidene.

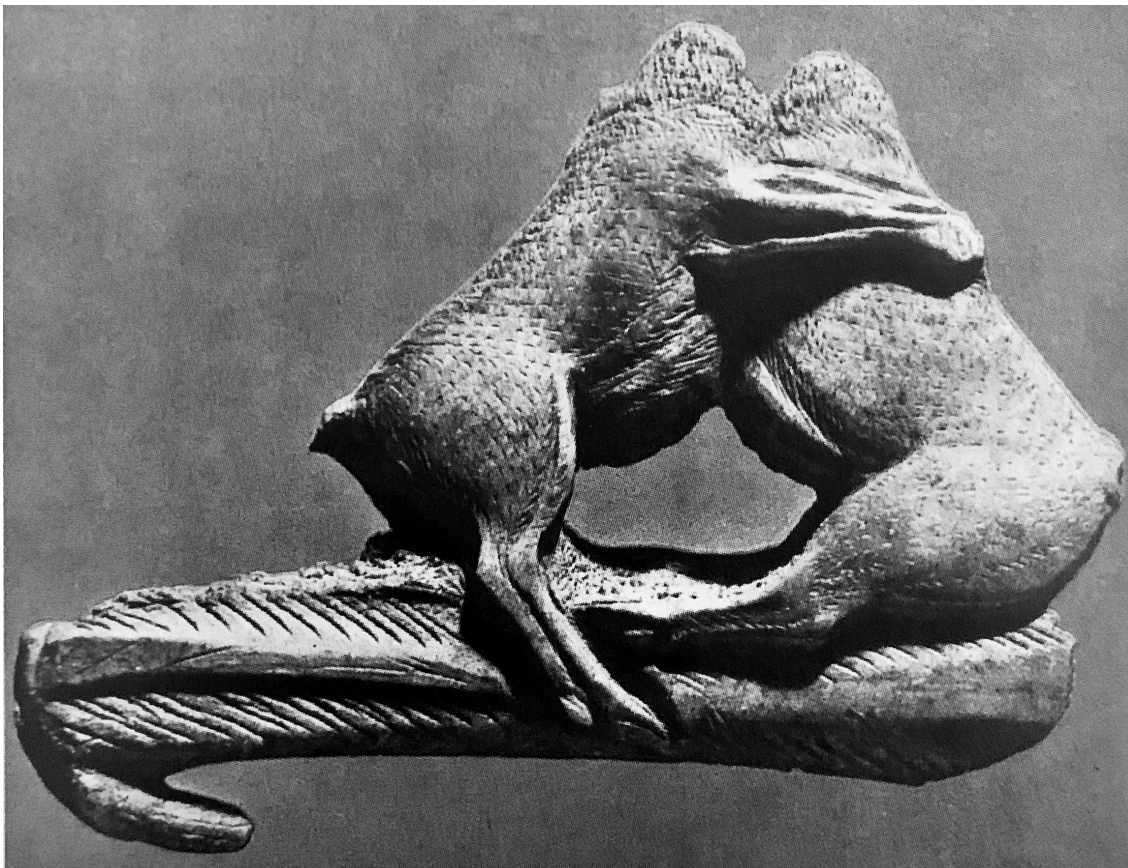
Den paleolittiske tidsalderen

Trangen til å dekorere funksjonelle gjenstander stammer fra gammelt av, men man kan ikke snakke om en egen ornamentikk-kunst før den paleolittiske tidsalder. I sine siste ti tusen år var dette den første gullalderen i kunsthistorien. Helleristninger er kanskje det som er mest kjent fra denne tidsalderen, men det var også en gullalder for ornamentet. Ulike motiver ble utskåret i gevir og bein (Trilling, 2001, s. 91).



Figur 4. Gruppe av utskårne gjenstander. Gevir, fra den øvre paleolittiske tidsalderen. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 90. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

En liten del av denne typen ornament var geometriske, men mest av alt representative med skildringer av dyr. Det som gjør ornamentikken fra den paleolittiske tiden til den mest gåtefulle innen historien til ornamentet, er at den i tillegg til å være representativ, ofte var bokstavelig. Ornamentene var ofte fullstendige og nøyaktig skildring av dyreformer. Man vet ikke hvor det representative ornamentet fra den øvre paleolittiske tidsalderen kom fra, men det kan se ut som stilen kom fra direkte imitasjon av naturen (Trilling, 2001, s. 91). Fra tegningene av mønster og dyr som er funnet risset og skåret på bein, horn og steiner, kan man bedømme de høye kvalifikasjonene til menneskene som gjorde dette som kunstnere i sin tid (Ward, 2020). I henhold til Trilling (s. 91) kan det se ut som den kreative prosessen innenfor paleolittisk kunst som regel startet med et funnet objekt, kunstnerne laget altså ikke sine egne materialer, men arbeidet med det som naturen gav dem.



Figur 5. Komplette og fragmentariske spydkastere fra den øvre paleolittiske tidsalderen. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 92. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

Neolittisk tid

Fire eller fem tusen år etter den paleolittiske tidsalderen endte så var den neolittiske tidsalderen godt etablert, samt med en ny tilnærming til ornamentet. Det er rikelig med figurativ kunst i den neolittiske perioden, men ornamentet er stort sett ikke representativt. Denne tiden var spiralens tidsalder, som vises i en rekke former, og på alle skalaer fra det monumentale til miniatyren (Trilling, 2001 s. 94).

I denne tiden ble forholdet til dyr forandret, jakt var fortsatt viktig, men teknikkene som ble brukt til dette ble endret når de tok i bruk nye redskaper som pil og bue. Dette påvirket også kunsten i at gamle temaer og stiler ikke lenger var relevant. Typisk for ornamentet på denne tiden var repetisjon, og mønstre som ofte ble brukt var skravering, sikksakk, spiral og bølgemønstre (s. 95-97).



Figur 6. Leirtetninger fra Çatal Höyük i Tyrkia. Neolittisk tidsalder. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 94. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

De siste fem tusen årene – En kreativ eksplosjon

Den tredje tidsalderen til ornamentet er vanskelig å gjenkjenne da vi fortsatt lever i den. Det begynte mellom fire og fem tusen år siden, og sammenfaller med fremveksten av byer, oppbevaring av skriftlige tekster og fødselen av sosiale og kulturelle systemer vi som etterkommere kjenner igjen i dagens verden. Ny teknologi blir oppfunnet, en av disse var metall og hvordan man formet dette. Støpning, stempling og ny verktøysteknologi i fabrikkssystemer gjorde at man kunne lage reproduksjoner av ornamenter i andre materialer som støpejern, tinn og gips. Industriell produksjon forvandlet ornamentikkens fremstilling og sosiale betydning. Dette ble tydelig i *The Great Exhibition of the Works of All Nations*, den første av verdens største messer, som ble arrangert i London i 1851. Utstillere viste her produserte varer av alle slag som hadde ornament i mange forskjellige stiler. Owen Jones, utstillingens overordnede beskrev og systematiserte dette utvalget av ornamentikk i *The Grammar of Ornament* (1856). En innflytelsesrik avhandling som inkluderer egyptisk, assyrisk, gresk og romersk ornament ved siden av mindre kjente formspråk som "moresken", "persisk", "indisk" og "hindoo" (Massey, 2013, s. 501-504).

Gjennom det meste av det tjuende århundre har vestlig kultur vendt ryggen til ornament. Ikke bare en bestemt stil, men selve ornamentet har vært gjenstand for et tabu. Arkitekturen led hardest, men frykt eller mistillit mot ornamentet gjennomsyrrer fortsatt dekorasjonskunsten. Til tross for gjenoppblomstringen av luksushåndverk siden 1970-tallet. Mange slags ornament overlevde den modernistiske katastrofen i stor grad av kunsten som fyller våre liv uten å bli anerkjent som kunst: tapet, gaveinnpakning, servise og tekstildesign. Det faktum at disse masseproduseres er nok til å diskvalifisere dem som kunst i de fleste menneskers øyne. Og få av oss tenker på at når man velger et porselensmønster eller et slips, så utøver man sin smak i ornament (Trilling, 2001, s. 185).

Der er to store prinsipper for ornament i dagens tid, en av disse er bilateral (tosidig) symmetri, som er et organiserende prinsipp for representasjons ornament. Symmetri ble til i den neolittiske tidsalderen, men bare i den nåværende tidsalderen har dets dekorative potensial blitt fullstendig utforsket. Det andre store prinsippet fra den nåværende tidsalderen er dyreornamentet, dette er en viktig del av den dekorative kunsten i nesten alle stiler og medier (Trilling, 2001, s. 101-102).

2.3.3 Mønster innenfor ornamentikken

Paisley mønster

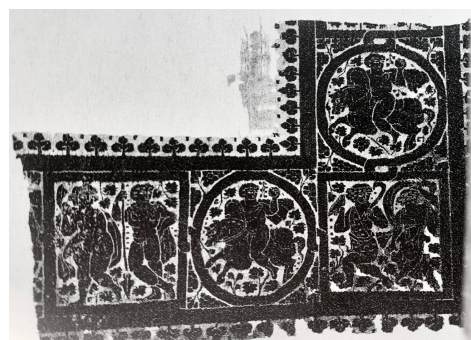
I slutten av det attende århundre og det meste av det nittende århundre var store mønstrede ullskjerf blant de viktigste motetilbehøret for europeiske kvinner. Etter ankomsten av disse skjerfene tok mønsteret kontinentet med storm, og sjalene ble snart etterlignet over hele Europa, særlig i Wales og byen Paisley i Renfrewshire, Skottland. Fra dette tidspunktet og utover var det engelske ordet for motivet paisley. Sjales typiske motiv, kjent som en boteh (persisk for blomst), stammer fra blomster og planteriket, og har vært et stempel på Indo Persisk ornament fra minst det syttende århundre. Dette gjentatte blomster-oppsettet av persisk opprinnelse markerer begynnelsen på utviklingen av boteh som den grunnleggende enheten til Paisley-mønsteret (Baker, 2017). Utviklingen av Kashmir og Paisley-sjal illustrerer de mange faktorene som materiale, teknikk, mote, internasjonal handel og kunstnerisk oppfinnelse som kan forme en stil (Trilling, 2001, s. 106-107).



Figur 7. Trykt Indisk bomullsduk før 1689. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 107. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

Medaljongstilen

Mønster av sammenflettede sirkulære medaljonger, omsluttende figurer og noen ganger hele forseggjorte scener dukker plutselig opp i Østromersk silkevev fra sjette århundre. I det åttende århundre har dette spredt seg så langt øst som Kina og Japan, og i de neste fem hundre årene er denne medaljongstilen en av de mest favoriserte mønstertypene innenfor ornament, ikke bare i veving, men i nesten alle former for todimensjonal kunst i Vest-Europa, Østromerske riket, Islamske Midtøsten og i Øst-Asia (Trilling, 2001, s. 112).



Figur 8. Veggteppe fra det romerske imperiet (egypt), 5. århundre. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 113. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

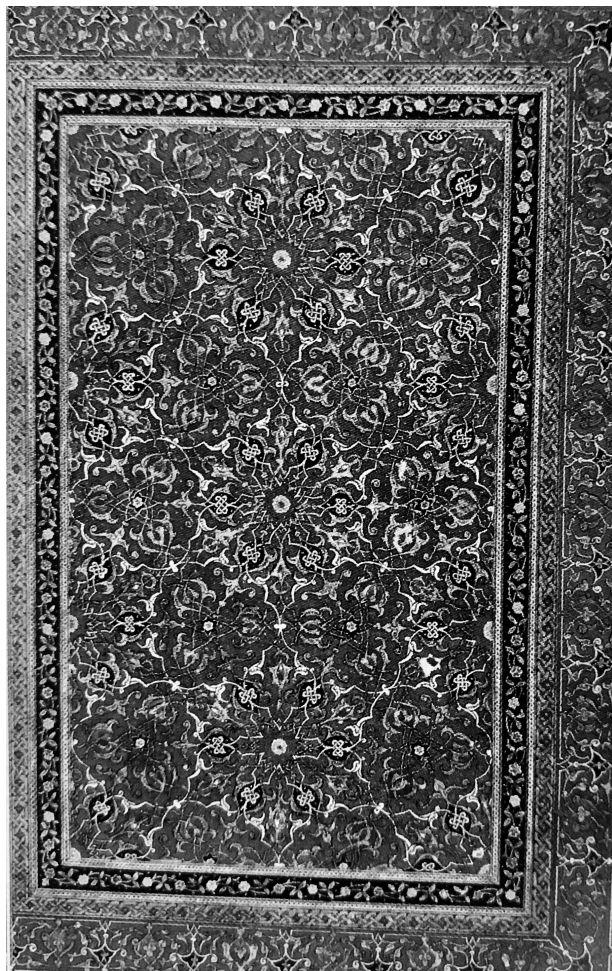
Rankeornament

Historien til rankeornamentet startet f.kr og fortsetter lenge e.kr. Det startet rundt det sjette århundre (f.kr) da greske kunstnere tok i bruk stiliserte planteformer fra Egypt og Midtøsten, og forvandlet dem til de første klassiske rankene. Dette ornamentale temaet med egenskapene til både et motiv og en mønstertype ble spredt over hele den hellenistiske verden, og den greske innflytelsen ble etablert av Alexander den store (356-323 f.Kr.) (Trilling, 2001, s. 113).

Innenfor Buddhismen ble ranker også brukt som kunstuttrykk, men det er i den Islamske verden at ranken har hatt sin mest varige innflytelse. Sannsynligvis er der ikke noe annet motiv i Islamsk kunst med så lang eller kompleks historie som dette mønsteret. Den islamske varianten, ofte kalt arabesk, er preget av delikate stilker og forenklede blader. Disse er i sin tur vevd inn i repeterende mønstre som ofte tilslører det lille som er igjen av vinranken (Trilling, 2001, s. 116-124).



Figur 9. Rødfiguret kopp, av Kachrylion (keramiker) og Euphronios (maler). Gresk (Attika), sent på 600-tallet f.Kr. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 114. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.



Figur 10. Forsiden av et manuskript av Jami' al-usul av Ibn al-Athir. Persisk (Herat), 1435-36. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 124. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

Firkantet Kufic

Sterkt påvirket av eldre hakekors og slyngemønstre, kom kvadratisk kufic opp rundt begynnelsen av det 12. århundre, og har vært i bruk siden, spesielt i arkitektoniske applikasjoner. I det trettende århundre gjorde kvadratisk kufic et ekstraordinært kulturelt sprang. Mens den opprettholdt sin opprinnelige funksjon som stilisert, men teoretisk leselig skrift på muslimske bygninger fra Anatolia til Sentral-Asia, ble det transplantert til det kristne sentral Europa. Der blomstret mønsteret som en rent dekorativ form, ikke lenger i arkitektur, men i aristokratisk håndarbeid (Trilling, 2001, s. 126).

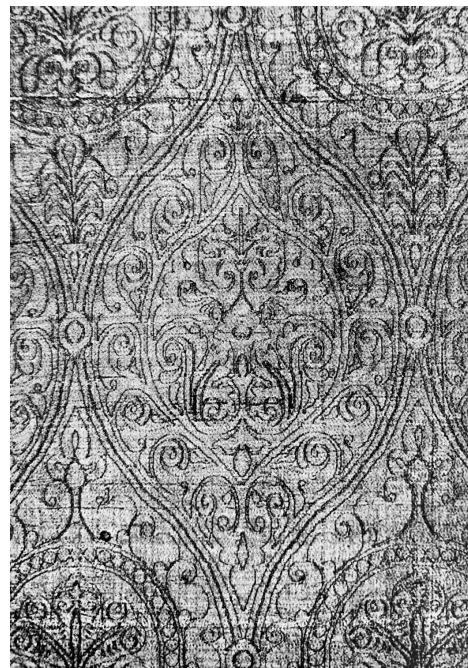
Ogivalt mønster

Ogivalmønsteret består av spisse medaljonger, som passer sammen i forskjøvne rader. Selv om det uten tvil er den mest varige og innflytelsesrike mønstertypen i elitenes tekstilkunst, har den tidlige historien aldri blitt sporet. Som så mange andre mønstertyper, forekommer det først i romersk kunst. I mer enn tretten hundre år har ogival mønsteret gitt tekstil designere både et anker i tradisjonen og en scene for innovasjon. Et silkesjal assosiert med en biskop som døde i 1011 er trolig det eldste tekstilet med et ogivalt mønster.

I andre halvdel av det nittende århundre ble ogivalmønsteret gjenfødt, hovedsakelig gjennom innsats fra britiske designere. Blant dem er Owen Jones, best kjent som forfatteren av *Grammar of Ornament*, Harry Napper, George Haité og G. T. Wood (Trilling, 2001, s. 128-132).



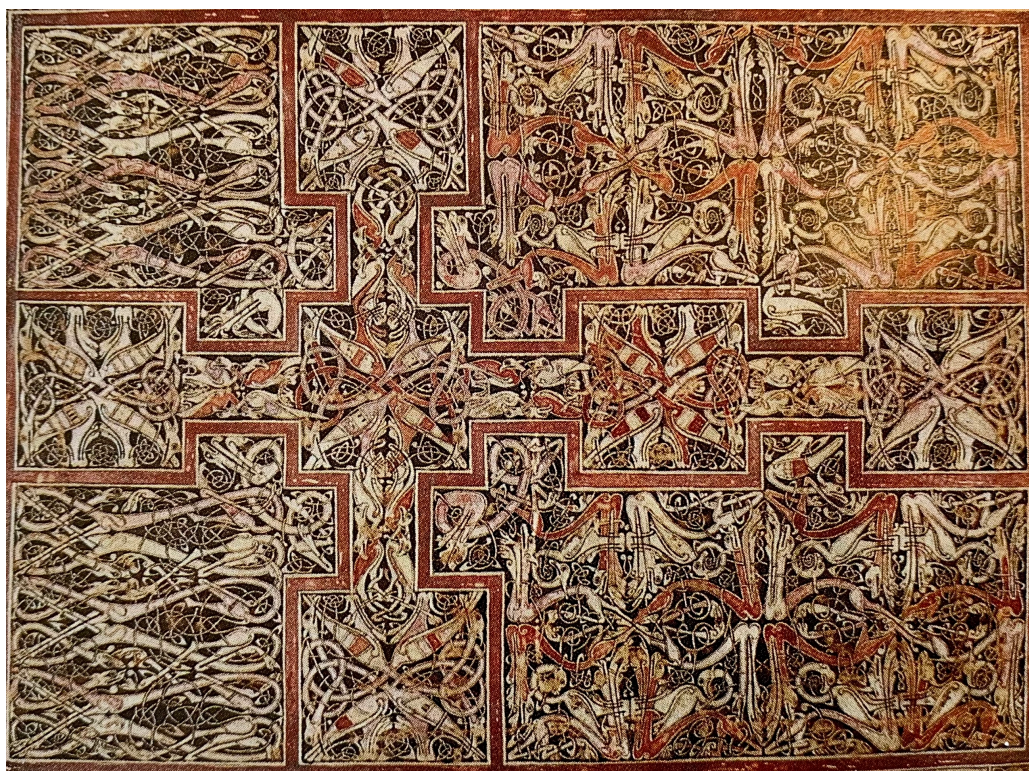
Figur 11. Skåret steininnskrift fra den store moskeen i Mardin, Tyrkia, 1176-77. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 126. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.



Figur 12. Silke tekstil. Sannsynligvis islamsk, sent på 10. til tidlig 11. århundre. Den tidligste sikkert daterte ogvialtekstilen. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 130. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

Flettemønster

Den mest kosmopolitiske mønstertypen etter rankemønsteret, og den mest forseggjorte av slike mønstre, er mønsteret av kryssende bånd kjent som interlace (flettemønster på norsk). Flettemønster antas å komme fra knuter og andre former for dekorativt tauverk. Flettemønsteret dukket ganske plutselig opp på pryds scenen i romersk kunst fra det tredje og fjerde århundre e.Kr. Det mest berømte av alle flettemønstrene ble opprettet i Nordvest-Europa, og spesielt på de britiske øyer i løpet av det syvende og åttende århundre. I dag er denne stilen ofte identifisert som keltisk, men dette er delvis en feilbetegnelse. Flettemønsteret i det tidlig middelalderske Europa var hovedsakelig en germansk variant av et romersk tema. Irske kunstnere adopterte denne, men flettemønsteret i seg selv, og dyremotivene som så ofte var innlemmet i flettemønsteret var fremmed for det urgamle keltiske ornamentet (Trilling, 2001, s. 134-137).



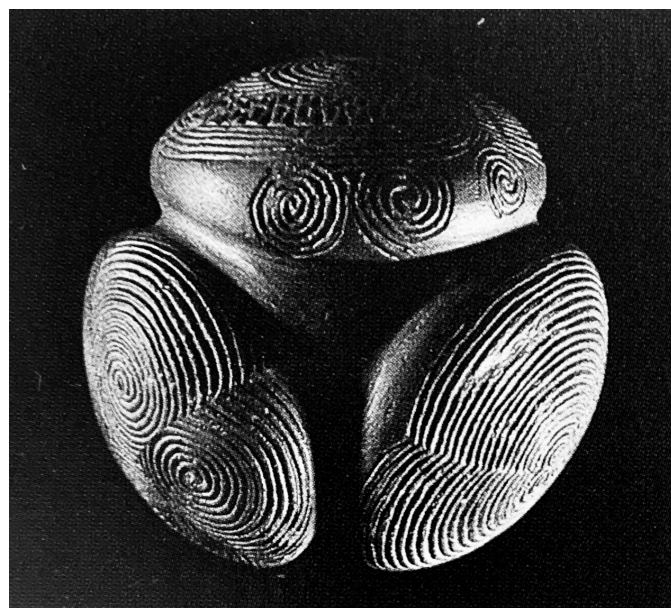
Figur 13. Side fra Litchfield-evangeliene, Britiske øyer, første halvdel av 800-tallet. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 130. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

2.3.4 Ornamentets struktur

For å lage et ornament må elementene ordnes, repetisjon og symmetri er kanskje ikke nødvendig i et ornamentalt design, men jevn fordeling, orden og balanse er uunnværlig (Ward, 2019). For å beskrive strukturen til ornamentet kan man i henhold til Trilling (2001, s. 35) låne tittelen til Owen Jones sitt arbeid fra det nittende århundre som het *Grammar of ornament* eller på norsk *Ornamentets grammatikk*, og bruke dette i vår tidsalder. Motiver innenfor ornamentikken kan være fri form, geometriske eller representative. **Fri form** motiver (se figur 14) er vilkårlige, de representerer ikke noe, og de samsvarer ikke med eksplisitte eller implisitte regler. I løpet av 1920- og 1940-tallet gravde sovjetiske arkeologer ut en gruppe gravsteder fra 5. til 4. århundre f.Kr. ved Pazyryk, i Altai-regionen i Serbia. Det meste av ornamentene var representative, men noen eksempler som denne sadel dekorasjonen avbildet på figur 14 bærer et uforutsigbart design i fri form. **Geometriske** motiver (se figur 15) består av geometriske former, enkle eller komplekse. Denne utskårne steinkulen fra Skottland avbildet på figur har flere variasjoner av spiralornamentet fra neolittisk tidsalder (Trilling, 2001, s. 35-37).



Figur 14. Sadel dekorasjon fra 5. til 4. århundre f.Kr. ved Pazyryk, i Altai-regionen i Serbia. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s.37. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.



Figur 15. Steinkule fra andre århundre f.Kr. Skottland. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s.39. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

Representative ornament har tre hovedkategorier som er plantemotiver, figurative motiver og ornament som skildrer gjenstander. **Plantemotiver** inkluderer hvilken som helst aspekt av planteriket, stort eller lite, naturalistisk eller abstrakt (Trilling, 2001, s. 35-36). Innen plantemotiver har akantus, palmett (se figur 16), lotus og eikeløv vært mye brukt gjennom tidene (Opstad, 2015).

Figurative motiver skildrer natur, dyr og mennesker, her kan man finne frontale menneskemasker på samme måte som for eksempel løvehoder eller lignende (Opstad, 2015). Figur 17 avbilder fugler som flyr over et månelyst hav som en skildring av naturen, her har kunstneren kombinert elegant dekorativ form med en bevegelig fremkalling av natten.

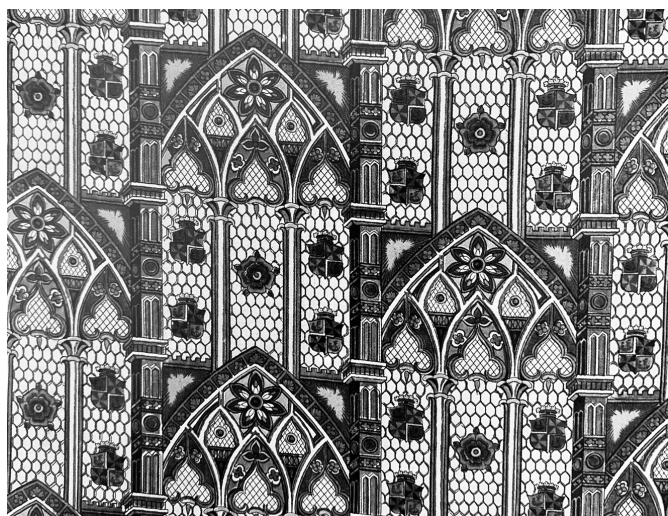


Figur 16. Steinpalmett fra det 4. århundre f.Kr. Hellas. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 41. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

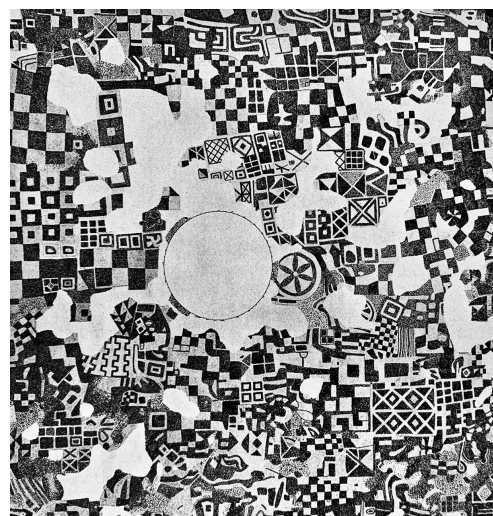


Figur 17. Steintøy asjett av Wakao Toshisada, Japansk 1990. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 43. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

Ornamenter som skildrer gjenstander har to underkategorier der den første tar motivene sine fra arkitektur. Den andre inkluderer skildringer av alle andre slags gjenstander, men med en sterk innflytelse av gjenstander som er dekorative i seg selv (Trilling, 2001, s. 36).



Figur 18. Trykt tekstil. Engeland, c. 1830-35. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 44. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.



Figur 19. Mosaikk i naturlig fargede småstein. Phrygian (Gordion), 800-tallet f.Kr. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 48. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

I likhet med motivene består mønstrene innenfor ornamentikken også av noen få grunnleggende typer som enhetlig, additiv, repeterende og hypotaktisk struktur (over og underordning). Enhetlige mønstre består bare av et enkelt hovedmotiv, og mange av dyreornamentene opp gjennom historien har vært av denne typen. Additive mønstre har en rekke forskjellige motiver kombinert uten repetisjon, symmetri eller andre konsistente komposisjonsprinsipper (Trilling, 2001, s. 36). Figur 15 er eksempel på additivt mønster, dette er den tidligste kjente gulvmosaikken av kunstnerisk betydning (s. 48).

Repeterende mønstre bruker det samme motivet eller motivene om og om igjen, i en forutsigbar rekkefølge. De åpner for variasjon på et sekundært nivå, så lenge de primære elementene i mønsteret er noe gjenkjennelig. Hypotaktiske mønstre skiller seg fra repeterende ved at motivene ikke er identiske med hverandre, og fra additive mønstre ved at komposisjonsprinsippene brukes i høyeste grad, om man endrer størrelsen, mønsteret eller plasseringen av ett enkelt motiv ville dette endre hele komposisjonen (Trilling, 2001, s. 35-36). «Three Color Butterfly» av Maurits Cornelis Escher er et eksempel på hypotaktisk mønster, i hans design er hver av sommerfuglene et motiv, som sammen danner hovedmønsteret. Fargeendringene i sommerfuglvingene fra overlappende sirkler er også motiver, som igjen danner enda et mønster. En av de største utfordringene til en som lager ornament er å skape flere effekter, og en av de største gledene ved ornament er å se hvordan kunstneren har fått disse effektene til å samspille (s. 51).



Figur 20. «Three Color Butterfly», av M. C. Escher, c. 1950. Fra «*The Language of Ornament*» av James Trilling, 2001, s. 51. Copyright 2001 Thames & Hudson Ltd, London.

2.4 Gestaltfaktorene og visuell grammatikk

Ifølge Anny Å. Haabesland og Ragnhild Vavik (2000, s. 281) har vi alle en medfødt trang til å samle og gruppere enkeltelementer til ordnede figurer eller helheter, og til å persipere disse så tydelig som mulig. Gestaltpsykologien hevder at der er bestemte faktorer som er avgjørende for om en vil oppleve noe som en helhetlig figur. Disse faktorene har som funksjon å lette persepsjonsprosessen. Den gode gestalt er arbeidsbesparende for persepsjonen, og derfor oppfattes den som behagelig. For å kunne skape en oversikt har gestalt-psykologene funnet det nyttig å peke ut ulike faktorer i persepsjonsprosessen. Persepsjon er de kunnskaper, erfaringer og forestillinger man allerede har som utgjør forutsetningen for at man skal se noe som gir mening. Hvert sanseintrykk prøves mot hukommelsesforestillinger som man tror har noe med det aktuelle inntrykket å gjøre, og loses på plass i vårt verdensbilde. Det blir påpekt at den ene faktoren påvirker den andre og at flere faktorer gjør seg gjeldende samtidig i den samme persepsjonen (s. 276-281). Avhandlingen tar for seg faktorene nærhet, likhet, omriss, pregnans (orden, balanse og symmetri) og gestaltens tyngdepunkt. Grunnen for dette valget er at det er de som ofte går igjen i mine komposisjoner, og at det derfor blir naturlig å analysere arbeidene mine utfra disse faktorene. I analysen vill jeg bruke disse begrepene for å beskrive mine arbeider ut fra visuell grammatikk og gestaltteorien som ståsted.

For at enkeltelementer skal samle seg til klare figurer, er ifølge Haabesland og Vavik (2000, s. 281) avstanden mellom disse viktig. Elementer med umiddelbar nærhet til hverandre har større sjanse til å oppleves som sammenhørende enn elementer med større avstand til hverandre. Slike enheter kan også betegnes som grupper, og om man setter sammen flere av disse gruppene får man *superenheter*. Objekter i en komposisjon vil enten tiltrekke eller frastøte hverandre (Leborg, 2004, s. 55-58). Elementer som er like i størrelse, form og farge samler seg lettere til gestalter enn elementer som er ulike. Nærhet og repetisjon representerer ofte det rytmiske elementet i en komposisjon (Haabesland & Vavik, 2000, s. 282). Denne rytmen kan oppstå som form, størrelse, farge, retning og tekstur. Rytmen kan også beskrive som jevn eller ujevn (Leborg, 2004, s. 40), om den er ujevn har den en variasjon som kan være i form, størrelse eller forskyvning (Leborg, 2004, s. 86). Alle former for ornamentikk er eksempler på dette, og man

oppfatter elementene i et ornament «rytmisk» gjennom måten de følger hverandre på (Haabesland & Vavik, 2000, s. 288).

Linjer som nesten omslutter eller omslutter helt et område, blir lettere oppfattet som gestalt enn linjer som ikke slutter seg sammen (Haabesland & Vavik, 2000, s. 283). Alle former vi kjenner til kan defineres ut fra ytre grenser som er sammensatt av rette eller buete linjer, om denne konturlinjen er gradert eller har små nyanser i valør kan det bli vanskelig å definere formen (Leborg, 2004, s. 27). Man vil lettere kunne oppfatte noe som en gestalt dersom enkeltelementene i bildet er strukturert slik at de gir en viss grad av orden (Haabesland & Vavik, 2000, s. 285-286). Plassering av objekter i forhold til hverandre vil etablere en struktur, denne strukturen danner igjen grupper. Det er først når man kan gjenkjenne et mønster at vi kan beskrive strukturen. Om denne er usynlig kalles den abstrakt. De synlige strukturene kan beskrives som formelle eller uformelle strukturer, gradasjon (trinnsvis endring ved formers tiltakende eller avtakende størrelse) og radiasjon (spredning fra et sentrum) (Leborg, 2004, s. 19-22). Strukturen kan også variere i hvor fin eller grov den er (s. 60).

For at et objekt skulle kunne oppleves som enhetlig og uten stilbrudd, må delene som helheten består av ha et visst slektskap i form eller farge. Delene må ha noe til felles for å kunne arbeide på den måten som man ønsker. Enkeltdeler som bryter med helheten eller grunnkarakteren som objektet har, vil falle ut av sammenhengen. De vil bli stående som fremmedlegemer og irritere oss, eksempel på dette kan være farge. En farge kan virke uharmonisk og forstyrrende når den ikke er avstemt mot resten av fargene i helheten. Men noen ganger kan denne disharmonien mellom helheten og enkeltdelene være med på å få frem nettopp det innholdet som man ønsker å formidle. En bevisst bruk av en farge i en komposisjon kan være med på å gi de assosiasjonene og oppmerksomheten som man er ute etter (Haabesland & Vavik, 2000, s. 286). Fargen kan være med på å skape en kontrast i komposisjonen (Leborg, 2004, s. 91).

I den enkleste form har balanse med tyngdefornemmelse å gjøre. En komposisjon er i balanse når objektene på formatet er i likevekt i forhold til synet. Balansen kan dannes mellom objekter som er like, men med forskjellig posisjon, eller mellom objektet med

form som står i kontrast til hverandre. Om komposisjonen mangler dette spillet mellom objektene kan den oppleves som statisk (Leborg, 2004, s. 57). Likevekts kravet gjør seg også gjeldende på fargens område i forhold til faktorer som intensitet, fargestyrke, eller det areal som den enkelte farge har. Behovet for balanse og likevekt har også sammenheng med det grunnleggende form/bakgrunn forholdet. Om bakgrunnen blir for stor kan den virke som en distraherende faktor, og flaten blir lett uten funksjon (Haabesland & Vavik, 2000, s. 287).

Symmetri er den største grad av likevekt, når objekter er oppstilt likt om en akse har man symmetri. En komposisjon kan også være asymmetrisk, da er objektene ulikt fordelt om en akse (Leborg, 2004, s. 56). Alle detaljene i gestalten er ikke alltid like viktige, og har ikke alltid den samme verdi for helheten. Ifølge gestalt-psykologene er en ikke tilfreds før en har funnet gestaltens tyngdepunkt. Tyngdepunkt, dominansfelt, blikkfang og dynamisk senter er kjente begreper i kunsten, og et tydelig tyngdepunkt har ofte gjerne vært et av kriteriene på en god komposisjon. Det finnes mange ulike måter å skape tyngdepunkt på i praksis, for eksempel ved store og små formers plassering og forhold til hverandre, ved fargestyrke og fargefordeling, og ved at enkelte former skiller seg tydelig ut fra hverandre (Haabesland & Vavik, 2000, s. 289). En komposisjon kan ha kontraster mellom områder som er mye mettete av objekter og farge, og områder som er lite mettete av objekter og farge. Men det er ikke nødvendigvis slik at områder som er mer mettete er de som er visuelt mest dominerende (Leborg, 2004, s. 66).

2.5 Outsider art

Drodling kan noen ganger bli betegnet som *outsider art*. Drodlinger som faller innenfor *outsider art* er ofte skapt i en fraværende sinnstilstand, og skifter mellom forskjellige grafiske formspråk som for eksempel arkitektonisk og ornamentalt (Maclagan, 2014, s. 12). Siden den ble introdusert for første gang, har *Outsider Art* blitt en anerkjent referanse i verden av gallerier og museer, selv om folk utenfor disse domenene ikke alltid er sikre på hva de skal gjøre med det. Dette fordi arbeidet det identifiserer er iboende vanskelig å fordøye, det skal tross alt kollidere med våre forventninger til kunst (Maclagan, 2009, s. 25).

Til å begynne med henviste *Outsider art* og dens dekorative karakter til arbeid som var opprettet før begrepet ble laget. Disse arbeidene ble i ettertid ansett for å være tilstrekkelig originale og uoppfordrede til å bli sett på som utenfor den kunstinstitutionelle definisjonen for kunst. Men det satte også opp en mal for hva som kan kvalifiseres som ekte utenforstående kunst i fremtiden. På den ene siden ser det ut til at begrepet refererer til noe som allerede eksisterer, altså en uoppfordret, frittgående kreativitet som er noe som er naturlig gitt, og venter på å bli oppdaget. Og på den andre siden spiller *outsider art* en aktiv rolle i å etablere akkurat den kreativiteten. Så *Outsider Art* refererer ikke bare til en stadig voksende samling av merkelig og eksentrisk arbeid, men en klynge av ideer eller fantasier om en grunnleggende og original måte å være kreativ på. Dette kan man koble opp mot bevegelser som ekspresjonisme eller surrealisme, hvor det ble gjort tilsvarende kontroversielle påstander om kreativitet, og hvor arbeid av kunstnere som aldri ønsket å søke disse titlene, fordi det var opprettet før dem, ble vedtatt i ettertid fordi det så ut til å passe dem. Når det gjelder *Outsider Art* har både verket og menneskene som skapte det faktisk blitt tauet inn i en reservasjon som vi har konstruert for dem, og som tjener våre formål mer enn deres (Maclagan, 2009, s. 25-26). En betydelig andel av *Outsider Art* består av verk som verken er rett fram representativt eller fullstendig ikke-representativt, det ser ut til å være på kanten mellom det figurative, det abstrakte, det dekorative og noe som overgår i det ornamentale. Noe av det samme forekommer i drodling, som engasjerer et stort antall mennesker uavhengig av om de har noen annen interesse for kunst eller ikke, og i den forbindelse har drodling noe til felles med *Outsider Art* (Maclagan, 2009, s. 109).

2.6 Samtidstegning og det ornamentale

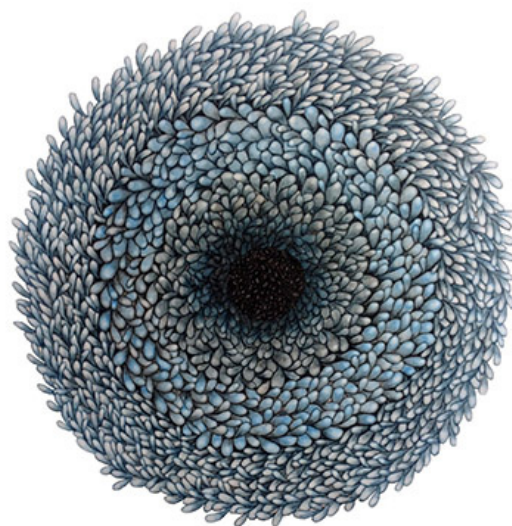
Som inngang til eget skapende arbeid har det blitt reflektert rundt kunstnere og verk som inspirasjon. Ved å gjøre dette kan jeg finne særtrekk og få større innsikt i hva som rører seg innenfor tegnefeltet og ornamentikken. For å innhente kunnskap besøkte jeg tegnetriennalen 2019 som fant sted på Kunstnernes hus i Oslo. Samt hentet eksempler fra kunstneres presentasjoner på internett.

2.6.1 Sky Kim

Sky Kim beskriver sine akvarellmalerier og tegninger som abstrakte, anatomiske, åndelige og sensuelle på en og samme gang. Ifølge henne er formene trøstende, men likevel svimlende, flytende, men stillestående, organisk, men likevel abstrakt, delikat, men likevel besatt. Hun sier at hun søker å finne en måte å forstå seg selv og alle levende vesener ved å grave gjennom en abstrakt stor masse. Materialet hun foretrekker å arbeide med er vannbasert akvarell fordi hun mener at dette resonerer godt med energien hennes. Og at akvarell har den fordelen at det tørker nesten umiddelbart, noe som gjør at hun kan fortsette å følge strømmen av energi som hun har i skapelsesøyeblikket uten å måtte stoppe opp (Elusivemuse, 2015).



Figur 21. "Untitled (Micro Universe)", 2019, av Sky Kim.



Figur 22. "Untitled (Portal series)", 2015, av Sky Kim.

På samme måte som Sky Kim kan jeg beskrive mine tegninger på flere forskjellige måter på en og samme gang. Jeg vil si at de er abstrakte, stiliserte, organiske men likevel statiske, sensuelle og flytende men likevel stillestående, delikate men de kan også oppleves som urolige. Spesielt i dem som jeg har tilført noen «hindringer», kan man kanskje se en dragkamp mellom det rene, kontrollerte uttrykket og det andre mindre kontrollerte elementet. Hennes arbeider har tydelig vært en stor inspirasjon for meg i arbeid med denne avhandlingen.

2.6.2 «Sjelens ornamenter: Ornamentale tegninger i norsk outsider art».

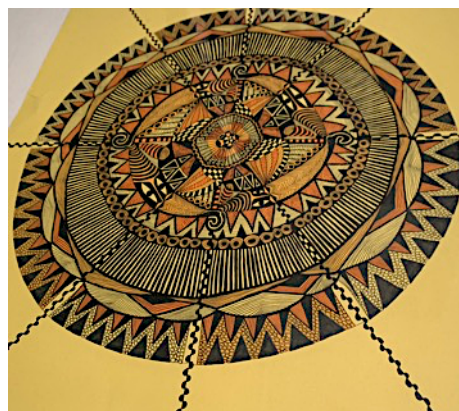
Outsider art er en sideutstilling som ble presentert på tegnetriennalen 2019. I denne utstillingen var det presentert ti kunstnere og over tretti utvalgte verk fra Trastad Samlinger ved Sør-Troms Museum. Det ble også vist et utvalg av pasienttegninger fra 1920 som ble laget ved tidligere Dikemark psykiatriske sykehus i Asker. Alle verkene i utstillingen belyser ulike og aktuelle posisjoner av ornamentale uttrykk i norsk Outsider Art og gir en unik innsikt i bredden og vitaliteten av denne sjangeren. Sammen utforsker verkene fire fremtoninger av det ornamentale i begrepene: natur, arkitektur, kalligrafi og geometri (Ulekleiv & Nordby, 2019, s.83).



Figur 23. av Ann-Mari Erichsen. Eget foto fra Tegntriennalen 2019 – Human touch.



Figur 24. av Ann-Mari Erichsen. Eget foto fra Tegntriennalen 2019 – Human touch.



Figur 25. av Ann-Mari Erichsen. Eget foto fra Tegntriennalen 2019 – Human touch.

Disse arbeidene er tegnet av Ann-Mari Erichsen som er en selvlært Outsider Art kunstner. Hun tegner på ark med svart tusj og fargelegger etter hvert. Hennes motiver myldrer av intrikate fargerike mønstre av dyre- og menneskefigurer, blomster og insekter og forbindes noen ganger med sitater fra sangtekster og annet materiale (Kunstnernes hus, 2019).

I disse verkene kan jeg kjenne igjen mye av min egen tegnestil, men de ligger kanskje i enda høyere grad tettere opp mot det stramme ornamentale uttrykket. Med det mener jeg at mine arbeider er mer organiske, mens her kan man se en viss symmetri og tegningene er figurative i større grad. Om jeg skal plassere disse verkene innenfor en av de tre hovedgruppene innenfor ornamentikk vil jeg plassere disse innenfor dyreornamentikk, mens mine arbeider vil jeg plassere innenfor de to andre hovedgruppene som er geometriske og planteinspirerte motiver.

En annen kunstner som ble vist i utstillingen «Sjelens ornamenter: Ornamentale tegninger i norsk outsider art» er Geir Wallem (f. 1953) som også er selvlært Outsider Art kunstner. Hans bilder er tegnet med tusj på papir i størrelse 50 x 70 cm der han refererer til «framtidbyer» som han relaterer til en Alfa-Gud som hersker over den «vanlige Guden». De rikt detaljerte tegningene er en tett sammensatt av punkter og brikker som føyer seg sammen til universelle landskapsvisjoner. Han har tegnet kontinuerlig siden 80-tallet og det eksisterer også flere mapper med tegneserier hvor han gjennom tegninger og tekst forteller om universet og kampen mellom onde og gode krefter (Kunstnernes hus, 2019).

I motsetning til meg bruker han mye farger i tegningene sine, dette er med på å skape et barnslig og lekent uttrykk som jeg assosierer til tegneserier. Tegningene hans har også et klart tema og man kan se at de har en mening ved seg, mens mine tegninger spiller mer på at betrakteren selv skal gi seg opp en mening.



Figur 26. "7171", u.å., av Geir Wallem.

3 Metode

I dette kapitlet redegjør jeg for valg av metode og hvordan jeg går frem for å finne svar på min problemstilling. Først redegjør jeg forskjellene mellom kvalitativ og kvantitativ forskning, deretter presenterer jeg auto-etnografiens bakgrunn, auto-etnografi som metode og hvordan jeg skal gå frem med denne metoden.

Metoden auto-etnografi som brukes i arbeid med denne avhandlingen ligger innenfor en kvalitativ tradisjon. Det at forskningen er kvalitativ vil si at man interesserer seg for hvordan noe gjøres, oppleves, sies, fremtrer eller utvikles. Man er for eksempel opptatt av å beskrive, forstå og fortolke den menneskelige erfaringen sine kvaliteter. Denne måten å forske på står i kontrast til kvantitativ forskning som er en metode man bruker når man er opptatt av å undersøke hvor mye det finnes av noe. Datamaterialet i kvantitativ forskning foreligger i form av tall og det som er målbart, i motsetning til kvalitative data, som vanligvis uttrykkes i form av tekst (Brinkmann & Tanggaard, 2010, s. 17).

3.1 Auto-etnografiens bakgrunn

Historisk kan man se de første referansene til auto-etnografi i identitetspolitikken sin fremvekst i USA 1960- og 1970-tallet. Identitetspolitikken fokuserte på hvordan identitet betyr noe - hvordan identitet påvirket og styrte hvem du kunne elske og gifte deg med, hvor og om du kunne jobbe, spise eller gå på skole og hva du kunne studere. Identitetspolitikken fikk mange til å spørre seg selv: Hvordan og hvorfor blir noen mennesker behandlet mer menneskelig og hensynsfullt mens andre blir møtt med stillhet, ignorering og misbruk? Identitetspolitikken gjorde også disse spørsmålene til et politisk oppdrag, og demonstrerte hvordan andre utenfor majoriteten kunne bruke, benekte, undergrave og omforme maktforhold for å skape mer rettferdige levekår. Denne uroen satte også spørsmålsteget ved vanlig forskningspraksis og antagelser, og skapte et ønske om å forstå hvilke aspekter ved selvet som er de viktigste filtrene gjennom hvordan man oppfatter verden og nærmere bestemt temaet som ble studert (Adams, Holman Jones & Ellis, 2015, s. 14).

Endrede ideer om og idealer for forskning, økt bekymring og omsorg for etikken og politikken til forskning og fremveksten av identitetspolitikken bidro til fremveksten av mer fleksible, åpne og etiske kvalitative forskningsmetoder, inkludert auto-etnografi. Auto-etnografi tilbød forskere en metode for å artikulere deres personlige forbindelser og investering i identiteter, opplevelser, relasjoner og kulturer. Det gav også forskere en metode for å adressere den problematiske applikasjonen av vitenskapelige metoder til samfunnsvitenskapelig forskning. Auto-etnografi insisterte på og gav et forum for adressering av forskningsetikk og ansvar med menneskelige deltakere, og for forsiktig å prøve å gjenkjenne hvordan sosiale posisjoner og identiteter påvirker hvordan vi leser, skriver, undersøker og evaluerer erfaringer, kulturer og forsknings tekster (Adams et al., 2015, s. 15-16).

I 1975 brukte Karl Heider begrepet «auto-etnografi» for å beskrive en studie der medlemmer av en kulturgruppe forteller om sin egen kultur. I 1977 bemerket Walter Goldschmidt at «all etnografi» er «selvetnografi», ved at denne metoden avslører personlige investeringer, tolkninger og analyser. Davis Hayano i 1979 brukte det samme begrepet for å beskrive antropologer som gjennomførte etnografiske studier av deres « eget folk » og som valgte en feltplassering som var knyttet til deres egne identiteter eller kulturer (Adams et al., 2015, s. 16). Baarts (2010, s. 155) viser til David Hayano som en opphavsmann til begrepet auto-etnografi, nettopp fordi hans utgangspunkt som forsker var å være et fullverdig medlem av sin egen kultur.

I løpet av 1980-tallet ble det gjort en del studier innenfor sosiologi og antropologi. Felles for disse studiene var at de hadde en auto-etnografisk stil over seg, men at dette begrepet ble sjeldent brukt. På slutten av tiåret begynte forskere å bruke begrepet auto-etnografi på arbeid som utforsket samspillet mellom det introspektive, det personlige engasjerte selvet, kulturell tro, praksis, systemer og opplevelser. I løpet av de siste årene har auto-etnografi blitt en viktig og legitim metode i mange fagdisipliner og forskningsfelt. Flere bøker er viet til auto-etnografisk forskning, og forskere i fagdisipliner som antropologi, kunst og design, business, kommunikasjon, kriminologi, lærerutdanning, geografi, sykepleie, psykologi, sosialt arbeid og sosiologi har brukt auto-etnografi som metode (Adams et al., 2015, s. 17-18).

Den personlige tilnærmingen til auto-etnografi illustrerer investeringen forskerne har i sin forskning, ved å være personlig, følelsesmessig, estetisk og narrativt forbundet til en kulturell gruppe eller opplevelse, kan auto-etnografer ta mer ansvar for og større omsorg i å representere seg selv og andre (Adams et al., 2015, s. 19).

3.2 Auto-etnografi som metode

I henhold til Baarts (2010, s. 155) refererer begrepet auto-etnografi til spekteret fra det personlige til det kulturelle. «*Auto*» betyr «selv» og representerer forskeren som gjør seg selv til gjenstand for observasjon, refleksjon og undersøkelse, *ethno* betyr «kultur» og avspeiler hvor forskeren retter sin oppmerksomhet mot det som blir studert. Siste delen av begrepet *grafi* henviser til den vitenskapelige prosessen, den kvalitative undersøkelsen og systematikken, der personlige opplevelser, erfaringer og observasjoner transformeres til vitenskapelig viten. Sammenføyingen av ordet resulterer i et innhold som har fokus på alt i fra det personlige *auto* til det kulturelle *ethno* og vitenskapen *grafi*. Baarts (2015, s. 170-171) deler inn auto-etnografi inn i tre deler som avgrenser hvor forskerens hovedfokus ligger. Første delen har fokus på selvutforskning og er auto-orientert, mens den andre delen er ethno-orientert, som er en blanding av egne erfaringer og fokus på hva som skjer. Til slutt er den tredje retningen grafi-orientert, som er opptatt av den vitenskapelige prosessen som er den kunnskap som auto-etnografen studerer og innhenter. Jeg har valgt å forholde meg i hovedsak til auto-orientert vinkling i min undersøkelse. Jeg er innforstått med at det ikke er lett å avgrense dette svart på hvitt, og at jeg vil komme til å komme innom de to andre prosessene uansett. Men ett auto-orientert utgangspunkt tror jeg vil få dekket problemstillingen min på best mulig måte.

Metoden kan beskrives som en persons livsopplevelser og prestasjoner, og den kan gi nye måter å utforske og formidle personlige observasjoner på, som samtidig inviterer leseren til å ta del i utforskningen. Metoden kan formidle dagens kulturelle kontekster i form av forskerens erfaringer fra virkeligheten. Ved at forskeren utleverer sine opplevelser, tanker og refleksjoner i en avhandling kan leseren på en måte være delaktig i vurderingen og analysen av tekstens budskap, i håp om å forstå eller finne ut hva disse erfaringene betyr (Denzin, 2014). Det gis rom til en mellommenneskelig nærhet og virkelighet, fremfor noe som kan oppleves som en klinisk og ufølsom kvantitativ metode.

I auto-etnografi blir nærhet, ikke objektivitet, et epistemologisk utgangspunkt og retur (Adams et al., 2015, s. 22-23).

Det har blitt rettet noe kritikk mot auto-etnografisk metode som går på at personlig, selvbiografisk og estetisk arbeid ikke kan gi vitenskapelig innsikt. Auto-etnografi kan i noen tilfeller oppfattes som fiksjon eller som en samfunnsvitenskapelig metode om den vinkles på feil måte (Adams et al., 2015, s. 102). I arbeid med mine undersøkelser har jeg bevisst brukt fysisk arbeidsbok og digital logg med datomerkinger for å notere ned mine umiddelbare tanker og opplevelser underveis i undersøkelsen og etter. Dette gjør jeg for å vise at mine undersøkelser ikke er fiktive.

Det stilles også spørsmål om validitet ved at man retter oppmerksomheten mot den auto-etnografiske teksten, da denne synes å tilsløre forskjellen mellom fiksjon og vitenskap (Baarts, 2010, s. 156). Det blir derfor viktig for meg å ha god kontroll og være kritisk til egen fremstilling når jeg skriver mine auto-etnografiske beskrivelser av mine undersøkelser.

3.3 Auto-etnografisk forskningsdesign

I motsetning til mange forskningsdesign oversettes ikke nyansen og kompleksiteten til identiteter, liv, forhold og opplevelser like enkelt til et eksperiment, undersøkelse eller liste over intervju spørsmål. Men i ett auto-etnografisk forskningsdesign er der imidlertid et felles sett med prioriteringer, bekymringer og måter å forske på. Eksempel på disse er personlig erfaring innen forskning og skriving, illustrasjon av sanseprosesser (meningsprosesser), refleksivitet, illustrasjon av innsidekunnskap om et fenomen, beskrive og kritisere kulturelle normer, opplevelser og praksis, søke svar fra publikum (Adams et al., 2015, s. 26). Mitt prosjekt beskriver og kritiserer ikke kulturelle normer, opplevelser og praksis, samt søker det ikke svar fra publikum, derfor blir ikke dette relevant å diskutere videre i de følgende avsnittene.

Ideer til forskningsprosjekter er ofte ledet av følelser, opplevelser og spørsmål vi har i og om livene våre. I stedet for å stille eller skjule de personlige grunnene som får oss til å velge våre forskningsprosjekter, bruker auto-etnografer personlig erfaring og

subjektivitet i utformingen av forskningen (Adams et al., 2015, s. 26-27). Ideen til mitt forskningsarbeid ble ledet av tegnestrykket mitt, nysgjerrigheten på fenomenet drodling og et ønske om personlig utvikling på tegnefeltet. Startpunktet for min undersøkelse er at mitt drodlestrykk oppleves som en vane for meg, denne vil jeg forsøke å bryte ut av.

Gjennom bruk av personlig erfaring gir auto-etnografi innsikt i hvordan en person forstår kulturelle normer, opplevelser og praksis. Auto-etnografer tilbyr komplekse, innvendige beretninger om sansefremstilling og viser hvordan/hvorfor spesielle opplevelser er utfordrende, viktige og/eller transformerende. Auto-etnografer gir i sin tur et perspektiv som andre kan bruke for å gi mening til lignende opplevelser (Adams et al., 2015, s. 27). Jeg vil forsøke å viderefremde mine erfaringer med å utforske visuelle hindringer i tegning og det ornamentale formspråket mitt på en slik måte at det kan gi mening for flere enn de som forsker på det samme feltet.

Auto-etnografer bruker refleksivitet for å teste forholdet mellom forskernes selv og andre. Refleksivitet består av å se tilbake på våre erfaringer, identiteter og relasjoner for å vurdere hvordan de påvirker vårt nåværende arbeid (Adams et al., 2015, s. 29). Måten jeg vil vise refleksivitet i denne avhandlingen er ved å se tilbake på de erfaringene som jeg gjør meg i arbeid med fase 1 og 2, for å så analysere og reflektere over dette. Samt gjøre dette i drøftingen ved å se tilbake på undersøkelsen i sin helhet, og dretter reflektere over dette. Det er imidlertid viktig at fenomenet som blir undersøkt omfatter noe mer enn bare seg selv. Dette inkluderer ikke bare et eget personlig-subjektivt ståsted, men også hvordan man som forsker er en del av et større faglig ståsted (Baltzersen, 2014).

Å forske på og skrive fra de levde, indre øyeblikkene av erfaring, gjør at auto-etnografer kan dyrke en «innside epistemologi», for å kunne beskrive en opplevelse på en måte som forskere utenfor aldri kunne. Videre kan innsidekunnskap brukes til å rette oppmerksomhet mot kompleksiteten i vanlige antatte antagelser om disse fenomenene. Innsidekunnskap hjelper til med å generere innsikt som andre metoder kan gå glipp av eller aktivt motvirke (Adams et al., 2015, s. 31-32). Å undersøke egen praksis kan ha en profesjonell og personlig verdi i forhold til egen utvikling (Baltzersen, 2014).

Selv om de fleste tekster produserer en slags kunnskap og gir et vindu inn og innsikt i samfunnet, bruker auto- etnografer med vilje personlig erfaring for å lage nyanserte, komplekse og omfattende beretninger om det som blir studert (Adams et al., 2015, s. 32-33). Min auto-etnografiske tekst presenteres i nåtid hvor jeg presenterer mine opplevelser, tanker og erfaringer i arbeid med mine undersøkelser. Teksten skrives i en stil som gir leseren innblikk i ulike senarioer og handlingsplaner som utspilles eller tenkes. Den ferdige teksten kan synliggjøre analytiske innsikter. Dette inkluderer at man viser hvordan egne oppfatninger endres underveis som følge av forskningen (Baltzersen, 2014). På denne måten kan leseren få følelsen av å være en del av min undersøkelse slik den utspilles, og leseren kan gjenoppleve begivenheten og gjøre seg sine egne tanker og erfaringer av den. Mine tolkninger og utleveringer av notater og auto-etnografiske beskrivelser kan gi innblikk i måter å leve og erfare verden på.

Ved å bruke auto-etnografi som metode og forskningsdesign gir det meg en måte å utforske, forstå og skrive fra, gjennom og med personlige opplevelser i forhold til og i sammenheng med andres erfaringer. Det blir viktig for meg å loggføre mine arbeider, sette dato på undersøkelser og tegninger slik leseren kan gå tilbake å se at det faktisk er mine erfaringer og opplevelser som jeg beskriver i mine tekster.

4 Undersøkelse gjennom skapende arbeid

Undersøkelsen består av en praktisk skapende prosess der jeg utforsker interaksjonen mellom meg som utøvende og det som oppstår på arket. Denne prosessen har jeg valgt å dele inn fase 1 og fase 2. Min arbeidsprosess vil bestå av flere direkte utprøvinger i materialet og i arbeidsbok, samt loggføring underveis for å beskrive min utforskning med en auto-etnografisk tekst. Ved å gjøre det får jeg satt utforskningen min i et system som gjør det lettere å gå frem og tilbake i prosessen, noe som er nødvendig da jeg vil gjøre en analyse av alle undersøkelsene mine i slutten av begge fasene.

Fase 1 er en åpen eksperimentell tilnærming som går ut på å prøve ut forskjellige redskaper, formater og materialer som skal hjelpe meg å finne mitt eget drodleuttrykk, samt mitt ståsted innenfor tegning. Etter fase 1 vil jeg gjøre en analyse med bakgrunn i gestaltfaktorene og visuell grammatikk for å trekke ut essensen av formspråket mitt i tegning. Hensikten med dette er å definere de grunnleggende elementene, beskrive hva som skjer og forstå relasjonen de enkelte elementene i komposisjonen har til hverandre. Måten jeg vil gjøre dette på er å legge inn fargekoder for å se og forstå hva som er der for å så trekke ut essensen. Altså hvert begrep innenfor gestaltprinsippene og visuell grammatikk får sin egen farge for at de skal bli tydelige i teksten. Likhetene og ulikhetene blir skilt fra hverandre ved hjelp av fargene. Funnene fra analysen viser hva som er karakteristisk for mitt ornamentale formspråk, dette tar jeg med meg videre inn i fase 2.

Den kunnskapen som jeg tilegnet meg i arbeid med fase 1 tar jeg med meg inn i arbeidet med fase 2, men i fase 2 er ikke fokuset i like stor grad rettet mot gestaltprinsippene og visuell grammatikk. Jeg går inn med begrepssettet fra fase 1, men med et fokus på viktige temaer i henhold til min problemstilling. Disse temaene er visuell hindring, tegneprosess og mitt ornamentale formspråk. Ut fra disse temaene vil jeg reflektere over arbeidet som er blitt gjort i de ulike undersøkelsene, samt mitt ornamentale formspråk. For å trekke ut essensen av fase 2 vil jeg bruke de samme temaene for å gjøre en samlet analyse av mitt arbeid med visuelle hindringer, tegneprosessen og mitt ornamentale formspråk.

Arbeidsprosessen i disse 2 fasene skal utvikle mitt ornamentale formspråk og uttrykk underveis i den skapende tegneprosessen. Resultatene fra analysen av fase 1 og 2 tar jeg

med meg videre til drøftingen. Her vil jeg drøfte funnene fra begge fasene opp mot teori på feltet, videre vil jeg sette funnene inn i en didaktisk sammenheng.

Fase 1 – åpen eksperimentell tilnærming

Jeg starter å arbeide i A4 format i en arbeidsbok. Her limer jeg inn tegninger eller tegner rett i boken. Tanken med å bruke arbeidsbok er å ha et lett tilgjengelig sted hvor jeg kan notere ned viktige tanker rundt prosjektet, samt bruke den til droling av nye ideer.



Figur 27. Tegning som er limt inn i arbeidsbok, A4 format, dato: 26.08.19.



Figur 28. Tegning fra arbeidsbok, A4 format, dato: 02.09.19.

Figur 27 er en tegning satt sammen av mange forskjellige mønstre hvor jeg ikke har forholdt meg til A4 formatet sine rammer, mens figur 28 er en komposisjon preget av repetisjon av ett mønster som dekker hele flaten. Papiret som figur 27 er tegnet på har en gul fargetone som står i kontrast til det hvite papiret i arbeidsboken, det gule papiret danner også et omriss rundt selve tegningen. Dette gjør at tegningen oppleves som mer tredimensjonal. Men hvordan hadde det blitt om jeg ikke hadde klippet kanten i forhold til konturlinjen av tegningen? Ville den blitt oppfattet som tredimensjonal da? Jeg tror at dette ville ha forsvunnet i noen grad, men at selve tegningen fortsatt kan oppleves som noe tredimensjonal.

Det å bruke svart penn eller tusj på hvitt underlag er innenfor det formspråket som jeg har som utgangspunkt. Jeg bruker sjelden farger eller flere farger sammen i mine arbeider. På grunn av dette begynner jeg å lure på om dette kan være en utfordring for meg. Hva skjer når jeg bytter ut den svarte tusjen med pinner eller tusjer i andre farger? Vil det gi tegningen et annet uttrykk?



Figur 29. Tegning fra arbeidsbok, A4 format, dato: 03.09.19



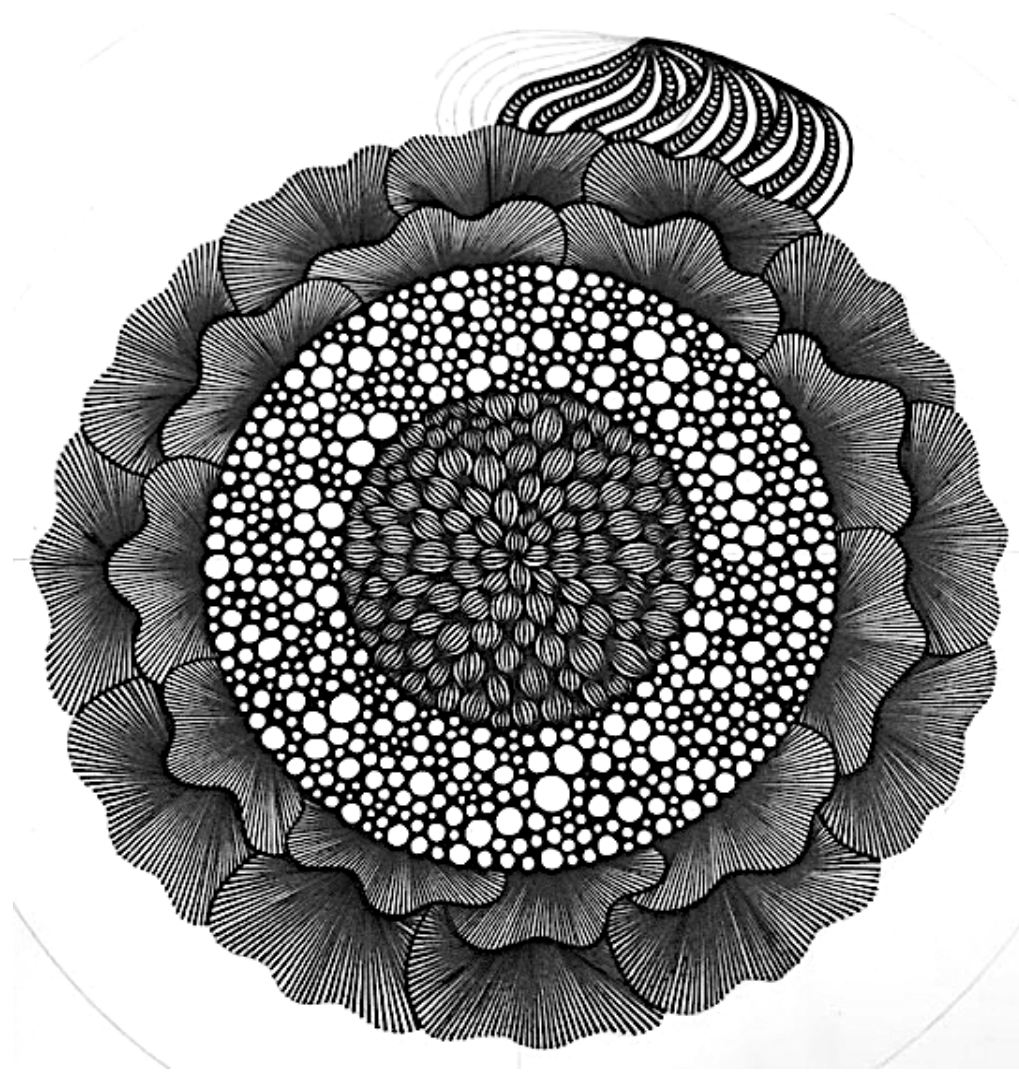
Figur 30. Tegning fra arbeidsbok, A4 format, dato: 05.09.19



Figur 31. Tegning fra arbeidsbok, A4 format, dato: 16.09.19

Jeg forsøker å fristille meg fra tidligere formspråk ved å anvende andre farger. Jeg tegner med tynn, farget penn i arbeidsboken med A4 format. Det som skjer når jeg bruker andre farger, er at kontrasten mellom det hvite arket og tegningen ikke blir like stor. Men hva skjer om jeg bruker svart tusj til å tegne konturene for å så fylle inn farge i disse? Som man ser på figur 31, er de svarte konturlinjene med på å skape kontrast i tegningen, det ser ut som mønstrene ligger oppå hverandre. Dette kan man også se på figur 27. Overlappingen gjør at tegningene nesten ser litt tredimensjonale ut. Fargebruken i figur 31 gir et lekent uttrykk, men dette kan kanskje ha noe å gjøre med fargevalget, som er regnbuens farger. Fargene er også veldig sterke, noe jeg opplever som forstyrrende. Kan andre farger skape et mykere uttrykk? Selv tenker jeg at jeg fjerner meg noe fra det ornamentale formspråket ved slik fargebruk, derfor holder jeg en knapp på den svart/hvite kontrasten.

Jeg merker etter hvert at A4 formatet begrenser meg litt og begynner å veksle mellom å tegne i arbeidsboken og på A3 ark. Grunnen til at jeg gjør dette, er at det blir veldig smått å tegne bare i arbeidsboken og jeg vil se hvilket uttrykk tegningene får i litt større format. Arbeidsboken begrenser meg, og jeg opplever det som mer frigjørende å arbeide i større format.

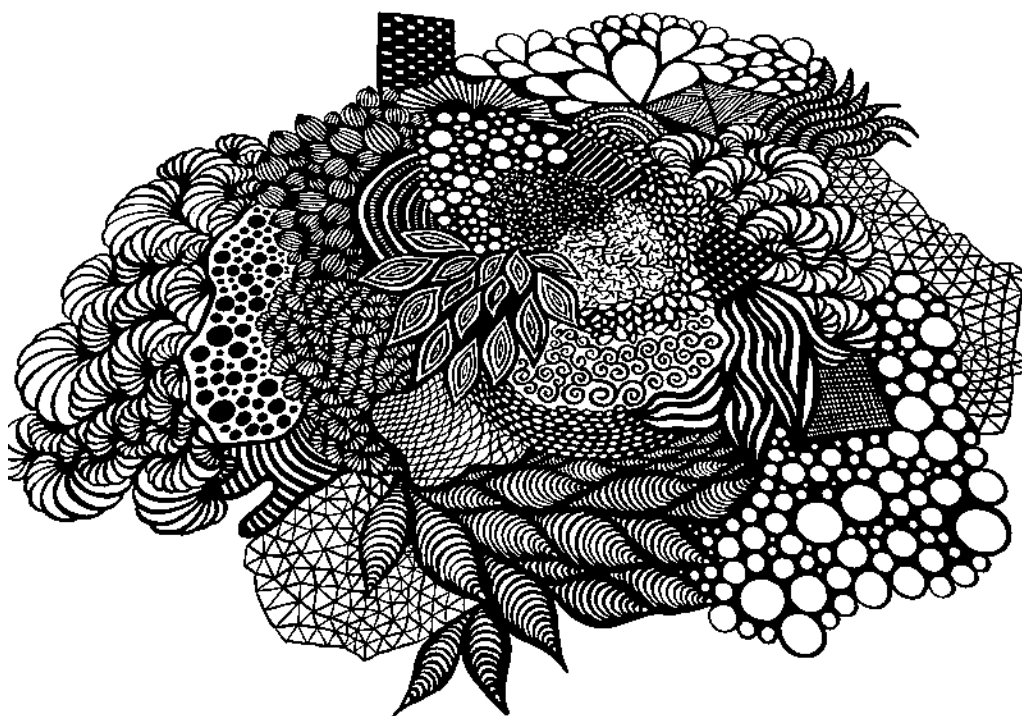


Figur 32. Tegning med tusj, A3 format, dato: 24.09.19.

I figur 32 har jeg beveget meg enda nærmere det ornamentale formspråket. Tegningen har en viss symmetri. For å oppnå dette, er tegningen i noen grad planlagt på forhånd ved å tegne opp sirkler med passer som redskap, for å så fylle de opptegnede områdene med mønster. Jeg merker at selv om jeg stadig prøver å fristille meg til å lage nye mønster ender jeg ofte opp med å bruke noen favoritter. Selv om formatet har økt i størrelse, tegner jeg fortsatt veldig små og detaljrike tegninger. Dette medfører stort tidsbruk,

derfor ser jeg det nødvendig å avslutte tegningen og finne en mindre tidskrevende metode. Samtidig minner formspråket også mye om Sky Kim sitt formspråk. I dette prosjektet skal jeg utvikle mitt formspråk, ikke bruke opp igjen uttrykk som allerede finnes. Med dette dukker et sentralt spørsmål opp: «Hvordan kan jeg utvikle mitt formspråk videre?».

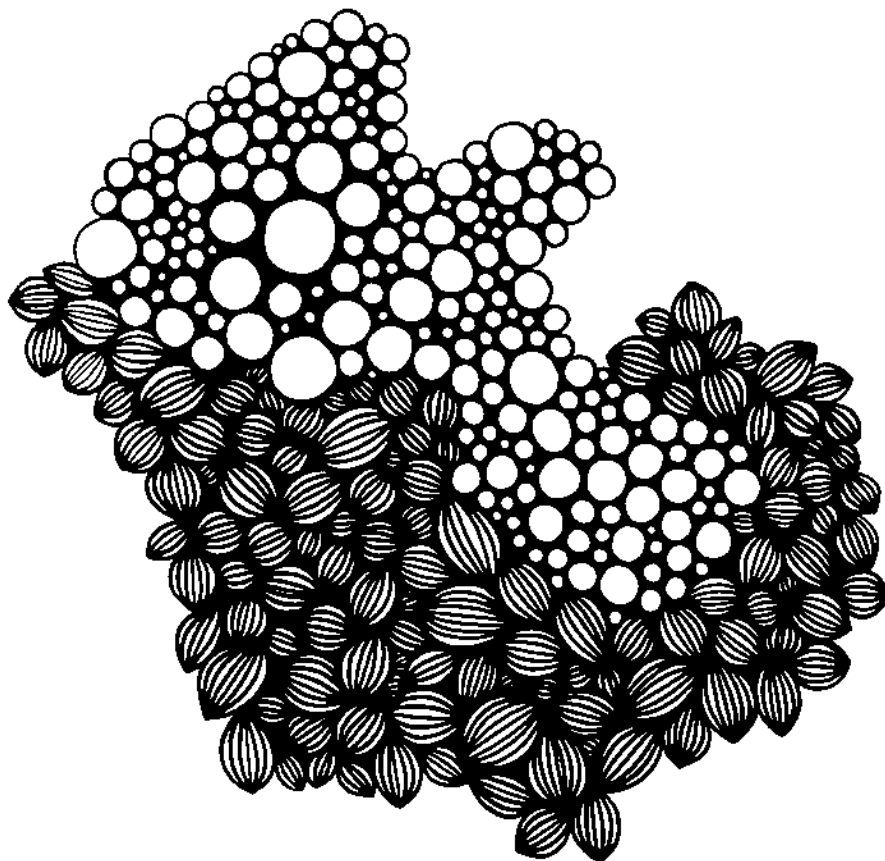
Jeg kommer frem til at jeg vil fortsette med det ornamentale uttrykket, men ønsker å fokusere på å lage tegningene i større skala. Jeg er inne på tanken om å kanskje ta laserkutting inn i arbeidet mitt, men forkaster dette, da jeg ikke har nok kunnskap om programvaren og maskinen, og fordi jeg ikke har en tilgjengelig i nærområdet. Etter mye grubling kommer jeg frem til at jeg må prøve ut nye teknikker, redskaper og format. Jeg går i gang med å prøve ut akrylmaling på tykt tegnepapir i A2 format.



Figur 33. Tegning med maling, A2 format, dato: 27.10.19.

Jeg bruker svart akrylmaling som er tynnet litt ut med vann. Ved å gjøre dette blir malingen enklere å kontrollere. Men penselen og malingen gjør at det ikke er like enkelt å lage noen av mønstrene mine, linjene og kurvene blir ikke like presise som de hadde blitt om jeg hadde brukt tusj som redskap. Derfor vil jeg gå tilbake til tusjen som redskap, men fortsette arbeidet med å komme meg opp i størrelse.

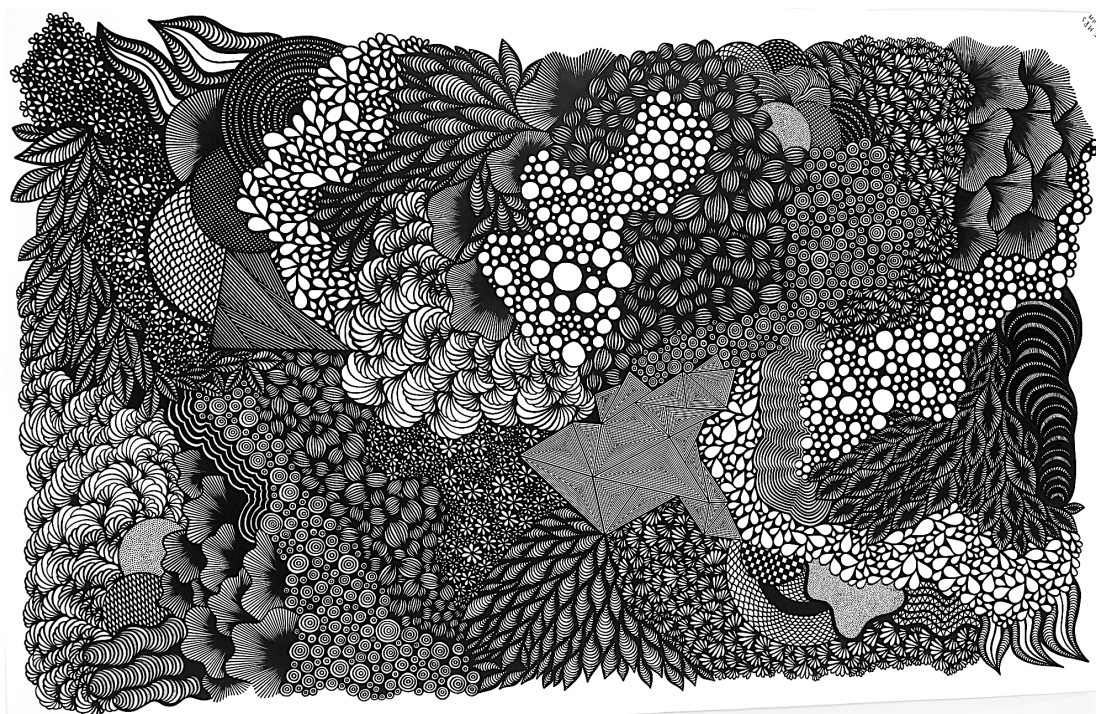
Jeg går til anskaffelse av tykke sprittusjer og en rull med tegnepapir som er 10 meter lang og 1,5 meter brei. Arbeidsplassen min blir stuegulvet, da det er her jeg har størst plass å boltre meg på. Jeg starter å tegne uten en form for plan. Jeg vil få mitt uttrykk ned på papiret og tenker hele tiden «jeg må tegne stort, større enn det jeg vanligvis gjør». Jeg starter med sirkler og noen knopp-lignende former. Disse plasseres vilkårlig på formatet.



Figur 34. Detalj tegning, 160g tegnepapir, uvisst format foreløpig, dato: 23.10.19.

Tegningen vokser raskt på den store flaten ved å bruke tykkere tusjer. Underveis tenker jeg på at jeg ikke må plassere for like mønstre for tett opp mot hverandre, og at jeg må plassere de ulike mønstrene i forhold til hverandre. På denne måten blir komposisjonen til underveis, jeg foretar hele tiden valg i forhold til mengde/dominans, fin/grov struktur, posisjon eller om formen er negativ/positiv.

Figur 35 er den første tegningen i stort format. Den er vakker å se på, og kan gi assosiasjoner til planteriket. Komposisjonen er satt sammen av både organiske og geometriske former som bryter litt med hverandre. Noen steder er det geometriske mer fremtredende enn det organiske, mens på andre steder flyter de ulike mønstrene mer sammen i hverandre. Jeg opplever de geometriske formene som noe statisk og kanskje til og med unaturlig i denne komposisjonen, som for eksempel trekantmønsteret i midten. Dette mønsteret står i stor kontrast til de andre organiske mønstrene som slynger seg rundt. Men jeg vil beskrive tegningen i sin helhet som organisk på grunn av de ulike mønstrene som slynger seg utover arket. Disse mønstrene danner grupperinger eller enheter som står i kontrast til hverandre ved hjelp av komposisjonsprinsipper som mengde/dominans, negativ/positiv form og fin/grov struktur. Der er ingen spor av symmetri, men tegningen har en form for regelmessighet ved bruken av repetisjon av de forskjellige mønstrene. Jeg vil si at denne tegningen fortsatt er drodning, og lurer derfor på hvordan jeg kan utvikle denne drodlingen til et selvstendig kunstuttrykk. Det er her *hindringer* kommer inn, jeg må prøve ut forskjellige teknikker som kan utfordre tegneprosessen og det ornamentale formspråket som jeg har plassert meg innenfor.



Figur 35. Tegning med tusj, 160g tegnepapir, 150 cm x 100 cm, dato: 01.11.19.

4.1 Analyse fase 1

I fase 1 har jeg hatt en åpen eksperimentell tilnærming hvor jeg har prøvd ut forskjellige redskaper, formater, materialer og tegnemåter for å finne ut hva jeg vil gå videre med i fase 2. For å analysere fase 1 har jeg først gått inn og analysert de ulike arbeidene mine ved hjelp av gestaltteoriene og visuell grammatikk. Dette gjør jeg for å få en dypere forståelse av mitt eget ornamentale språk. Videre bruker jeg fargekoder for å trekke ut funnene fra analysen av fase 1 som jeg tar med meg videre til drøftingen der de drøftes mot funnene i fase 2 samt teori, til slutt vil jeg sette funnene inn i en didaktisk sammenheng. I selve avhandlingen vil jeg vise til et utdrag av analysen, resten av analysen finnes i vedlegg.



Figur 36. Fargekode tabell.

Utdrag fra analysen

Figur 27 er en komposisjon sammensatt av grupper med formlikhet, der mange av formene er organiske og man kan få assosiasjoner til planteriket. Men noen er også en blanding av geometriske former og organiske former, med dette tenker jeg på at konturlinjen ofte er av det organiske slaget mens mønsteret som er tegnet inni har geometriske trekk som små rutenett for eksempel.

Hver enkelt gruppe er satt sammen av repetisjoner, enten det er form eller retning, dette danner både uformelle og formelle strukturer innenfor hvert mønster. Men om man ser

på hele komposisjonen er den asymmetrisk og har den en usynlig og abstrakt struktur. Noen av gruppene er mer mett enn andre, disse er plassert utover formatet på en måte som skaper balanse i komposisjonen. Jeg vil si at det ikke er bare ett blikkfang i denne komposisjonen, det kommer an på hvor man ser eller hvilken vinkel man ser tegningen fra. Det at tegningen er tegnet på ett annet papir først for å så bli limt på det hvite skaper en kontrast mellom den hvite bakgrunnen og selve tegningen.

4.2 Resultater

For å trekke ut essensen fra fase 1 og for å finne ut hvordan jeg skal arbeide videre har jeg stilt meg selv følgende spørsmål: **Hva er karakteristisk for mitt visuelle formspråk?**

Det jeg finner i denne startfasen, er at jeg tegner mye likt og med den samme streken. Det som stort sett er gjennomgående for alle tegningene og som jeg kan koble opp mot gestaltfaktorene og visuell grammatikk, er repetisjon, rytme/frekvens, kontrast, konturlinjer, organiske former, gruppering, usynlig struktur, enhetlighet, asymmetri og mett format. Jeg mener at disse begrepene kan beskrive hva som er karakteristisk for mitt tegneuttrykk. Tegningene viser tydelig at mitt uttrykk er preget av mønster-repetisjon, og at disse ofte er repetert i en ujevn eller jevn frekvens/rytme. Med dette mener jeg at noen mønster har en bestemt rytme som for eksempel rutenettene som jeg har brukt i noen tegninger, mens andre en tilfeldig frekvens/rytme, som det knopp-lignede mønsteret. Det som også går igjen er fargekontrasten de svarte tusjstrekene skaper mot det hvite tegnepapiret, og denne kontrasten kommer tydelig frem i konturlinjene som omslutter de ulike mønstrene. Det er innslag av geometriske former i noen av tegningene, som for eksempel trekanter. Disse er også med på å skape en kontrast mot de myke organiske formene. Men de organiske formene med assosiasjoner til planteriket er stort sett dominerende for alle komposisjonene. Når jeg begynner å tegne, starter jeg med et mønster som danner en gruppe, for å så bygge videre med flere mønster som danner andre grupper. Disse blir til slutt en helhet, det kan virke som at i komposisjonene der det organiske dominerer, er der enhetlighet mellom de ulike mønstrene som skaper balanse. Alle komposisjonene har en usynlig struktur i sin helhet ved at man ikke kan gjenkjenne regelmessigheter i strukturen, alle mønstrene i komposisjonene er plassert ulikt. Jeg observerer også at jeg som regel bruker det

formatet jeg har og fyller dette helt ut, altså tegner på hele arket slik at det blir mettet. De tegningene jeg ikke har gjort dette med, opplever jeg som uferdige, det hvite som står igjen skaper for mye luft på formatet. Alle komposisjonene er asymmetriske, da de er ulike fra alle sider og de kan ikke speiles.

Alle tegningene er svært nøyaktige, noe som krever mye tålmodighet. Selv de minste tegningene kan jeg bruke flere dager på, noe som er problematisk da jeg vil komme meg opp i størrelse. Jeg erfarte at ved å gå opp i størrelse både i papirformat og tusjsformat så brukte jeg mindre tid på hver enkelt tegning. Det å arbeide stort føles mye friere, jeg merket også at jeg slappet mer av i forhold til nøyaktigheten og perfektjonisten som jeg har iboende i meg. Dette kan kanskje åpne opp for at tilfeldigheter inntreffer i arbeidene mine? Jeg ser at jeg prøver å komme litt bort fra min tegnestil, men arbeider meg hele tiden tilbake igjen til kjente mønster, motiver og farger. Jeg har prøvd å tilføre farge i noen av komposisjonene, men jeg opplever at det ser rotete ut med flere farger. Kanskje jeg burde holde meg til en farge av gangen?

Det er en spesiell stil over tegningene mine som jeg er trygg på og trofast mot. Jeg opplever at noen av tegningene blir tegnet på automatikk og jeg glemmer tid og sted ofte når jeg tegner. Jeg vil beskrive mitt tegneuttrykk som organisk, abstrakt, stilisert, flytende, delikat men også urolig. Mitt tegneuttrykk er som en vane for meg, hvordan kan jeg bryte denne iboende vanen i meg? Er det noe jeg kan legge til som gjør at jeg kan arbeide friere på formatet og slippe meg løs fra nøyaktigheten? Akkurat dette ble diskutert både på veiledning og seminar, det var da tanken om hindringer oppstod. Det var akkurat som om jeg hadde sett meg blind på tegningene mine, og trengte at noen andre så på dem med et nytt blikk for å hjelpe meg videre i tegneprosessen. Da oppstod det en diskusjon om hva jeg kunne legge til for å utfordre mitt uttrykk og at hindringer kunne være interessant både med tanke på det didaktiske og det skapende. Jeg opplever ofte at det oppstår hindringer i mitt skapende arbeid, og at det ikke alltid er negativt. En hindring kan være en malingsflekk, ett ringmerke etter en kaffekopp eller flekker som jeg drar utover formatet med min venstre hånd da jeg er venstrehendt. Disse små uhellene kan arbeides inn i tegningene mine ved å tenke på nye kreative måter og bruke problemløsning i mitt arbeid. Jeg mener at hindringer kan bidra til nye kreative handlinger og uttrykk ved å

arbeide rundt hindringene eller inkorporere de i tegningen. Jeg vil innføre hindringer i arbeidene mine og i tegneprosessen for å se om jeg klarer å løsrive meg fra min innøvde tegnemåte.

4.3 Fase 2 - Utforske hindringer

Med utgangspunkt i resultatene fra fase 1 vil jeg utforske hvordan visuelle hindringer i tegning kan utfordre tegneprosessen og det ornamentale formspråket. Hindring for meg er noe som utfordrer meg til å komme videre i prosessen, eller som gjør at jeg må tenke på nye måter for å løse et problem. En hindring for meg kan for eksempel være ukontrollerte motiver i maling som jeg skal arbeide rundt eller over. Hva kan jeg legge til i mine arbeider for å utfordre mitt eget formspråk og min egen tegneprosess? Jeg vil bruke hindringene til å presse meg selv videre til «noe mer». Tanken er at tegningene går fra å være veldig vakre og i slekt med drodleutrykket som jeg har sett før, til å bli et nytt tegneuttrykk som utfordrer meg og min tegneprosess i større grad. For å utforske dette vil jeg lage ulike eksperimenter for meg selv, hvor jeg bruker ulike teknikker og materialer som jeg ser på som hindringer i mitt tegneuttrykk. Det kan være maling i ulike farger, teknikker for å påføre maling eller lime på ulike typer papir på formatet. Eksperimentene navngir jeg undersøkelse 1, 2, 3 og så videre.

UNDERSØKELSE 1

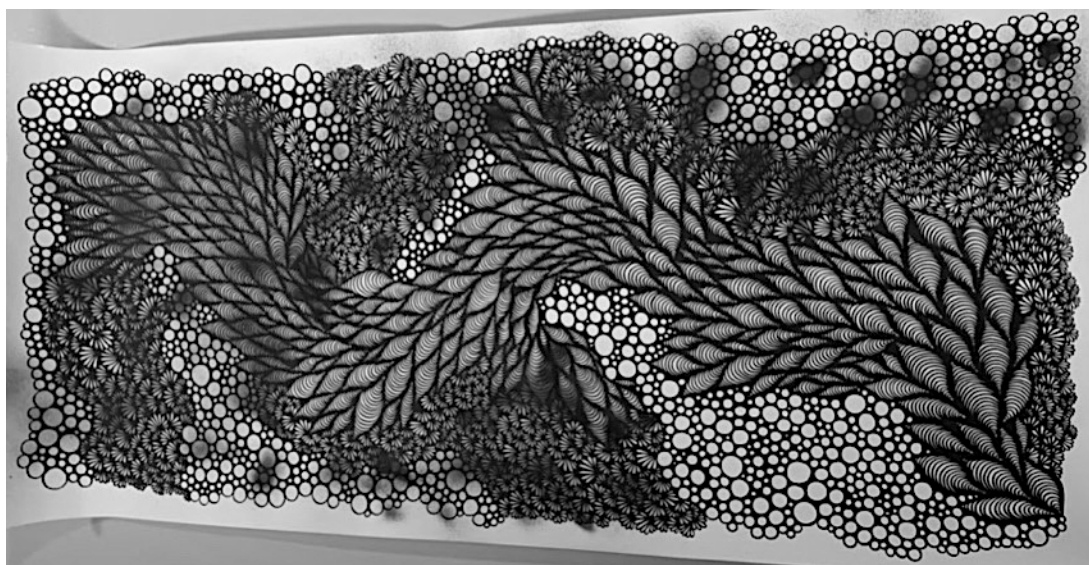
START DATO: 02.11.19

MATERIALE: Tegnepapir 160g, svart sprittusj og svart akrylmaling blandet med vann i sprayflaske.

HINDRING: Ukontrollerte svarte malingsflekker påført med sprayflaske

Planen for denne undersøkelsen er at den ferdige tegningen skal ha langt format, og at jeg skal begrense meg til tre organiske former. Hindringen blir at jeg skal spraye ukontrollerte flekker på arket og arbeide dette inn i tegningen. Grunnen til at jeg velger dette som hindring er fordi jeg stort sett tegner på rene ark, jeg vil se hvordan uttrykket blir når det allerede er noe under tegningen og om dette kan tilføre noe til mitt tegneuttrykk. Når jeg går i gang med tegningen stiller jeg meg selv spørsmålet: *skal jeg arbeide meg rundt hindringene eller rett og slett tegne over dem?*

Valget falt på sistnevnte som var å tegne over flekkene, men da spør jeg meg selv om dette virkelig var en hindring? Når jeg tenker over det i etterkant så kunne jeg liksom godt sprayet på malingen etter at jeg hadde tegnet motivet. Det hadde kanskje blitt et annet uttrykk, men funksjonen til hindringen hadde fortsatt vært den samme.



Figur 37. Tegning med tusj og maling, 160g tegnepapir, dato:10.11.19

Når jeg ser på den ferdige tegningen, ser jeg at hindringen er godt integrert i komposisjonen, jeg kan ikke se at det har vært noen hindring der. Sprayflekken forsvinner inn i de detaljerte mønstrene og er med på å tilføre en ny tekstur på arket. Denne teksturen skaper en dominans og et blikkfang som ikke ville vært der uten

hindringen. Formene flyter mer over i hverandre på grunn av at skillene mellom de ulike mønstrene ikke er like klare lenge. Dermed blir komposisjonen mer sammensatt. Blikkfanget i denne komposisjonen blir den organiske bladformasjonen som snirkler seg oppover arket i en sammenhengende form. Det som går igjen i tegningen er repetisjon av former i en ujevn frekvens eller rytme.

UNDERSØKELSE 2

START DATO: 17.11.19

MATERIALE: Tegnepapir 160g, foreløpig uvisst format, svart sprittusj og sprayflaske med akrylmaling blandet med vann (1 rød og 1 svart).

HINDRING: Ukontrollerte røde og svarte malingsflekker påført med sprayflaske

Etter arbeid med undersøkelse 1 vil jeg fortsette å bruke sprayflaskene med maling som hindring, men denne gangen vil jeg se hva som skjer når jeg arbeider rundt. I tillegg til å bruke svart utvannet akrylmaling, tilfører jeg også fargen rød som blir påført ved å bruke sprayflasker. Jeg velger fargen rød fordi den vil stå i sterk kontrast til det svarte. Jeg starter med å spraye røde flekker utover det hvite arket for å så holde arket opp slik malingen kan renne ukontrollert nedover formatet. Deretter sprayer jeg svartmalingen rundt kantene, der tanken min er å skape en ramme. Tanken var å bruke bare ett mønster i arbeid med denne tegningen, men jeg bestemmer meg for å legge til et mønster til, da jeg føler at det er litt lite spill i tegningen med bare ett. Jeg har også en kamp med meg selv om hvor mye jeg skal mette arket og hvor jeg ikke skal tegne. Jeg merker at dette er litt vanskelig å vurdere. Jeg tenker underveis at dette uttrykket er veldig ulikt det jeg

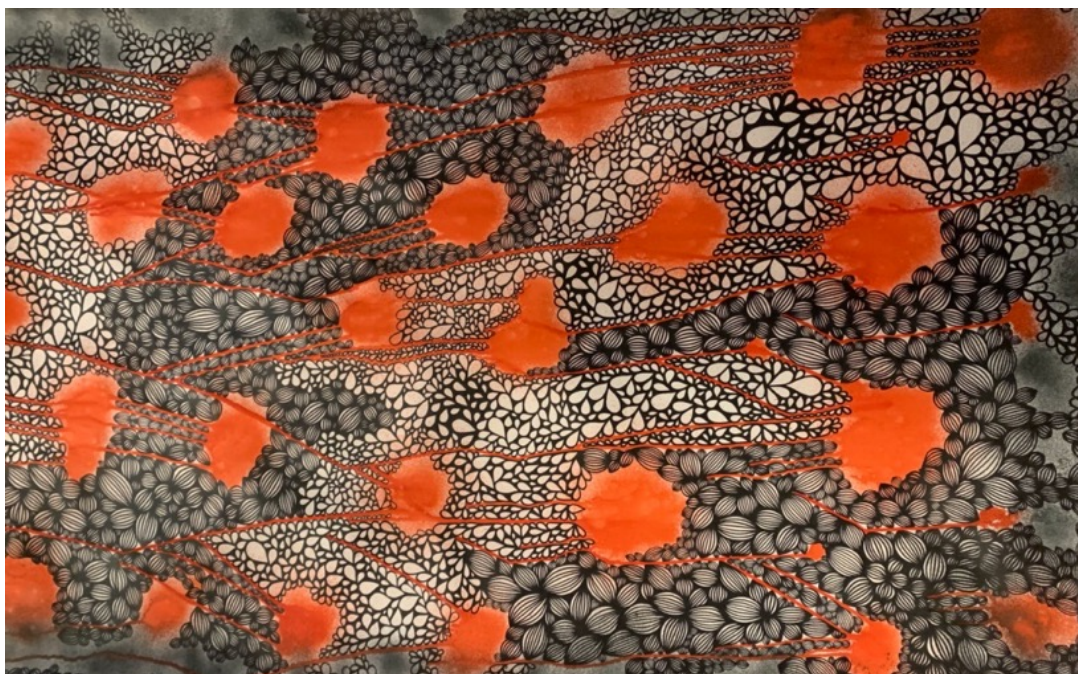


Figur 38. Tegning med tusj og maling, 160g tegnepapir, dato: 20.11.19

ellers har tegnet, at den røde fargen irriterer meg, og jeg opplever at jeg mister kontrollen.

Her har jeg helt klart tilført noe nytt og uvanlig til mitt personlige tegneuttrykk som utfordrer meg. Det utfordrende er de ukontrollerte røde sprayfleckene, og det at jeg på forhånd hadde bestemt meg for å arbeide rundt dem. Når jeg ser på det endelige uttrykket i ettertid, tenker jeg at de knupp-lignende formene kanskje kunne fullført denne komposisjonen alene, ettersom dråpe formene ikke tilfører så mye tekstur. Jeg føler at det blir for mye luft i komposisjonen når dråpene ikke er mettet, men kanskje jeg kunne tilført noe til dråpene? Mønstrene danner fire enheter som har en mettet struktur. I dette tilfellet vil jeg si at strukturen til knuppene er mer mettet enn dråpe formene.

Blikkfanget i denne komposisjonen blir de røde flekkene, da de er det første man ser på grunn av kontrasten til det svarte. For meg har tegningen et veldig urolig uttrykk, jeg føler at det røde kjemper litt mot det svarte og det hvite, men dette er også med på å skape en spenning som drar meg mot tegningen.



Figur 39. Tegning med tusj og maling, 160g tegnepapir, dato:28.11.19

UNDERSØKELSE 3

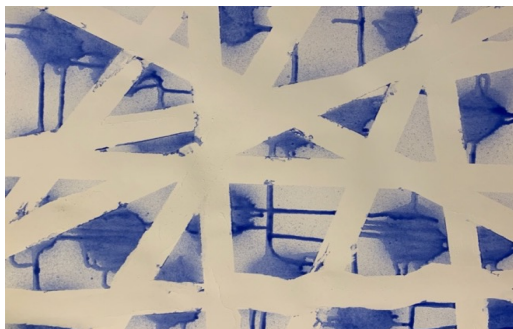
START DATO: 03.12.19

MATERIALE: Tegnepapir A4 størrelse, svart sprittusj, sprayflaske med akrylmaling blandet med vann (blå) og maskeringsteip

HINDRING: Ukontrollerte blå malingsflekker påført med sprayflaske og maskeringsteip for å isolere områder.

I denne undersøkelsen vil jeg gå videre med å bruke farge som hindring, men prøve å kontrollere hvor fargen blir sprayet til en viss grad. Denne nye hindringen skaper jeg ved at jeg teiper arket først med maskeringsteip for å så spraye over slik blåfargen setter seg der det ikke er teipet. Ved å gjøre dette får jeg hvite linjer og områder som jeg skal fylle med mønster.

Jeg går tilbake til mindre format for å spare tid, og for å se hvordan dette kan fungere. Jeg bruker samme teknikk som på forrige undersøkelse der jeg lar malingen renne utover ved å løfte arket. Når jeg river av teipen drar jeg med meg litt av arket også, dette gjorde at arket ble tynnere noen steder og at noen av de hvite linjene ble mer bølgete. Før jeg begynner å tegne, grubler jeg på hvilke mønster jeg skal bruke.

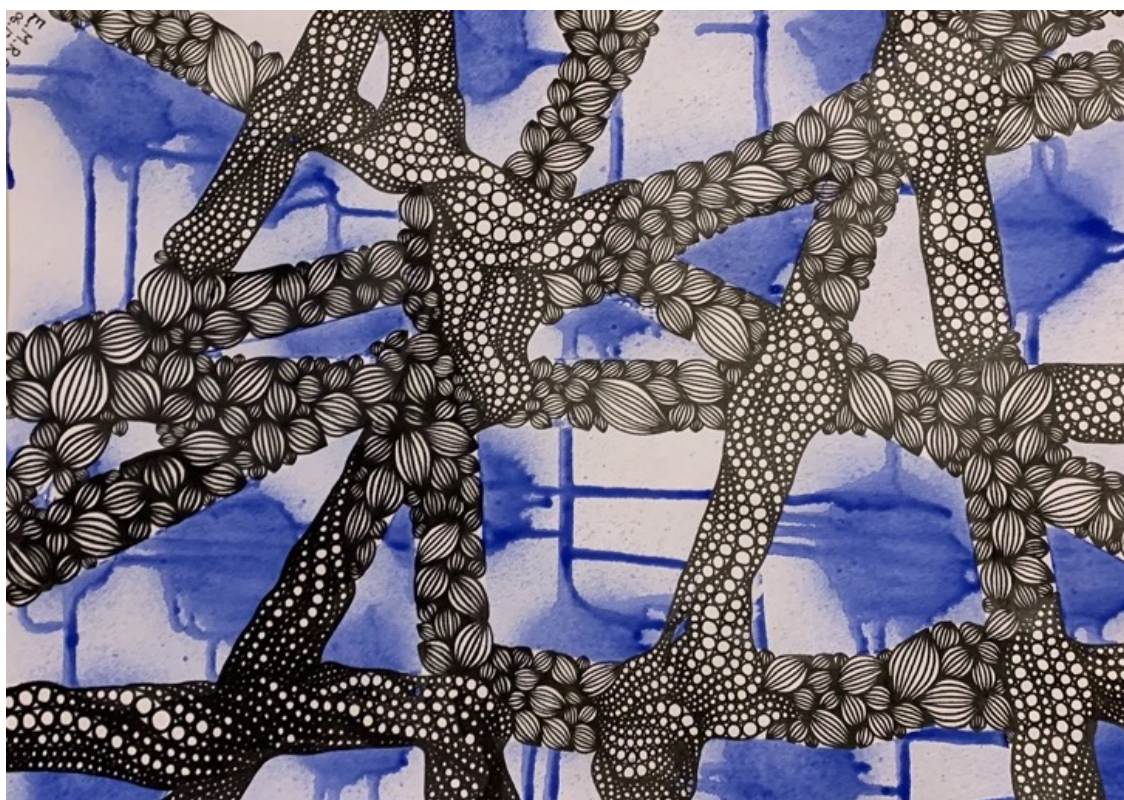


Figur 40. Motiv laget med maling og maskeringsteip, A4 format, dato: 03.12.19



Figur 41. Tegning med tusj og maling, A4 format, dato: 04.12.19

Når jeg starter å tegne på arket, merker jeg at blekket «blør» utover på de stedene som er tynnere. Jeg vurderer derfor om jeg skal forkaste dette arket og begynne på nytt. Men jeg velger å fortsette med tegningen og tenker at kanskje dette kan være med på å skape en uforutsett effekt i komposisjonen. Jeg prøver å bytte til en tusj som «blør» mindre. Nede i venstre hjørne kan man se at linjene i mønsteret er noe tykkere enn andre plasser. Det er her tusjen flyter litt utover på grunn av at papiret revnet ved fjerning av teipen. Men jeg opplever ikke at dette har noen stor påvirkning på det endelige uttrykket i komposisjonen.



Figur 42. Tegning med tusj og maling, A4 format, dato: 06.12.19

Jeg opplever at kontrasten mellom selve mønsteret og den blå og hvite bakgrunnen gir en tredimensjonal effekt. For meg ser det ut som at mønsteret ligger lenger frem enn det blå og det hvite i komposisjonen. I arbeid med denne tegningen opplevde jeg å ha mer kontroll enn hva jeg hadde i undersøkelse 2, blåfargen forstyrret meg ikke i like stor grad som rødfargen. Og de hvite linjene fra maskeringsteipen fungerte som en ramme der jeg «fikk lov» til å tegne. Innenfor disse hvite linjene flyter mønstrene sammen. Dette er fordi jeg har valgt to mønstre som er nesten like mye mettet. Mønstrene har en dominans i komposisjonen på grunn av den tredimensjonale effekten, og skaper blikkfanget i denne tegningen.

UNDERSØKELSE 4

START DATO: 06.12.19

MATERIALE: Tegnepapir A4 størrelse, svart sprittusj, akrylmaling (svart) og ulltråd

HINDRING: Ukontrollert svart malingsmotiv påført ved hjelp av ulltråd

Planen for denne undersøkelsen er å fortsette å bruke maling som hinder, men å påføre dette med en ny teknikk. Denne teknikken er å dyppe en ulltråd i svart akrylmaling blandet med vann for å så dra ulltråden over arket. Ved å gjøre dette skaper jeg et tilfeldig motiv på arket som jeg skal tegne rundt eller over. Før jeg begynner lurer jeg på om jeg skal avgrense meg til å tegne bare på det hvite området, eller om jeg skal tegne over det svarte også. Etter hvert som jeg ser på motivet kommer jeg frem til at jeg skal tegne over de svarte områdene som har en litt lysere valør (vanskelig å se på fotografiet) og det hvite.



Figur 43. Motiv laget med akrylmaling, A4 format, dato: 10.12.19



Figur 44. Tegning med tusj og maling, A4 format, dato: 16.12.19

Venstre side av tegningen er dekket av mønster som er mer mett enn de på høyre side, som hovedsakelig består av det dråpeformede mønsteret. Mens jeg tegnet, tenkte jeg på at jeg kanskje burde plassert et annet mer dekkende mønster på akkurat dette stedet. Om jeg hadde gjort det, hadde komposisjonen fått ett mer mett uttrykk. Jeg opplever at venstre side får en tyngde på grunn av dette, og at komposisjonen ikke er i balanse. Den blir på en måte todelt, en luftig del og en mett del. Hindringen i denne undersøkelsen skapte et viftelignende motiv, dette blir spesielt forsterket der jeg har tegnet sirkel mønsteret da jeg har tegnet med strekene til malingsmotivet. Jeg opplever at det er klarere overganger mellom hver mønsterenhet på grunn av den mørke valøren til malingsmotivet og derfor flyter ikke mønsterenhetene over i hverandre som i undersøkelse 3.

UNDERSØKELSE 5

START DATO: 16.12.19

MATERIALE: Tegnepapir A3 størrelse, svart sprittusj, akrylmaling (svart) og ulltråd

HINDRING: Ukontrollerte svart malingsmotiv påført ved hjelp av ulltråd

I denne undersøkelsen tenker jeg å prøve igjen med den samme hindringen som i eksperiment 4, altså malingsmotivet som jeg skapte ved å dyppe ulltråden i maling. Men denne gangen skal jeg blande ut malingen i større grad for å få frem en annen valør da jeg erfarte at malingsmotivet ble veldig mørkt i undersøkelse 4. Jeg tenker også å bruke tykkere tusjer for å tegne større motiv da jeg har gått over til større format i denne undersøkelsen.

Jeg begynner med knoppemønsteret, for å så gå videre med noen bølgede linjer nede i venstre hjørne. Etter hvert som jeg tegner disse blir jeg oppmerksom på at det blir to veldig like mønster litt for tett på hverandre, og angrer dermed på bruken av de bølgede linjene. Jeg lurer derfor på om jeg bare skal forkaste dette for å starte på en ny tegning med samme hindring.



Figur 45. Tegning med tusj og maling, A3 format, dato: 16.12.19

Men i stede for å starte på nytt endrer jeg planen min og kommer frem til at jeg skal rive tegningen for så å sette den sammen med andre tegninger. På denne måten beveger jeg meg bort fra den rektangulære A3-flaten og inn i et format uten begrensninger.



Figur 46. Tegning med tusj og maling, Uvisst format, dato: 16.12.19

Tegningen vokser for hvert mønster og papirbit jeg legger til. Jeg legger til flere papirbiter med forskjellige motiver, men lurer på om jeg skal la noen av malingsmotivene bare være slik som de er. Jeg merker underveis mens jeg arbeider at jeg slipper meg mer løs i arbeid med denne tegningen. Jeg tenker ikke så mye på komposisjonen og hvordan den blir å se ut til slutt, og prøver ut nye forskjellige mønster som jeg ikke har brukt i tidligere tegninger.



Figur 47. Tegning med tusj og maling, Uvisst format, dato: 14.01.20

Det oppstår noe spennende når jeg setter sammen alle de forskjellige papirlagene, hva hadde skjedd om jeg brukte andre typer papir? Det er stor variasjon i denne tegningen, ingen mønster er brukt flere ganger, bare de motivene som er laget med maling er repetert. Alle de forskjellige mønstrene danner små grupper som sprer seg utover arket. De forskjellige mønstrene er av organisk eller geometrisk karakter, men der er fortsatt en formlikhet i dem som skaper en balanse i komposisjonen. Jeg tenker at dette også kan ha

noe å gjøre med fargevalget, det at jeg bare har brukt svart og grånyanser gjør at formene flyter over i hverandre. Flere små tegninger har blitt til en stor tegning, man kan nesten ikke se hvor de forskjellige papirbitene er lappet sammen. Jeg tenker at jeg sikkert kunne fortsatt på denne i evigheten, formatet har ingen begrensninger. Dette kan jeg også knytte opp mot ornamentet, et ornament kan man fortsette på ut i evigheten.



Figur 48. Tegning med tusj og maling, Uvisst format, dato: 18.01.20

UNDERSØKELSE 6

START DATO: 19.12.19

MATERIALE: Tegnepapir A3 størrelse, rød sprittusj, akrylmaling (svart) og ulltråd

HINDRING: Ukontrollerte svart malingsmotiv påført ved hjelp av ulltråd.

Planen for denne undersøkelsen er den samme som i undersøkelse 4, å skape et hinder med det ukontrollerte motivet som ulltråden lager. Men denne gangen legger jeg inn ett nytt element, nemlig farge. Jeg vil se hvordan denne metoden fungerer med en annen type farge på tusjen. Det som er annerledes fra undersøkelse 4 er at motivet som jeg bruker nå har mindre seksjoner som er hvite, da må jeg tenke på om de forskjellige mønstrene skal overskride inndelingen eller om de skal holde seg innenfor det markerte området.



Figur 49. Motiv laget med akrylmaling, A3 format, dato: 19.12.19

Underveis mens jeg tegner blir jeg usikker på den røde tusjen og synes at mønstrene ikke kommer like godt frem som med svart tusj. Men dette kan også ha noe å gjøre med tykkelsen på tusjen og typen tusj. Hadde jeg brukt en finere tusj hadde nok detaljene kommet bedre frem, mens her flyter mønstrene litt sammen i hverandre. De røde mønstrene kan se ut som bakgrunnen og malingsmotivet som forgrunnen. Og det svarte motivet blir dermed blikkfanget i komposisjonen. Dette kan være fordi svart er en sterkere kontrast mot det hvite enn hva det røde er.



Figur 50. Tegning med tusj og maling, A3 format, dato: 19.12.19

Det at jeg fyller de små områdene med forskjellige mønster tilfører en variasjon som ikke malingsmotivet har ved seg. Men, det blir samtidig mange små grupper som er veldig tidskrevende å tegne. Med dette i tankene velger jeg å forkaste denne tegningen. Jeg er fortsatt interessert i kontrasten mellom det hvite og det røde, og hvilket uttrykk rødfargen kan tilføre til mine ornamentale mønster uten innspill av svart.

UNDERSØKELSE 7

START DATO: 05.01.20

MATERIALE: Tegnepapir 160g og rød sprittusj

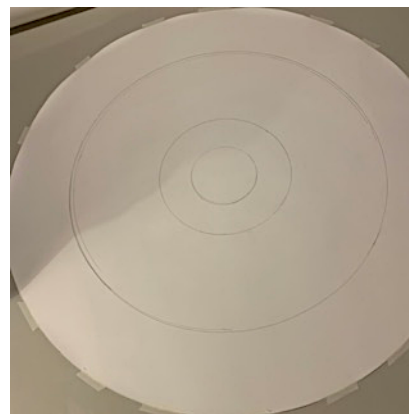
HINDRING: Forholde meg til en tydelig struktur, nytt format og bruke fargen rød.

Planen for denne undersøkelsen er å prøve ut ett nytt format, men også gå videre med den røde fargen fra forrige undersøkelse. Jeg tenker å gå litt tilbake til det mer kontrollerte samt bruke komposisjonsprinsippet symmetri i større grad enn i tidligere undersøkelse.

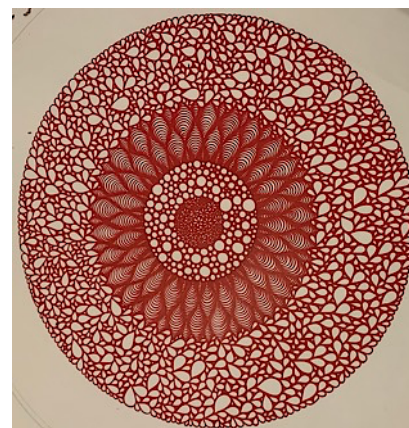
Jeg starter med ett sirkelformet format og deler dette inn i fire seksjoner. Tanken er å fylle disse med mine mønster.

Tegningen er tydelig satt i ett system, og jeg opplever at den begynner å minne om rosetter i kirkevinduer (glassmalerier). Men jeg får også assosiasjoner til gulvtepper da jeg selv eier ett som er fryktelig likt denne tegningen. Jeg opplever det andre og fjerde mønsteret i komposisjonen som veldig like, begge inneholder avrundede former uten noen form for tekstur. Dette skaper mye luft på formatet, og jeg opplever helheten komposisjonen som veldig oppdelt med klare overganger fra hvert mønster. Det er noe i denne komposisjonen som ikke stemmer helt for meg, og jeg spør meg selv om det er fargen?

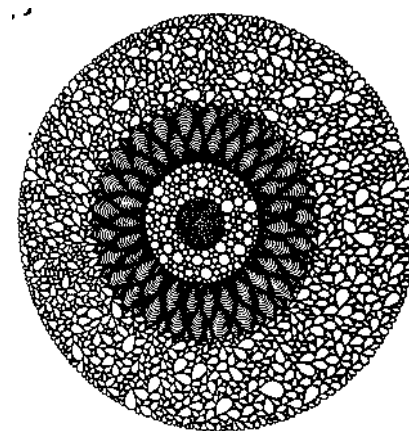
Prøver å endre farge i Word, da oppstår det andre assosiasjoner og tegningen minner meg plutselig om et øye. Synes uttrykket blir renere når det er svart/hvitt.



Figur 51. Sirkelformat med inndelte seksjoner, dato: 05.01.20



Figur 52. Tegning i sirkel format, dato: 07.01.20



Figur 53. Tegning i sirkel format, redigert farge, dato: 07.01.20

Lurer på å si meg ferdig med denne tegningen da jeg opplever at jeg har gått for langt tilbake til det som jeg først startet med, bare at her har jeg enda strammere rammer. Jeg mener at tegningen som den er nå ikke inneholder noen visuelle hindringer som er med på å utfordre tegneprosessen og det ornamentale formspråket. Jeg må i tilfellet legge til noen hindringer, kanskje jeg kan ta opp igjen denne etter hvert?



Figur 54. Tegning i sirkel format, dato: 09.01.20

Tegningen viser spredning av forskjellige mønstre på et forhåndsbestemt format, mønstrene veksler mellom å være mer mett og mindre mett. De mønstrene som er mer mett blir dominerende i denne komposisjonen, og jeg opplever dem som blikkfanget. Man kan tydelig se at det er orden i komposisjonen ved at jeg har delt inn mønstrene i forskjellige grupper, dette er med på å skape symmetri. Overgangen fra de forskjellige mønstrene har ett tydelig skille, og selve komposisjonen oppleves som litt

statisk. Kanskje jeg kunne prøvd å eksperimentere med en mykere overgang? Eller tilført flere elementer som for eksempel maling eller en annen farge?

Det jeg har kommet frem til etter å ha jobbet med denne undersøkelsen er at jeg primært vil jobbe med svarte tusjer for å skape mønster og heller legge til farge på en annen måte, som for eksempel med maling. Dette er fordi jeg synes effekten som maling gir på mine arbeider er spennende og det tilfører noe nytt og ukontrollert til tegneprosessen og det ferdige uttrykket.

UNDERSØKELSE 8

START DATO: 28.01.20

MATERIALE: Tegnepapir A4 størrelse, svart tusj, papir fra skrivebok og lim stift.

HINDRING: Motiv som blir skapt ved å lime opprevet notatbokpapir på formatet.

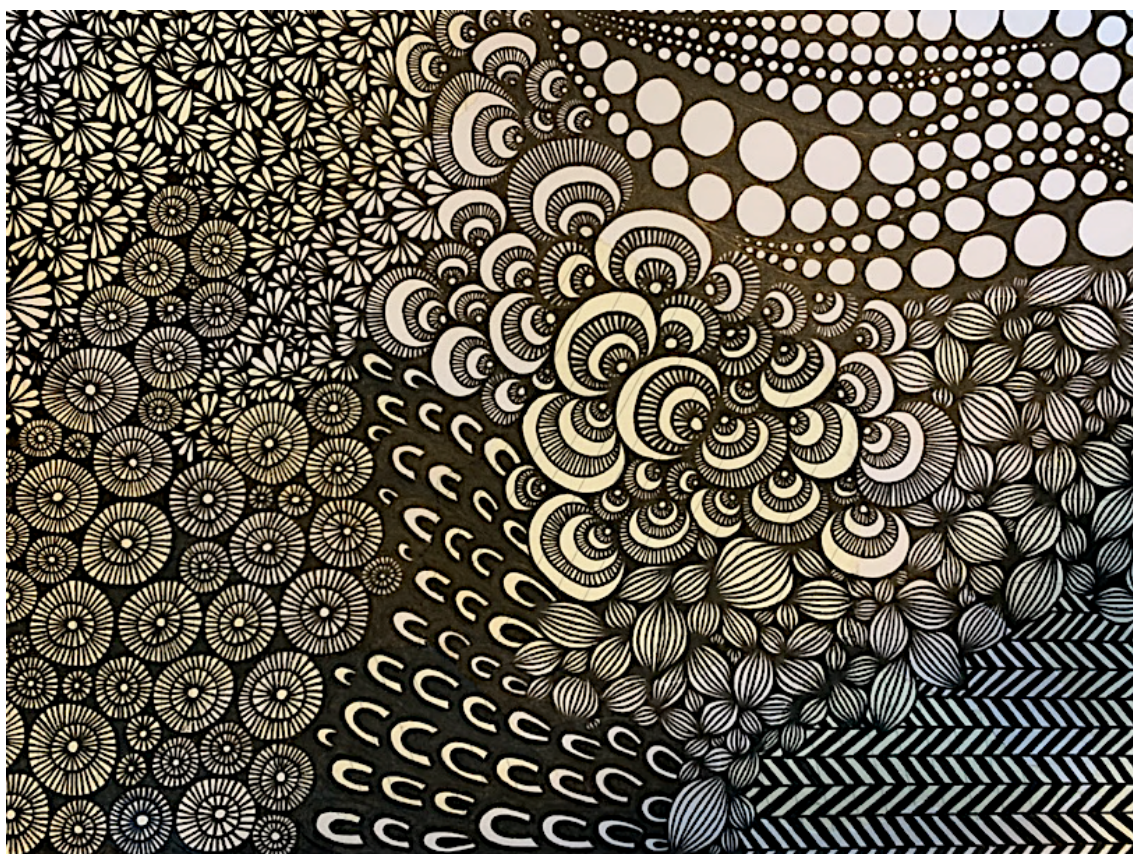
Planen for denne undersøkelsen er å skape hinder med det ukontrollerte motivet som det opprevde notatbokpapiret skaper. Jeg var inne på noe lignende i undersøkelse fem, men da satte jeg sammen flere forskjellige papirbiter, nå vill jeg lime papirbiter på selve formatet for å så tegne over dem igjen.

I det jeg starter, prøver jeg å tenke meg frem til noen nye mønster, begynner å gå litt lei av de mønstrene som jeg har brukt i tidligere undersøkelser. Men samtidig prøver jeg å hente inspirasjon fra tidligere mønster.



Figur 55. Tegning i arbeidsbok, format A4, dato: 28.01.20

Når jeg ser på den endelige komposisjonen, ser jeg at det gule notatbokpapiret forsvinner litt under alle mønstrene, men samtidig er det med på å skape en ny tekstur i tegningen. Det gule papiret er med på å skape mer spill og bevegelse i komposisjonen, og det kan nesten se ut som det er lysegule skygger. Men jeg opplever dette som mindre synlig da jeg har tegnet over selve hindringen, det hadde kanskje vært mer tydelig om jeg bare hadde tegnet delvis over eller rundt notatbokpapiret. Jeg er nysgjerrig på hva som skjer om jeg bruker andre fargede papir, jeg tenker å arbeide mer med denne teknikken i neste undersøkelse.



Figur 56. Tegning i arbeidsbok, format A4, dato: 30.01.20

Jeg vil si at det er en balanse i denne tegningen da jeg har brukt mønstre som er likt mett. Der finnes en viss symmetri i noen av de ulike mønstergruppene, men det er ikke symmetri i selve komposisjonen. Der er en klar overgang mellom hvert mønster, og hvert mønster oppleves som en gruppe. Mengdeforholdet av disse gruppene er nokså like, og jeg opplever ikke at noen av dem er særlig dominerende eller utgjør et spesielt blikkfang.

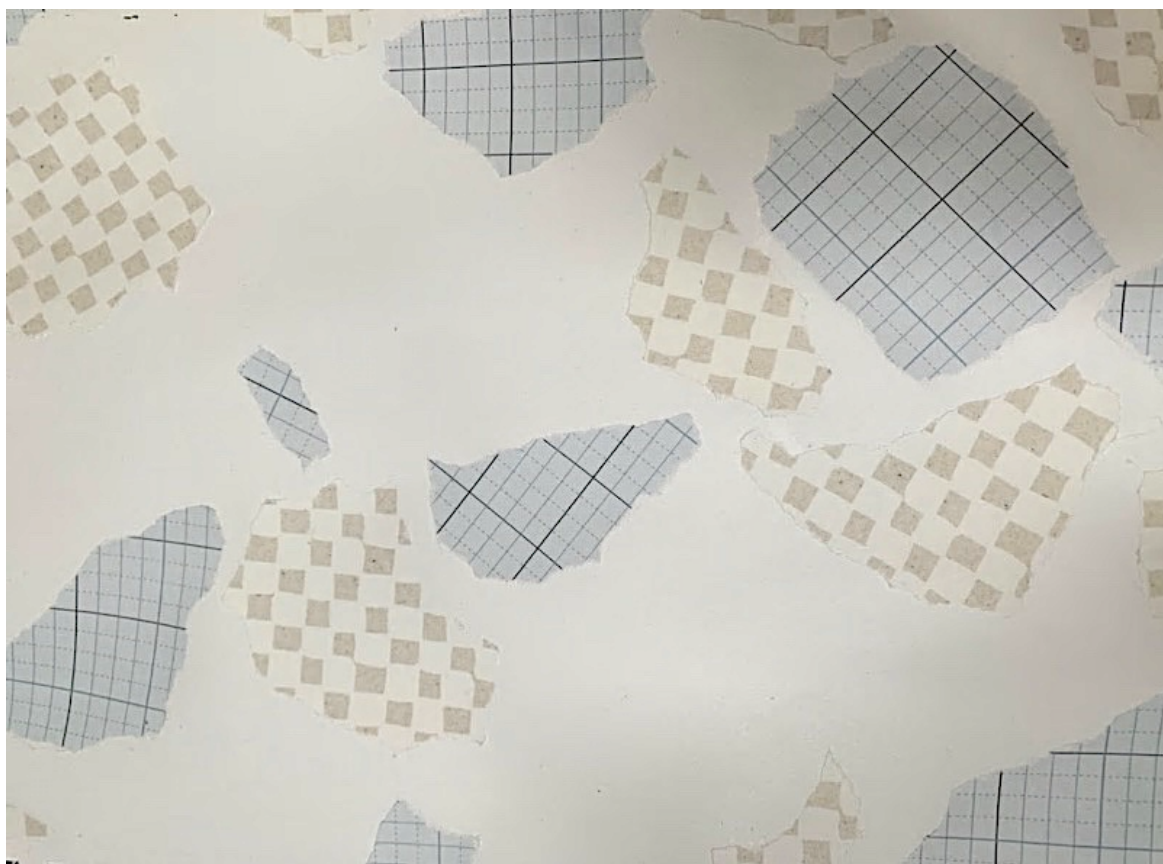
UNDERSØKELSE 9

START DATO: 30.01.20

MATERIALE: Tegnepapir A4 størrelse, svart tusj, Post-it lapper med ulikt mønster og lim.

HINDRING: Motiv som blir skapt ved å lime opprevet Post-it lapper på formatet.

Tanken med denne undersøkelsen er å prøve ut samme teknikk som i undersøkelse 8, men denne gangen vil jeg bruke Post-it lapper med forskjellige mønster. Dette gjør jeg for å se om resultatet blir annerledes med en annen type papir og mønster. Jeg river lappene fremfor å klippe de for å få et mer organisk og tilfeldig uttrykk, deretter plasserer jeg de tilfeldig utover formatet.



Figur 57. Motiv i arbeidsbok, format A4, dato: 30.01.20



Figur 58. Tegning i arbeidsbok, format A4, dato: 01.02.20

Jeg ser underveis i tegningen at nesten det samme skjer i denne undersøkelsen som i det forrige, det er ikke stor nok kontrast mellom lappene og tegnearket. Dette gjør at Post-it-lappene forsvinner litt bak mønsteret, men jeg opplever at de skinner litt mer igjennom enn notatbokarket. Hva hadde skjedd om jeg hadde brukt avispapir i stedet?

Og hvorfor dekke hele arket med tegninger? Kanskje jeg kunne ha gjort en undersøkelse der jeg fyller ut mellomrommet er mellom papirbitene? Jeg merker at jeg er nysgjerrig på hvordan uttrykket kan bli om jeg følger disse tilfeldighetene.

Jeg ser at det ofte er de samme mønstrene som går igjen i hver undersøkelse, de har blitt den del av mitt visuelle språk og jeg vet i noen grad hva som skjer på formatet når jeg bruker dem. De mønstrene som går igjen, skaper en del tekstur i komposisjonen mens andre er med på å skape luft i komposisjonen. Siden tegningen er i lite format, velger jeg å legge bort denne. Jeg ønsker heller å bruke tiden min på et større format.

UNDERSØKELSE 10

START DATO: 02.02.20

MATERIALE: Tegnepapir 160g, foreløpig uvisst format, svart tusj, avis papir og lim stift.

HINDRING: Motiv som blir skapt ved å lime opprevet avis papir på formatet.

Planen for denne undersøkelsen er å gå videre med teknikken fra undersøkelse 8 og 9 som hindring, men denne gangen tenker jeg å bruke avispapir. Dette gjør jeg fordi jeg opplevde i tidligere undersøkelser at papiret tilfører en spennende struktur og tekstur i komposisjonen, men dette har ikke kommet så godt frem i tidligere tegninger. Jeg vil også se hvordan det blir når jeg går fra A4 format til ett mye større format.

Ubevisst bruker jeg hele formatet og tegner helt ut i kantene, underveis i tegningen så opplever jeg at jeg kan leke meg med forskjellige farger i denne komposisjonen da noen av papirbitene er dekket av bilder. Etter hvert som mønsteret vokser så tenker jeg på om jeg skal fylle ut hele arket eller om jeg skal holde noen områder åpne? Jeg tenker også på om jeg skulle fulgt ideen som jeg nevnte i forrige undersøkelse, nemlig å bruke området mellom papirbitene som «elver» å tegne i. Men ettersom jeg begynte å fylle hele arket ubevisst fra starten av så fortsetter jeg på samme måte.

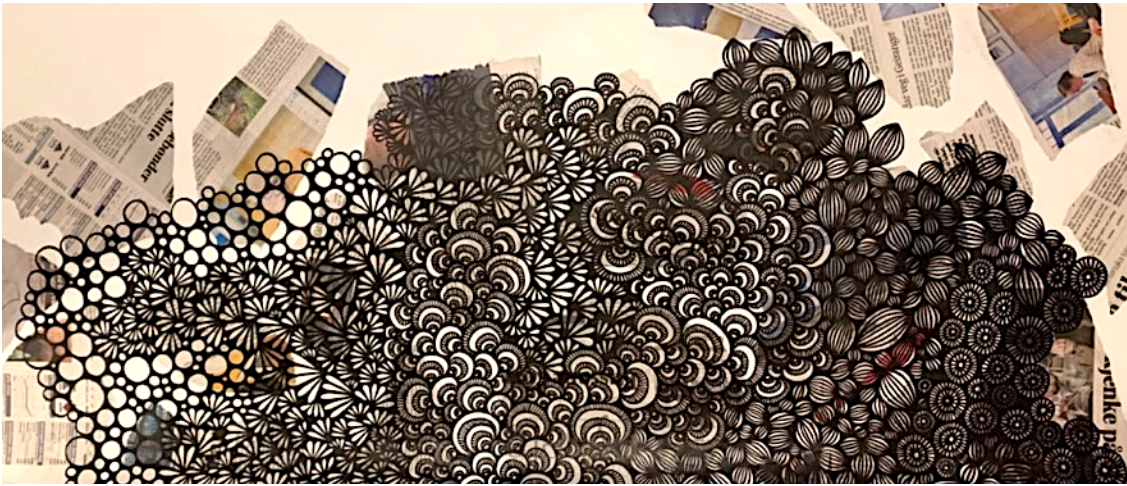
Underveis tenker jeg hele tiden på at jeg burde bruke noen mønster som er mer luftige enn andre for at avispapiret skal skinne igjennom, men samtidig så vil jeg ikke avsløre for mye av hva som gjemmer seg bak. Til nå så opplever jeg at noen farger fra de nevnte bildene skimter gjennom de tegnede mønstrene.



Figur 59. Tegning med tusj og avispapir, 160g tegnepapir, dato: 03.02.20



Figur 60. Tegning med tusj og avispapir, 160g tegnepapir, dato: 05.02.20



Figur 61. Tegning med tusj og avispapir, 160g tegnepapir, dato: 10.02.20

Underveis mens jeg tegner blir jeg veldig usikker på om jeg skal fortsette å fylle hele arket, opplever at det er noe spennende som oppstår utenfor der jeg tegner. Mønsteret sprer seg organisk utover formatet, og jeg opplever avslutningen av mønsteret som naturlig og organisk, men kanskje også noe uferdig? Merker at jeg føler på en indre trang til å tegne videre, derfor bestemmer jeg meg for å fortsette med den opprinnelige tanken om å fylle hele arket. Når jeg ser på og vurderer tegningen nå, angrer jeg litt på at jeg tilførte det siste mønsteret, altså bladmønsteret, det har ett spisst og kantete uttrykk som ikke passer like godt inn i komposisjonen som de andre mønstrene gjør. Jeg opplever det som veldig dominerende på grunn av den spisse formen som står i kontrast til de andre mønstrene som er mer avrundede.



Figur 62. Tegning med tusj og avispapir, 160g tegnepapir, dato: 17.02.20



Figur 63. Tegning med tusj og avispapir, 160g tegnepapir, dato: 18.02.20

Når jeg ser på det endelige uttrykket, tenker jeg fortsatt at det siste mønsteret som jeg la til er for dominerende, uten det tror jeg komposisjonen ville vært mer i balanse. Jeg opplever at uttrykket til bladmønsteret er for geometrisk eller har for spisse kanter i forhold til de andre som er mer avrundede og jeg tenker at det blir for stor variasjon mellom bladmønsteret og de andre mønstrene.

Det kan se ut som de ulike mønstrene vokser i forskjellige retninger på formatet, de sprer seg organisk utover formatet som klatreplanter. Komposisjonen er asymmetrisk, og tyngden/dominansen forandrer seg alt ettersom hvor man ser komposisjonen fra. Om man ser tegningen slik den er vist i figur 46, vil jeg si at gruppen som de mer organiske mønstrene lager, er mer dominerende enn bladmønsteret. Men om jeg snur den andre veien, vil jeg si at bladformene er det mest dominerende i komposisjonen.

Avispapiret er med på å skape en spenning som man kan skimte om man studerer komposisjonen godt nok. Her tenker jeg at en utenforstående kan tenke seg «hva er det som skjuler seg bak tegningene?». Selv tenker jeg at jeg skulle ha prøvd å bruke det hvite som oppstår mellom avispapiret, å bruke det som en linje å tegne etter. Jeg tror at det å fylle hele arket er innenfor komfortsonen min, og kanskje det hadde vært en hindring å ikke gjøre dette for en gangs skyld.

UNDERSØKELSE 11

START DATO: 23.05.20

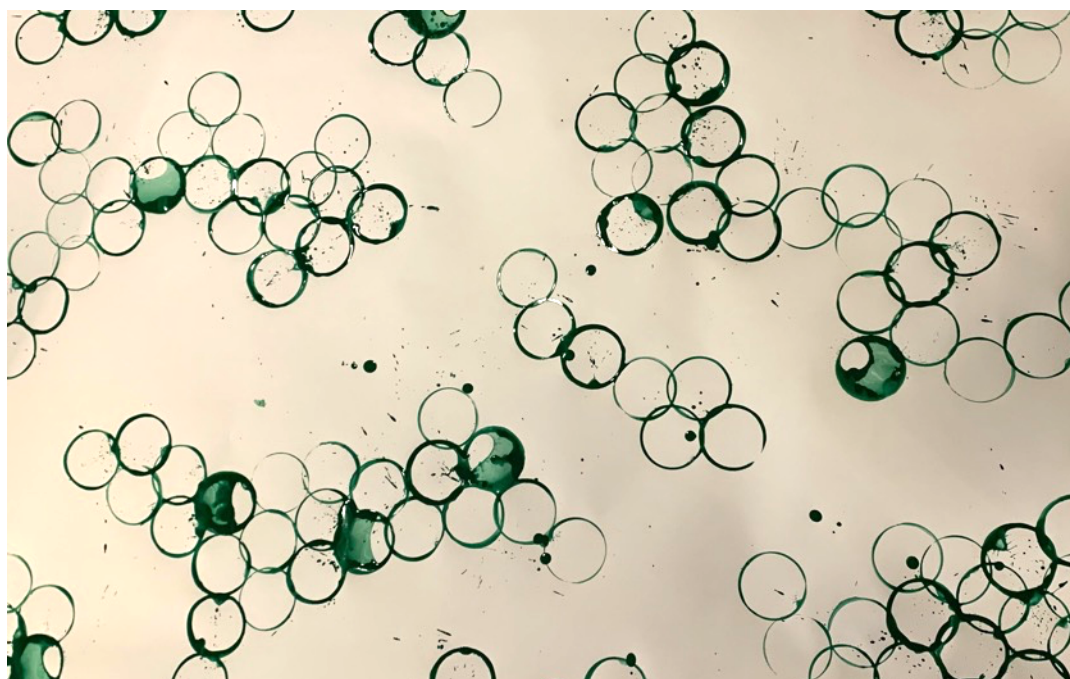
MATERIALE: Tegnepapir 160g, ubestemt format, svart tusj, grønn maling og syltetøyglass

HINDRING: Motiv som blir skapt ved å dyppe syltetøyglass i utvannet grønnmaling.

Planen for denne undersøkelsen er å skape en hindring på en annen måte enn jeg har gjort tidligere, samt at jeg vil passe på at jeg forholder meg til å arbeide rundt hindringen som jeg legger til, altså at jeg ikke bare tegner over. Hindringen som jeg legger til i denne undersøkelsen er ringer/bobler som blir til av å dyppe syltetøyglass i maling. Disse fordeler jeg ujevnt utover formatet med en tanke om at jeg kanskje kan legge til noen flere ved en senere anledning. I denne undersøkelsen tegner jeg på papirrullen som jeg har gått i anskaffelse av, og derfor kan jeg velge å bygge på tegningen ved en senere anledning.

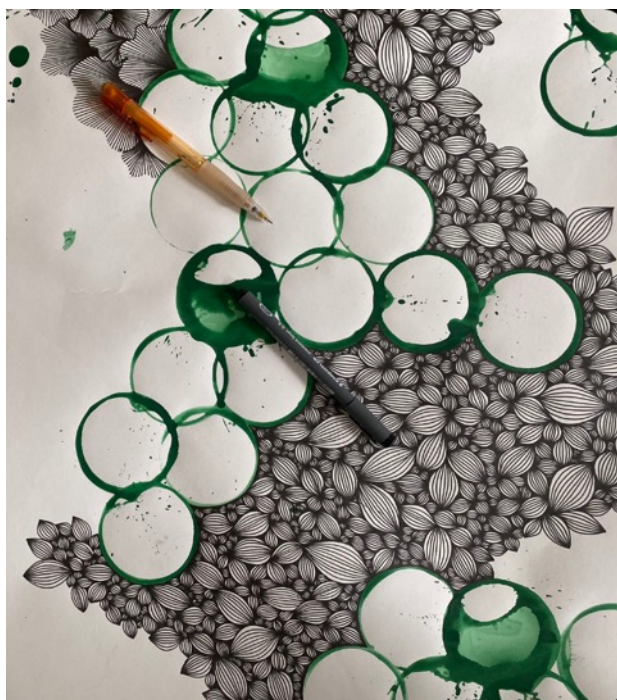


Figur 64. Maling med syltetøyglass, 160g tegnepapir, dato: 23.05.20



Figur 65. Maling med syltetøyglass, 160g tegnepapir, dato: 23.05.20

Jeg bruker kjente mønster fra tidligere undersøkelser og velger bevisst dem som jeg mener er med på å skape tekstur og en 3D-effekt på formatet, og jeg klarer foreløpig å forholde meg til å tegne rundt boblene. Mens jeg tegner, har jeg ingen tanker om hvor stort eller hvilken form arbeidet skal ha til slutt, men jeg prøver å forholde meg til ulike komposisjonsprinsipp for å skape balanse i komposisjonen.

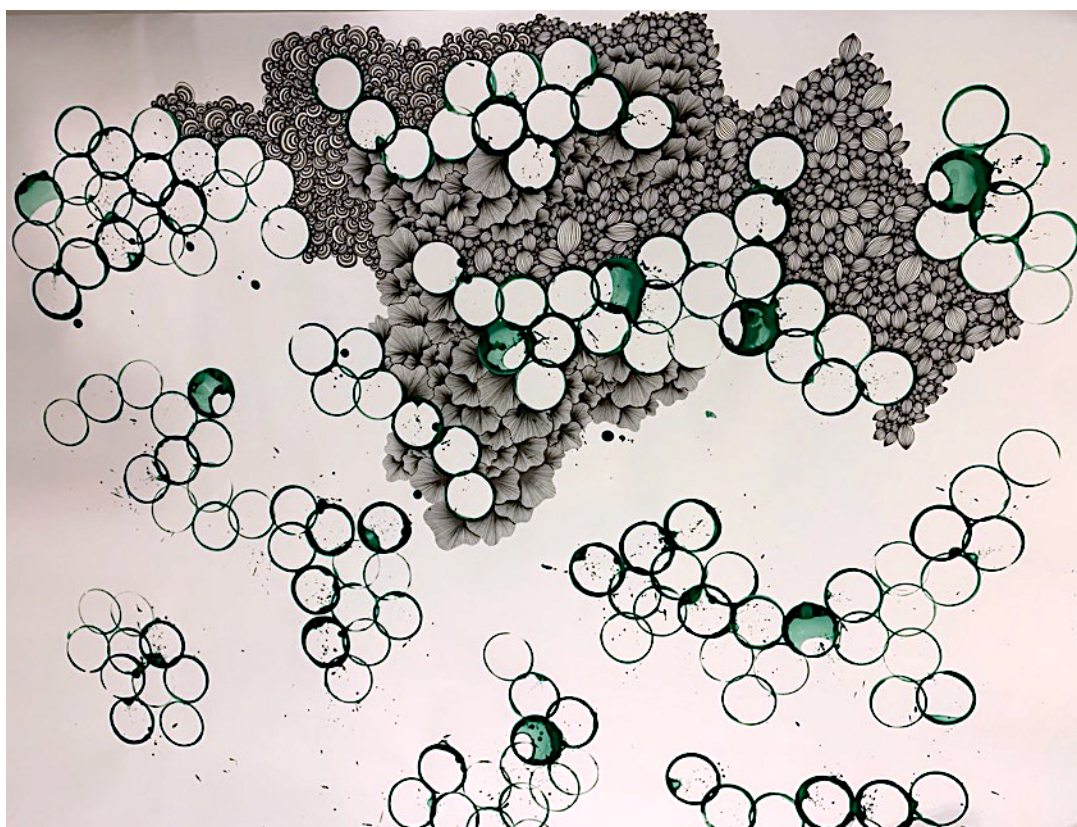


Figur 66. Maling med syltetøyglass, tegning med tusj, 160g tegnepapir, dato: 04.06.20



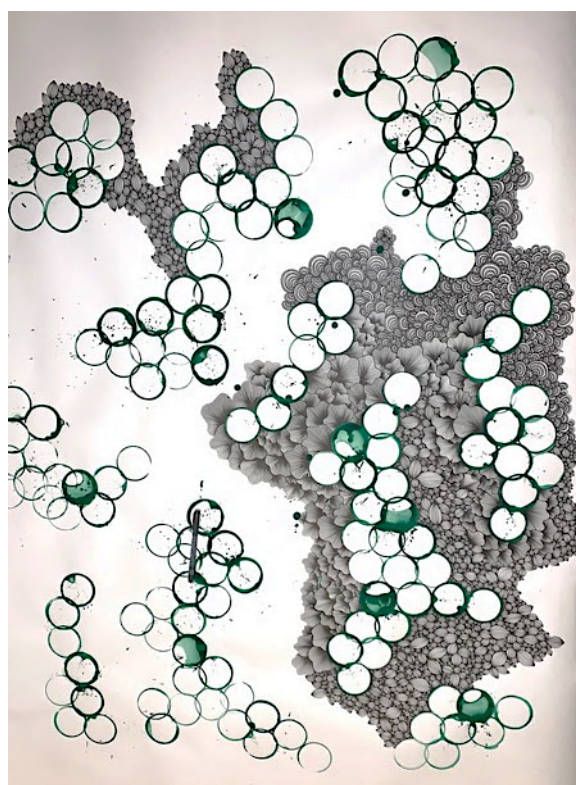
Figur 67. Maling med syltetøyglass, tegning med tusj, 160g tegnepapir, dato: 04.06.20

Til nå i undersøkelsen har jeg brukt organiske mønster med mye tekstur og jeg synes at de tette strekene mot de åpne «boblene» er med på å skape luft og balanse i komposisjonen. Jeg tenker på om jeg skal tilføre noen nye mønster eller om jeg skal bruke de samme mønstrene på hele tegningen og fordele disse i mindre grupper i stede for en stor gruppe hver. Jeg tenker å gå for sistnevnte da jeg tror flere mønster i akkurat denne komposisjonen kan være med på å skape uro. Jeg opplever at jeg ikke tenker så mye i arbeide med denne, jeg bare tegner, stopper opp, gjør valg, og tegner videre. I dette arbeidet har jeg tatt ett bevisst valg om å ikke fylle hele arket, dette gjør jeg fordi jeg i tidligere undersøkelser har opplevd at dette skaper en veldig tydelig ramme. Tegningen blir til formatet, men om jeg ikke har en tydelig ramme kan det tenkes at tegningen kan fortsette ut i evigheten.

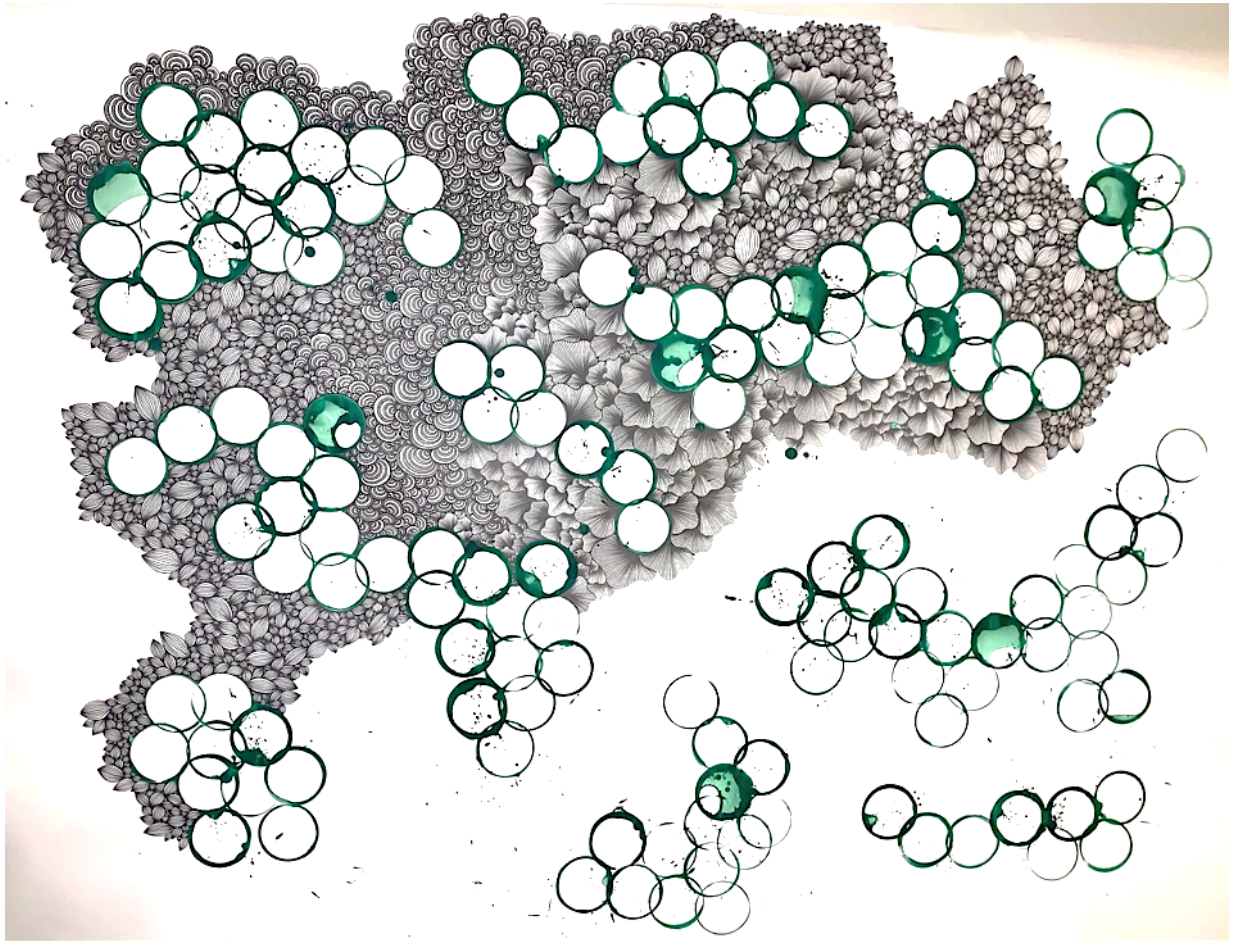


Figur 68. Maling med syltetøyglass, tegning med tusj, 160g tegnepapir, dato: 30.07.20

Underveis mens jeg tegner merker jeg at jeg begynner å gå lei av å tegne på samme sted hele tiden og jeg opplever det som vanskelig å flette sammen alle mønstrene når jeg går ut fra bare ett «tegnepunkt». Derfor velger jeg meg ut ett av mønstrene jeg allerede har brukt til å lage et nytt startpunkt, jeg prøver å plassere de to like mønstrene lengst mulig fra hverandre for at det ikke skal bli for mye av det samme på ett sted og for å skape variasjon.



Figur 69. Maling med syltetøyglass, tegning med tusj, 160g tegnepapir, dato: 04.09.20



Figur 70. Maling med syltetøyglass, tegning med tusj, 160g tegnepapir, dato: 13.09.20

Etter hvert som mønstrene vokser sammen, danner de en stor organisk formasjon. Når jeg ser på tegningen nå, tenker jeg på hvor stor jeg kan klare å lage denne. Etersom jeg ikke har avgrenset størrelsen på formatet enda så kan denne forhåpentligvis bli mye større enn først tenkt, da jeg fortsatt har en del igjen av papirrullen.

4.4 Analyse av fase 2

Fase 2 består av ulike utprøvinger av hindringer som skal utfordre tegneprosessen og mitt ornamentale formspråk. I analysen av fase 2 har jeg tatt utgangspunkt i å analysere ut fra viktige temaer i henhold til min problemstilling. Disse temaene er visuell hindring, tegneprosess og mitt ornamentale formspråk. I temaet visuell hindring ser jeg på hvilken hindring jeg har lagt til og hvordan jeg arbeidet med den. Under tegneprosess skriver jeg om hvordan jeg opplevde å tegne i arbeid med disse visuelle hindringene. Og under mitt ornamentale formspråk forsøker jeg å analysere mine arbeider ut fra mine teoretiske belysninger på temaet ved å bruke forskjellige begreper. I selve avhandlingen viser jeg eksempel på hvordan jeg har gjort analyse av undersøkelse 1. Analyse av de andre undersøkelsene finnes i vedlegg.

Eksempel på analyse: Undersøkelse 1

Visuell hindring

I denne undersøkelsen var hindringen ukontrollerte svarte malingsflekker påført med sprayflaske. I arbeid med tegning har jeg generelt liten erfaring med å tilføre andre verktøy enn blyant, penn eller tusj samt tegne på noe annet enn en hvit flate. I ettertid av denne undersøkelsen tar jeg meg selv i å tenke på hvorfor jeg har foretrukket å tegne med tusj eller penn. Dette er fordi jeg er venstrehendt og ulempene det medfører å tegne med blyant eller kritt. Når jeg har brukt for eksempel blyant tidligere, har jeg dradd blyet utover det rene arket, og til slutt endt opp med å måtte gjøre arket rent med viskelær. Dette har jeg sluppet å gjøre i arbeid med tusj og penn, og kanskje det er derfor jeg har foretrukket den rene hvite flaten tidligere? Jeg opplevde at det var nytt og spennende for meg å tilføre noe nytt til arket, det var frigjørende å spraye disse flekkene utover formatet. I arbeid med denne undersøkelsen har jeg opplevd at flaten som skal tegnes på trenger ikke nødvendigvis å være «ren», og at flekkene kan være med på å tilføre noe mer til formatet. Sprayflekkenes skapte en ny flate for meg å tegne på, det ble et møte med en ny type bakgrunn annet enn den hvite flaten som jeg var vant med.

Tegneprosess

Når jeg skulle til å begynne å tegne tenkte jeg «*Skal jeg arbeide meg rundt hindringene eller rett og slett tegne over dem?*», men etter å ha stilt meg selv dette spørsmålet gikk tegningen egentlig på automatikk og jeg arbeidet meg over hindringene. Jeg tror at arket bare ble bakgrunnen og at jeg ikke gav hindringen så mye mer tanke etter at jeg hadde gått i gang med selve tegneprosessen. Jeg arbeidet ganske intenst med denne tegningen, fra start til ferdig sluttprodukt gikk det 8 dager. Dette var også den andre tegningen som jeg tegnet i stort format. Jeg hadde en ny giv og opplevde mestringsfølelse av at jeg hadde klart å ta tegneuttrykket mitt et steg videre.

Mitt ornamentale formspråk

Mitt ornamentale formspråk i dette arbeidet er organisk der to av mønstrene som jeg har brukt minner mye om plantemotiver. Det ene mønsteret kan se ut som halvblomstrede tusenfryder, og jeg får derfor assosiasjoner til paisley-mønsteret. Det andre mønsteret kan minne litt om ogivalt mønster da dette består av spisse blader med buede linjer som forsterker formen. Det tredje mønsteret som er blitt brukt, er geometrisk, da dette er sirkelformet. Men jeg vil likevel si at det har et organisk preg over seg ved måten som sirklene er satt sammen, det kan minne litt om skum eller bobler.

Selve komposisjonen er i fri form og har et uforutsigbart design. De ulike mønstrene slynger seg om hverandre ut over formatet. Komposisjonen har noe formrepetisjon, men utenom det vil jeg beskrive dette arbeidet som additivt.

4.5 Resultater fase 2

For å trekke ut essensen fra analysen av fase 2 vill jeg bruke de samme kategoriene som jeg analyserte ut fra.

Visuell hindring

Det jeg finner under denne kategorien er at jeg har prøvd å komme meg litt ut av min egen komfortsone. Og at jeg tenker at visuelle hindringer kan være noe som jeg ikke har brukt så mye i mine arbeider, for eksempel farge eller maling. Jeg opplevde det som spennende og frigjørende å tilføre noe nytt for meg i mine arbeider, og jeg fikk en ny åpenbaring av at flaten som jeg skulle tegne på ikke nødvendigvis trengte å være «ren». Jeg har også erfart at de ukontrollerte visuelle hindringene ofte fører til at jeg føler på en motstand eller at jeg opplever det som et forstyrrende element. Noen ganger så klarer jeg å arbeide meg igjennom disse følelsene, mens andre ganger så velger jeg å avslutte ett arbeid før det er ferdigstilt.

Etter å ha gått igjennom alle arbeidene mine og analysert dem, merker jeg meg at i noen av undersøkelsene så har jeg klargjort en flate som jeg skal tegne på, og når jeg begynner å tegne, forholder jeg meg lite eller glemmer den visuelle hindringen. Dette ser jeg spesielt i undersøkelse 3. Her nevner jeg at det blir på en måte som å fargelegge innenfor linjene slik jeg gjorde som barn. Men jeg opplever også at når jeg ser på disse visuelle hindringene nå kontra da jeg utførte dem, opplever jeg dem ikke på samme måte. Jeg husker at det var knyttet mye frustrasjon og misnøye til dem mens jeg arbeidet med dem, mens nå tenker jeg at de tilfører noe mer til mitt tegneuttrykk. Og jeg ser ikke på dem som visuelle hindringer lenger. Jeg har arbeidet meg forbi eller gjennom de visuelle hindringene og ser på dem med et nytt syn.

Jeg erfarte også at jeg ikke nødvendigvis må forkaste et arbeid å starte på nytt alltid. Dette erfarte jeg spesielt i undersøkelse 5, da denne undersøkelsen ikke gikk helt etter planen. Ved å bruke materialet som jeg hadde for hånd og endre planen min opplevde jeg arbeidet som en lek. Jeg tror at grunnen til at jeg opplevde dette, er at jeg slapp meg mer fri, og at jeg ikke nødvendigvis tenkte så mye på hvordan sluttresultatet skulle bli. Den visuelle hindringen utviklet både seg og meg underveis i dette arbeidet.

Jeg ser også at jo flere undersøkelser jeg gjør, jo mindre blir hindringene. Jeg har forsøkt å forholde meg til mer konkrete planer og til mindre konkrete planer i de ulike undersøkelsene. Jeg har merket at jeg har større problemer med å forholde meg til mer konkrete planer, og at i arbeid med disse kreves det ofte mer tenking. Mens i de undersøkelsene som har mindre konkrete planer, tegner jeg mye på automatikk og glemmer ofte å forholde meg til den visuelle hindringen.

Tegneprosess

Ved å videreføre tegneuttrykket mitt til større format kjente jeg på en mestringsfølelse, og jeg følte at mine små kruseduller fikk større betydning. De ble til noe mer enn en bakside på en notatbok eller en tegning i margen. Men det var vanskelig å forholde seg til at de skulle bestå av noe mer, altså den visuelle hindringen. Som nevnt tidligere tegnet jeg ofte over de visuelle hindringene, og jeg så flaten som jeg tegnet på som en bakgrunn. Jeg kan havne inn i et spor der tegningen går mye på automatikk, og dermed gir jeg ikke hindringen så mye tanke etter at jeg har gått i gang med tegneprosessen. Jeg merker meg at dette ofte kan skje i de undersøkelsene hvor jeg ikke har en veldig konkret plan. Da blir tegneprosessen friere og jeg glemmer bort alt annet. Men jeg opplevde også at noen av undersøkelsene mine startet med en plan, for å så endre seg totalt underveis som i undersøkelse 5. Det som skjedde i den undersøkelsen, gjorde at jeg slapp meg mer fri fra tidligere mønster som jeg hadde brukt i tidligere undersøkelser, og dermed prøvde jeg meg mer frem med nye ulike typer mønster. Jeg opplevde tegneprosessen som en lek, og var ikke så opptatt av hvordan sluttproduktet skulle bli. Men som oftest opplevde jeg at tegneprosessen ble vanskeligere når jeg ikke var tilfreds med det som ble resultatet på arket. Da slapp jeg nøyaktigheten min og tenkte at jeg bare må få dette arbeidet unna, slik jeg kunne gå videre med andre undersøkelser. Jeg tenkte ofte da at sluttresultatet ikke hadde så mye å si, og at den aktuelle tegningen bare hadde en hensikt, den pågående undersøkelsen.

Mitt ornamentale formspråk

Etter å ha utført alle disse undersøkelsene opplever jeg mitt ornamentale formspråk som veldig organisk, men med noe innslag av geometriske former både i enkelte mønster og i selve strukturen til enkelte komposisjoner. Mange av mønstrene mine er rikt inspirert av planteriket, og jeg kan koble disse opp mot det kjente paisley-mønsteret. Men jeg bruker også en del som kan minne om ogivalt mønster, da noen av mine mønster kan se ut som blad med spisse tupper og buede linjer. Jeg har også litt lyst til å referere til flettemønsteret, da jeg vil si at mange av mine komposisjoner bærer preg av at mønstrene som jeg bruker fletter seg inn i hverandre uten noe form for system, men er usikker på om dette er konkret nok grunnlag? Jeg har også referert til noen andre av de kjente ornamentale mønstrene, men jeg vil si at det er spesielt paisley mønsteret og det ogivale mønsteret som går igjen med noe innslag av geometriske former som beveger seg inn i det organiske landskapet. Den geometriske formen som går igjen i mange av arbeidene er sirkel formen, men jeg vill likevel si at den har et organisk preg over seg på grunn av måten de ofte er satt sammen på. Jeg beskriver nesten alle mine arbeider som komposisjoner i fri form og med en additiv oppbygging innenfor mønstrene, og det blir brukt mye formrepetisjon.

5 Didaktisk refleksjon

Det didaktiske perspektivet er knyttet til hovedproblemet med følgende underordnede problemstilling:

«Hvilke didaktiske potensialer ligger i tegneprosessen med visuelle hindringer?»

I masterprosjektet har jeg brukt drodling inngang til visuelle hindringer. Avhandlingen søker ikke å utforske drodling i sammenheng med skolen. Men jeg ser på det som en viktig del av min prosess, og at det kan være nyttig å løfte dette frem i en skolesammenheng. Ved å se på litteratur og egne erfaringer ser jeg verdien i fenomenet drodling og viktigheten av å ta vare på barna som gjør dette i skolen. I arbeid med dette prosjektet opplever jeg at drodling er undervurdert, og det kan virke som det er en lite respektert uttrykksform i skolen.

5.1 Et slag for drodling i skolen

Med utgangspunkt i egne erfaringer og belyst teori på feltet mener jeg at drodlingen har en plass i skolen, selv om det noen ganger kanskje er bare noe man gjør for seg selv slik som jeg gjorde. Når jeg drodlet i skoletimene, ble det sett på som negativt av læreren selv om jeg stadig prøvde å forklare at dette var noe jeg gjorde for å konsentrere meg bedre. Det kan tenkes at denne bruken av drodling gjelder bare meg, men jeg lurer på om det kan gjelde for andre også? Nylig forskning antyder at drodling i noen tilfeller faktisk kan øke konsentrasjonen om en intellektuell oppgave (Maclagan, 2014). Brown (2014) trekker frem flere kjente navn som har brukt drodling aktivt som et verktøy for å oppnå kognitive gjennombrudd. Hun nevner blant annet Albert Einstein som var en musikalsk drodler, han benyttet seg av musikken når han støtte på problemer og hindringer. På denne måten kunne han tenke og spille samtidig. Jeg opplever at det ligger noe i dette og at drodlingen min hjelper meg å tenke og holde fokus. Det hadde vært interessant å gjøre en observasjon av hvor mange elever som faktisk drodler i skolen. Samt om det faktisk eksisterer drodling i dagens skole, med tanke på nettbrettene som blir brukt i undervisningen. Er skrivebøker og pennal fortsatt essensielle skoleverktøy? I den nye læreplanen er det fokus på praktiske ferdigheter, man kan bruke nettbrett til praktiske ferdigheter også. Når det er sagt tenker jeg at det er essensielt at de digitale

skoleverktøyene ikke burde dominere skolehverdagen. Tegning er en praktisk ferdighet som blir lagt vekt på i den nye læreplanen, men hvilken situasjon ville oppstått dersom læreren plutselig ba elevene om å drodle? Vet elevene hva drodling er? Det kan tenkes at utfallet av en slik situasjon kan variere med tanke på hvilket skoletrinn man hadde satt i gang en slik oppgave. Om man hadde gjort noe slikt i grunnskolen så kan det tenkes at elevene ikke har kjennskap til fenomenet drodling. Det kunne da vært nyttig med en innføring om hva drodling kan være, men læreren må da passe på å ikke lede elevene for mye. En som drodler har ofte et ønske om å sette opp egne private regler i motsetning til dem man egentlig skal følge (Maclagan, 2014). Elevene må finne sin egen vei innenfor tegneuttrykket drodling, de må gå inn med en åpen og utforskende tilnærming til fenomenet drodling. Drodlingene leder ikke nødvendigvis til et «vakkert» uttrykk, imidlertid tror jeg at drodling kan styrke elevenes visualiseringsevne.

I henhold til den nye læreplanen skal elevene også lære og utvikle seg gjennom estetiske uttrykksformer. Det kan trolig være nyttig for dem at de kjenner til grunnleggende visuelle prinsipper. Alle mennesker har en medfødt trang til å samle enkeltelementer til ordnede figurer, og til å prøve å persipere disse så tydelig som mulig hevder Haabesland og Vavik (2000). Og gestaltfaktorene har som funksjon å lette persepsjonsprosessen. Men trolig kan man ikke forvente at barn i grunnskolen skal klare å sette seg inn i denne teorien, da den er veldig omfattende. Derimot kan man som lærer trekke ut de mest sentrale faktorene og planlegge undervisningen rundt disse. For eksempel kan dette gjøres ved å ta for seg en til to prinsipper om gangen. Et slikt undervisningsopplegg kan tenkes å gjennomføres ved at læreren har en gjennomgang av noen gestaltprinsipper på tavlen. I etterkant får elevene utdelt et format der de skal lime, tegne eller male på ulike former. For eksempel geometriske former eller organiske. Disse skal plasseres på formatet for å visualisere de gjeldende prinsippene. Som for eksempel grupper, rytme (form, størrelse), tyngde eller symmetri. Med kjennskap til grunnleggende visuelle prinsipper vil elevene trolig få større evne til å kunne snakke om det visuelle, samt få en større forståelse av sitt eget visuelle språk.

5.2 Visuelle hindringer

Fra og med høsten 2020 har den nye læreplanen L20 blitt tatt i bruk. Det står blant annet at fagområdet kunst og håndverk skal forberede elevene på et hverdags- og arbeidsliv som stiller krav om innovasjon, praktiske ferdigheter og evne til å gjøre estetiske og etiske valg. Om jeg skal se på disse kravene fra min undersøkelses perspektiv, vil jeg beskrive innovasjon som evne til å løse problemer og tenke nyskapende. Og praktiske ferdigheter som tegning og estetiske valg med bakgrunn i kunnskap om visuell grammatikk. Slik jeg tolker det, blir den norske grunnskolen sett på som en forberedelse til en fremtid i voksenlivet, der eleven skal lære seg ulike ferdigheter som de kan få bruk for senere i livsløpet. Men denne tanken aviser Dewey og Piaget. Dewey har uttrykt på forskjellige måter at «utdanning ikke er en forberedelse til livet; utdanning er livet» (Säljö, 2016). Slik jeg tolker dette, vil Dewey og Piaget presisere at utdanningen ikke stopper opp ved endt skolegang, og at man ikke burde skynde på barns kognitive utvikling. Jeg tenker at som lærer er det vårt ansvar å legge til rette slik at elevene best mulig blir forberedt og rustet til det som venter dem i fremtiden. Vi mennesker lærer mens vi lever, og læringsaktivitetene i skolen må ha en verdi i seg selv som barn kan forstå. Men hva skjer om vi legger inn hindringer i læringsaktivitetene i skolen? Kan elevene få et større læringsutbytte av dette? Jeg tenker på hindringer som et didaktisk prinsipp ved at man må tenke på nye måter eller gå andre veier for å løse problemer. Om man legger dette inn i læringsaktivitetene, tror jeg det vil bidra til at elevene vil kunne takle lignende motstand bedre i fremtiden, samt bidra til læring. I følge Säljö (2016) arbeider vi oss gjennom motstand og hindringer, der resultatet blir en form for forståelse som beriker erfaringene våre.

Jeg opplever at visuelle hindringer har en sammenheng med problemløsning, og at man kan bruke hindringer som prinsipp for læring og utvikling. I henhold til Dewey (2008) er det å identifisere en hindring og streve etter en løsning konstruerende for barn og voksnes læring. For å løse et problem eller komme over en hindring må man være åpen for at alt kan skje, man må gå inn med et nysgjerrig blikk for å komme frem til ulike kreative løsninger. I mitt skapende arbeid gjorde jeg undersøkelser basert på *inquiry based learning*. Først ville jeg forstå mitt drodleuttrykk og finne mitt ståsted innenfor tegning. Dette utviklet seg videre til at jeg ville bryte ut av mine innarbeidede vaner

innenfor mitt drodleuttrykk. Jeg forsøkte å gjøre dette ved å legge til visuelle hindringer i mine arbeider. Noen ganger var disse visuelle hindringene enkle å overkomme, andre ganger krevde det vilje, tålmodighet og evne til å takle den motstanden som hindringene skapte. Jeg opplever disse egenskapene som viktige i mitt arbeid med problemløsning og visuelle hindringer, men også i livet generelt. Dette tror jeg ikke jeg er alene om. Å erfare lignende motstand flere ganger vil føre til at kunnskapen som oppstår ved problemløsning blir befestet, det oppstår da gradvis en vane med å håndtere tilsvarende hindringer i fremtiden (Säljö, 2016). De fleste mennesker har behov for disse egenskapene i ett hverdagsliv, og disse egenskapene kan trolig styrkes om en får erfare gjentatte ganger at utforskning og eksperimentering vil lede til en løsning. Dette kan være viktige erfaringer å bringe med seg videre inn i andre sammenhenger og utfordringer i livet.

Kunst- og designprosesser er ett av de fire kjerneelementene i kunst og håndverk som fagfornyelsen 2020 legger vekt på. Dette sier blant annet at eleven skal utvikle evne til å løse problemer. Videre vektlegges det også åpne og utforskende prosesser, samt stegvise prosesser med utvikling som mål (Utdanningsdirektoratet, 2020). Slik jeg tolker dette, må jeg som lærer legge til rette for oppgaver med en åpen karakter og stegvis prosess, der elevene må lete seg frem til ulike løsninger gjennom utprøvinger og utforskning. Det er slik jeg selv har operert i arbeid med denne avhandlingen, derimot at jeg selv har rollen som både «lærer» og «elev». Ved å ha en åpen, eksperimentell tilnærming til mitt arbeid, har jeg kommet frem til løsninger som jeg kanskje ikke ellers ville ha kommet frem til, om jeg skulle ha operert med klarere rammer for mitt prosjekt. Hele prosjektet har blitt formet ved å ha en utforskende tilnærming til alt fra teori, til mitt skapende arbeid og andres skapende arbeid som kunst. Ved å gå inn med en slik tilnærming oppstod det interessante funn i mitt skapende arbeid.

I læreplanen 2020 er det rettet et skarpere fokus mot selve læreprosessen, og behovet for å ta i bruk en form for gradvis kunnskapsutvikling som foregår over tid anerkjennes (Utdanningsdirektoratet, 2020). Det kan tenkes at ved å bruke hindringer som didaktisk prinsipp i skolen kan vi som lærere legge til rette for en læreprosess med dette i fokus. En slik læreprosess kan gå ut på at elevene får en hindring som de skal overkomme.

Videre må de legge en plan for hvordan de vil undersøke denne hindringen, utføre og beskrive hva som skjer under undersøkelsen. Hvilken rolle hadde hindringen i prosessen, og hva den bidro til. Til slutt må de reflektere over hva de har funnet ut. Det sentrale er ikke hva de har funnet ut, derimot det som har oppstått i selve prosessen. Det kan tenkes at vi som lærere kan få en bedre oversikt over elevenes læringsutbytte ved å rette et skarpere fokus mot selve læreprosessene.

Proessen min i arbeid med dette prosjektet viser at det har skjedd en utvikling av både min tegneprosess og mitt ornamentale formspråk underveis. Det hadde vært vanskelig å starte om jeg ikke hadde vært klar på at jeg ville arbeide med mitt tegneuttrykk i denne avhandlingen. Om man ikke vet hvor man skal starte, tenker jeg at det kan være vanskelig å ha en åpen og eksperimentell tilnærming. Jeg opplevde at det lettet prosessen å ha et startpunkt, som i mitt tilfelle var drodlingene mine. I en skolesammenheng kan læreren være dette startpunktet. Og om jeg som lærer for eksempel skal undervise i tegning, tenker jeg at drodling kan være et fint sted og starte. Drodlingen kan kanskje lede til noe nytt, og kanskje det kan fungere som en måte å utforske og oppdage nye tegneuttrykk? Men drodling kan også bli en vane ved at man gjentar seg, noe som jeg opplevde i starten av dette prosjektet.

Om en som lærer 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. Det handler om å ikke være for kritisk, og dette kan for eksempel gjøres ved å arbeide med visuelle hindringer, hvor alle ideer, uttrykk og muligheter er velkomne. I mitt arbeid med visuelle hindringer opplevde jeg det som frigjørende og spennende å tilføre noe nytt til mine drodlinger. Men på samme tid opplevde jeg også de visuelle hindringene som ett forstyrrende element, eller at de skapte en motstand i meg. Når jeg opplevde denne motstanden oppstod det tanker som «jeg vil ikke fullføre» eller «dette blir bare rot», men jeg arbeidet meg gjennom den motstanden som hindringene skapte. I en skolesammenheng tror jeg det er en fin balansegang mellom for små og for store hindringer, og læreren må legge til rette for undervisning og oppgaver som gjør at elevene ikke vil gi opp. Men noen ganger er det også lov å gi seg, da dette også kan føre til ny kunnskap og erfaringer. Jeg gjorde selv dette i undersøkelse 5 og 6. I undersøkelse 5 forkastet jeg min originale plan, men

jeg jobbet videre med materialet som jeg hadde og endte opp med et helt nytt uttrykk. Dette ville ikke kommet frem i denne undersøkelsen om jeg skulle fulgt min originale plan for nettopp denne undersøkelsen helt ut. Mens i undersøkelse 6 gav jeg meg midtveis, men fant likevel noen interessante funn som jeg tok med meg videre til andre undersøkelser. Det jeg tar med meg fra dette er at det ikke nødvendigvis alltid er sluttproduktet som er målet med en undersøkelse, men at det er prosessen til målet som gjelder. Man lærer og utvikler seg gjennom sansing, synsing, tenking og praktisk arbeid, og jeg opplever at visuelle hindringer bidrar til dette i mitt skapende arbeid.

De visuelle hindringene som jeg har lagt til i mine undersøkelser, kan trolig arbeides med og løses på utallige måter. Jeg har forsøkt å løse de ved å integrere de i mine tegninger, de tilfører noe mer til mitt droleuttrykk. Mine tegninger er formet ut fra min individuelle kreativitet og evne til problemløsning. Om noen andre skulle utført de samme undersøkelsene så ville nokk sluttresultatet blitt noe helt annet. Det kunne ha vært interessant og prøve ut nettopp dette i en skolesammenheng, der en elevgruppe hadde fått utdelt et format med mine visuelle hindringer og tusj. For å så se hvordan de løser oppgaven med visuelle hindringer, eller om de i hele tatt opplever mine visuelle hindringer som nettopp hindringer. For det er ikke gitt at det som jeg opplever som hindringer er hindringer for andre mennesker. Jeg tenker også at det kunne vært interessant å se en slik undersøkelse på flere forskjellige skoletrinn. Da jeg har en hypotese om at elever i tidlig skolealder kanskje er friere i tegneuttrykket sitt enn elever på videregående eller høyskole/universitet. Men dette er en hypotese som gjenstår å prøves.

6 Diskusjon

I drøftingskapittelet hentes det funn fra forskningsprosessen, disse blir speilet i lys av teori for å finne svar på problemstillingen. Arbeidet med dette prosjektet startet naturlig nok med mine tegninger, samt en søken etter min plassering innenfor tegnefeltet. Tegningene mine ledet først til ornamentikken, deretter til outsider art, læring gjennom undersøkelse og auto-etnografi som metode. De ledet meg også til et punkt der jeg trengte å utfordre meg selv og mitt formspråk, som resulterte i at jeg ville undersøke:

«Hvordan kan visuelle hindringer i tegning utfordre tegneprosessen og mitt ornamentale formspråk?»

6.1 Drodling kontra outsider art

For meg er der en tydelig sammenheng mellom drodling og outsider art. Denne koblingen ser også Maclagan. Slik jeg tolker det mener han at outsider art opprinnelig stammer fra drodlinger, samt at drodlinger som faller innenfor denne kategorien ofte skifter mellom forskjellige formspråk som for eksempel arkitektonisk og ornamentalt (Maclagan, 2014). Drodlingene som blir til outsider art, hevder Maclagan ofte er skapt i en fraværende sinnstilstand, kanskje er det dette som skal til for at de skal bli anerkjent innenfor kunstinstitusjonen? Det kan tenkes at selv om det ofte blir skapt slike verk i en fraværende sinnstilstand, kan det også bli skapt slike verk en ellers «normal» sinnstilstand. Helt vanlige mennesker kan skape noe ekstraordinært som kan ende opp med å bli betegnet som *Outsider art*. Personlig ser jeg på outsider art som kunst som er skapt spontant av mennesker utenfor det etablerte kunstmiljøet, altså skapt av *outsidere*. Men dette er mine personlige tanker, jeg opplever at det er flere som deler Maclagan sine tanker om *outsider art* innenfor kunstens verden. Ut fra tolkning må drodlingene som blir ansett som *Outsider art* være tilstrekkelig originale og uoppfordrede, dette setter opp en mal for hva som kan kvalifiseres som ekte utenforstående kunst. Imidlertid kan det se ut som at menneskene som skaper slike verk er blitt tauet inn i en reservasjon som andre mennesker har konstruert for dem, som refererer til en stadig voksende samling av merkelig og eksentrisk arbeid (Maclagan, 2009).

Droding har i noen situasjoner blitt oppfattet som noe negativt opp igjennom historien, som for eksempel i en undervisningskontekst der læreren opplever eleven som drodler som ufokusert. Dette kan jeg kjenne meg selv igjen i, da mine drodlere ofte har oppstått under en forelesning for eksempel. Da kunne jeg oppleve å bli flau om foreleseren oppdaget at jeg drodlet, som om foreleseren stilte tvil til min oppmerksomhet. Grunnen til dette kan være den tydelige negative definisjonen av begrepet opp gjennom tidene. Både Brown (2014) og Maclagan (2014) trekker frem disse negative beskrivelsene av begrepet, slik jeg forstår det er begge uenige i disse negative definisjonene. Derimot kan det se ut som det er mindre negative assosiasjoner til begrepet i nyere tider. Dette kan henge sammen med at begrepet har blitt mer kjent i en kunstsammenheng. Ut fra tolkning kan det se ut som den moderne bruken av begrepet droding dukket opp på begynnelsen av det tjuende århundre med sin spesifikke tilknytning til *outsider art* (Maclagan, 2014).

Brown poengterer at «*There is NO SUCH THING as a mindless doodle*», og at en som drodler driver med dyp og nødvendig informasjonsbehandling (Brown, 2014). Mens Maclagan (Maclagan, 2014) hevder at droding blir laget av mennesker i en distraheret tilstand, dermed blir drodlingen bevisstløs. Min erfaring med droding stemmer kanskje mest overens med Brown sine tanker om at en som drodler konsentrerer seg oppmerksomt, selv om dette er litt av en påstand. Imidlertid kan jeg kjenne igjen noe i Maclagan sine tanker også, fordi jeg tenker ikke nødvendigvis på hva jeg tegner når jeg drodler. Jeg kan på en måte si at jeg bruker ubevisst droding som et verktøy for å drive med dyp og nødvendig informasjonsbehandling.

Droding fungerer som et hjelpemiddel for meg som hjelper meg å holde konsentrasjonen. Maclagan hevder at for mange kan droding være en måte å avlede oppmerksomheten fra den kjedelige oppgaven for hånd Maclagan (Maclagan, 2014). Imidlertid tror jeg at vi som drodler, vet at aktiviteten har konnotasjoner av virkelighetsflukt, det er nesten som om jeg møter kravene fra noe utenfor meg (foredraget, møtet eller samtalen). Jeg føler et behov for å gjenopprette et subjektivt hemmelig rom for meg selv. Ifølge Brown kan droding øke vår dyktighet i å tenke og løse problemer. Brown definerer begrepet «*doodle*» (drodle) som «*making spontaneous marks (with your mind and body) to help yourself think*». Disse merkene kan være ulike

spor utover en hvilken som helst visuell form, drodling kan med andre ord være kinetisk, oppstå gjennom kroppens bevegelse, musikalsk eller mental (Brown, 2014). Maclagan snakker også om dette, derimot at bevisstløsheten ved drodling kan forekomme i flere ulike former. For eksempel et kinetisk uttrykk, gjennom kroppens bevegelse, av et eller annet organ utenfor bevisst kontroll eller av de forskjellige modusene for psykoanalytisk ubevissthet. Drodlinger som oppstod innenfor dette ble sett på fra en psykologisk vinkel, og det ble hevdet at de formidlet ubevisste aspekter av personligheten til drodleren. Slike tegninger blir ifølge Maclagan betegnet som *outsider art* (Maclagan, 2014). Slik jeg tolker det, ser Brown på drodling som et verktøy for å oppnå kognitive gjennombrudd, mens Maclagan ser på drodling i en kunstnerisk sammenheng. Det kan tenkes Jeg at Brown snakker om drodling til allmennheten, mens Maclagan snakker om drodling som kunstnerisk fenomen som videre blir til *outsider art*.

Når jeg besøkte tegnetriennalen 2019 opplevde jeg at der var likhetstrekk mellom de utstilte verkene og mine drodlinger. Verkene som ble vist der, utforsket fire fremtoninger av det ornamentale i begrepene: natur, arkitektur, kalligrafi og geometri (Ulekleiv & Nordby, 2019). I arbeidene som jeg refererer til i denne avhandlingen, kan jeg kjenne igjen mye av mitt eget drodleuttrykk, som for eksempel i arbeidene til Ann-Mari Erichsen. Hennes arbeider er noe representative, da det myldrer av intrikate fargerike mønstre av dyre- og menneskefigurer, blomster og insekter, som noen ganger forbindes med sitater fra sangtekster og annet materiale. Men en stor del av *Outsider Art* består av verk som verken er rett fram representativt eller fullstendig ikke-representativt. De kan ofte være på kanten mellom det figurative, det abstrakte, det dekorative og noe som går over i det ornamentale. I følge Maclagan forekommer dette også i drodling, og i den forbindelse har drodling noe til felles med *outsider art* (Maclagan, 2009). Mine tegninger vil jeg stort sett beskrive som ikke-representative da jeg sjelden bruker dyre- og menneskefigurer. Tegningene mine består av former og mønstre som kan referere til planteriket, og det er mitt originale ornamentale formspråk. Maclagan refererer til *outsider art* som en klynge av fantasier eller ideer om en grunnleggende og original måte å være kreativ på (Maclagan, 2009). Slik jeg tolker *outsider art* finner jeg denne definisjonen av begrepet som mer treffende. Og kanskje en slik definisjon kan engasjere flere mennesker uavhengig av om de har noen annen interesse for kunst eller ikke?

6.2 Forholdet mellom gestaltprinsippene og ornamentikk

For meg ligger ornamentikken og måten som ulike ornamentale komposisjoner er satt sammen på tett opp mot visuell grammatikk og gestaltprinsippene. Personlig opplever jeg ornamentikk som gestaltfaktorenes reneste form, og denne oppfatningen er jeg ikke alene om. Ifølge Andrea Gleiniger (2009) mener Ernst H. Gombrich at ornament-teori er basert på og har sammen-henger med persepsjon og gestaltpsykologi. Det kan tenkes at det er min persepsjon som spiller inn her, at mine kunnskaper, erfaringer og forstillinger som jeg har fra bachelor om den visuelle grammatikken utgjør mine forutsetninger for at jeg skal gi noe mening til ornamentikken. Når jeg ser noe ornamentalt, prøves mine sanseintrykk mot mine hukommelsesforstillinger som har noe med gestaltfaktorene og visuell grammatikk å gjøre (Haabesland & Vavik, 2000). Men det kan også diskuteres om dette er medfødt, da Haabesland og Vavik (2000) hevder at alle har en medfødt trang til å gruppere og samle enkeltelementer til ordnede figurer eller helheter.

Basert på dette falt det naturlig for meg å nytte gestaltfaktorene og visuell grammatikk som begrepssett i arbeid med dette prosjektet. Det kan tenkes at det er en blanding av min persepsjonsevne og den medfødte trang som Haabesland og Vavik snakker om, som gjør det logisk for meg å forholde meg til disse prinsippene. Samt at det har noe med min bakgrunn som utdannet faglærer i design, kunst og håndverk, og min personlige interesse på feltet.

På latin betyr ornament det å «pryde», det kan også forstås som en berikelse av et objekt eller en overflate (Ward, 2019). Mitt ornamentale formspråk springer ut fra drodlinger, som jeg tegnet på alt som kunne tegnes på fra barndommen, de ble et dekorativt element på mine personlige gjenstander. I henhold til Trilling (2001) er hovedformålet til ornamenter å få publikum til å stoppe opp og vende blikket til sporene i ornamentet. I disse sporene kan man få en åpenbaring av skjønnhet, humor eller undring. Dette mener han forsvant når modernismen kom til med slagordet «less is more». I noen tilfeller kan jeg si meg enig i det slagordet, men innenfor ornamentikken tenker jeg kanskje «more is more», spesielt i mine tegninger. I mine verk ønsker jeg at betrakteren skal kunne gå på en oppdagelsesferd som kan lede til nye oppdagelser for hver gang tegningen blir betraktet. Dette har jeg selv opplevd når jeg har betraktet kunst, som for eksempel på Tegnetriennalen 2019 og kanskje spesielt i verkene til Ann-Mari Erichsen, som er en

selvlært Outsider Art kunstner. Disse verkene gikk jeg til og fra flere ganger, en gang oppdaget jeg mønstrene, neste gang komposisjonen, og videre om komposisjonene var organiske eller geometriske osv. Dette ledet til en beskrivelse av hennes verk i hodet mitt i henhold til visuell grammatikk og gestaltprinsippene.

Eksempel på en slik analyse av et av hennes verk (figur 23):

Hele komposisjonen oppleves som et sammenhørende ornamentalt verk i sin helhet. Alle elementene i komposisjonen har umiddelbar nærhet til hverandre. Det som skaper luft i formatet, er ulike typer teksturer og åpne partier. Der er formrepetisjon og størrelse repetisjon innenfor hvert mønster, mange av disse er repetert i en jevn rytme. I henhold til Haabesland og Vavik (2000) er dette typisk for ornamentikk, da vi oppfatter elementene i et ornament «rytmisk» gjennom måten de følger hverandre på. De menneske- og dyreinspirerte figurene oppleves hver for seg som en gestalt på grunn av konturlinjen som omslutter dem. Jeg opplever at disse figurene danner en abstrakt struktur som igjen danner fire grupper. Komposisjonen oppleves som enhetlig og uten stilbrudd.

Mange av faktorene som beskriver ornamentets struktur oppleves å ha en sammenheng med visuell grammatikk og gestaltprinsippene da det blir brukt lignende begrep for å beskrive like prinsipp. For å sette sammen en komposisjon som skal oppleves som et ornament må elementene innenfor komposisjonen ordnes. Og det blir lagt vekt på prinsipp som repetisjon, symmetri, jevn fordeling, orden og balanse. Dette er relativt få prinsipper i forhold til de som blir inkludert i gestaltteorien og visuell grammatikk. Imidlertid opplever jeg at ved å bruke begrepene innenfor gestaltteorien får jeg et mer beskrivende språk for å omtale mine drodlinger. Ifølge Ward (2019) er jevn fordeling, orden og balanse essensielt i et ornamentalt design. Det kan tenkes at dette er viktig for komposisjonen av et tradisjonelt ornament som for eksempel den islamske varianten av rankeornamentet, ofte kalt arabesk (Trilling, 2001). Mens i mine undersøkelser vil jeg ikke poengtere disse som like viktige, selv om det er prinsipper som vises igjen i mange av mine undersøkelser.

Ved å nytte visuell grammatikk og gestaltfaktorene som begrepssett får jeg et språk som kan beskrive mine og andres verk. Det kan diskuteres om jeg kunne beskrevet arbeidene mine ut fra egne ord og på denne måten laget mitt eget visuelle språk, men det kan tenkes at det hadde blitt vanskeligere for andre å forstå mitt arbeid. Gestaltprinsippene og visuell grammatikk er et kjent fagspråk som det kan tenkes at veldig mange andre bruker for å beskrive ulike typer arbeid.

6.3 Pragmatismen og mine erfaringer

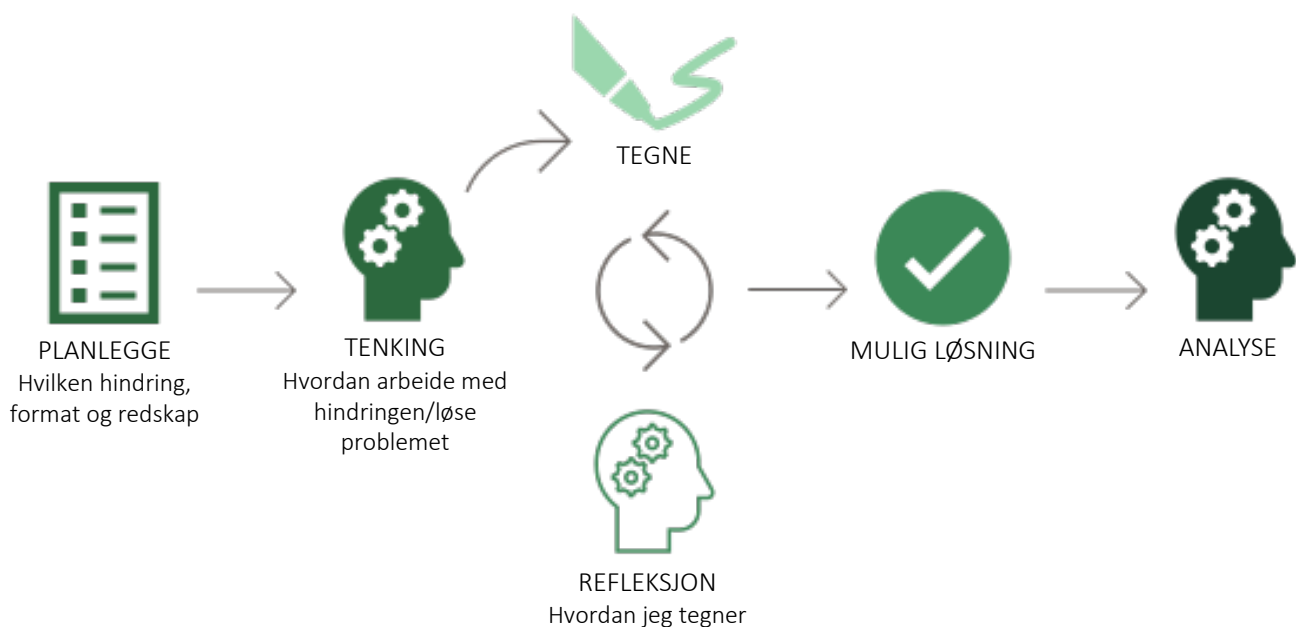
I arbeid med dette prosjektet er det ikke bare tegneprosessen min og mitt ornamentale formspråk som har blitt utfordret. Jeg opplever å ha møtt hindringer siden august 2019. Hindringer i form av å miste troen på meg selv, tanker om å ikke skulle klare å levere, ensomhet i mangel på å snakke med noen som kunne forstå mitt prosjekt, og følelsen av å miste motet. Derimot har jeg også opplevd lys i enden tunellen, samt har jeg lært mye ved å møte disse hindringene for å så arbeide meg igjennom den motstand de skapte. I prosjektet har jeg tilegnet meg erfaring ved *learning by doing* og *undergo*, begrepet *undergo* omtaler Dewey noen ganger som *suffering* (Dewey, 2008). Dette kan tolkes som å møte motstand/hindring og å arbeide seg igjennom den motstand som problemløsning krever for at man skal kunne gjøre en erfaring, som vil si å lære seg noe av betydning. Å arbeide med å møte motstand har vært konstituerende for min læring. Men er det konstituerende for andre mennesker sin læring? Slik jeg tolker Dewey (2008), kan det tenkes at uten motstand eller hindring skjer det ingen læring, og at man trenger utfordringer for å kjenne på en mestringsfølelse. Det kan tenkes at det ligger en kreativitet i problemløsning ved at man må ta et oppgjør med nåværende forståelse av hindringen, samt undersøke nye måter å forstå problemet på (Farbrot, 2014).

Pragmatismens synsvinkel på kunnskap og dens verdi i menneskers liv er at den må kunne anvendes i hverdagen, samt veilede mennesker i viktige spørsmål og beslutninger (Säljö, 2016). Ut fra tolkning av teori kan det tenkes at å arbeide med hindringer og problemløsning er nyttig for et hvert menneske. Det har jeg personlig erfart i arbeid med dette prosjektet, både visuelle hindringer og andre hindringer. De visuelle har utviklet seg til noe annet enn hva de opprinnelig var når jeg først startet prosjektet. Kunnskapen min er midlertidig og endrer seg i takt med nye tenkemåter som jeg utvikler mens jeg arbeider. Slik jeg tolker Dewey og Vygotskij er kunnskap et instrument for tenking og problemløsning (Säljö, 2016).

I arbeid med denne avhandlingen har jeg fått ulike erfaringer som har blitt bearbeidet gjennom handlinger som å skrive, tenke og tegne. Dette kan kobles opp mot Deweys tanke om læring gjennom undersøkelse *inquiry based learning*. Læring skjer ved at mennesker stilles overfor problemer, samt man lærer når man havner i ukjente og

ubestemte situasjoner (Säljö, 2016). I mitt tilfelle har jeg tilegnet meg kunnskap ved å gjøre ulike undersøkelser ved å bruke visuelle hindringer. Det er viktig å understreke at visuelle hindringer og andre hindringer ikke oppleves på samme måte.

Dewey bruker begrepet *inquiry* for å beskrive en systematisk måte å arbeide på når man havner i situasjoner som er problematiske. Først oppfatter man et problem/hindring, så forsøker man å forstå hva som er problemet, videre forsøker man å håndtere problemet/hindringen ved å undersøke forskjellige løsninger. Til slutt finner man en tilfredsstillende løsning (Säljö, 2016). Måten som jeg har arbeidet med hindringer er noe annerledes, men også noe lik. Hindringene mine oppfattes ikke på den måten som Dewey beskriver, de var tenkt ut på forhånd og bevist lagt til for å undersøke hvordan de utfordret tegneprosessen min og mitt ornamentale formspråk. Min systematiske arbeidsmåte startet med å planlegge undersøkelsen, samt hvilken visuell hindring som skulle legges til og hvilke redskaper og materiale som skulle brukes. Deretter forsøkte jeg å finne ut hvordan jeg skulle arbeide med de ulike elementene. Videre tok jeg til med tegning som ledet til en mulig løsning og et sluttprodukt. Til slutt analyserte jeg alle arbeidene i ettertid. Min systematiske arbeidsmåte er visualisert i figur 71.



Figur 71. Modell av systematisk arbeidsmåte brukt i undersøkelsene.

Om jeg skulle oppfattet disse hindringene ubevisst, hadde undersøkelsene mine blitt helt annerledes. Og det kan tenkes at jeg måtte gått bevisst ut for å lete etter hindringer på ulike formater, eller fått noen andre til å lage en visuell hindring for meg. Mange av de visuelle hindringene i undersøkelsene har likhetstrekk, dette medførte at jeg erfarte lignende problemer flere ganger. På denne måten oppstod det en vane med å håndtere disse visuelle hindringene (Säljö, 2016). I starten av prosjektet var det vanskeligere å forholde seg til dem enn på slutten av fase 2, nå tilfører de noe mer til mitt ornamentale formspråk i motsetning til å utfordre det (jf. 1.4 Resultater fase 2, Visuell Hindring).

Å arbeide ved hjelp av *inquiry* stammer fra forskning og vitenskap. Forskere leter etter problemer/hindringer, forsøker å forstå, forklare og løse dem. Alle mennesker opplever hindringer og prøver å løse dem, men det er den sammenhengen man opererer i og erfaringen man har som skiller en forskers aktiviteter fra hverdagslig problemløsning. En forsker arbeider med prinsipielle problemer, hvordan kunnskap kan utvikles og testes, mens hverdagslige problemer byr på mer direkte og stedbundne problemer (Säljö, 2016). Jeg vil ikke kalle meg selv for en forsker, derimot har dette prosjektet krevd at jeg har hatt forskerbrillene på. Det kan tenkes at det problemet jeg har oppsøkt ikke ville blitt undersøkt i en hverdagslig sammenheng, til tross for at det kunne ha vært nyttig for meg. Eller at jeg hadde forholdt meg mer ubevisst til det og ikke gått systematisk til verks. I ettertid ser jeg på det som nyttig for meg å utfordre mitt ornamentale formspråk og tegneprosessen på et personlig plan. Derimot kan det tenkes at denne avhandlingen kan være interessant å lese for andre innenfor fagfeltet. Ut fra min tolkning pågår *Inquiry* eller undersøkelser hele livet. Og man havner i situasjoner der man blir tvunget til å ty til undersøkelsesprosesser og ved å erfare motstand kan læring oppstå. På den andre siden kan man også utsette seg selv for undersøkelser bevisst, som er det jeg har gjort i arbeid med denne avhandlingen.

6.4 Refleksjoner rundt auto-etnografi som metode

Rammen rundt forskningsprosjektet mitt er den auto-etnografiske metoden. Metodevalget har medført betingelser for innhenting av empirisk materiale, og gjennomsyrrer forskerblikket i avhandlingen. Med utgangspunkt i en utforskende prosess som legger til rette for nye innsikter og skapende arbeid, har jeg utført forskningsprosessen i to faser. Det som danner mitt empiriske materiale i denne undersøkelsen er mine auto-etnografiske beskrivelser, samt logg og bilder. Akkurat det jeg gjør, opplever, erfarer og beskriver i mitt prosjekt vil ikke noen andre kunne oppleve. Derfor kan ikke mine funn i dette prosjektet betraktes som noe absolutt. Dermed blir det viktig å påpeke at funnene fra de to fasene, samt argumentene i drøftingen skal forstås som et bidrag til feltet, samt i form av et forslag på hvordan man arbeide med visuelle hindringer. Allikevel har jeg så langt det har vært mulig, drøftet og argumentert på bakgrunn av funn og erfaringer. For å vise at mine undersøkelser ikke er fiksjon har jeg bevisst notert dato, materiale, verktøy, formatstørrelse samt skrevet ned tekst som redegjør for refleksjoner og valg underveis. Arbeidene mine i dette prosjektet står igjen som fysisk bevis på det som skjedde i prosessen der og da, og de auto-etnografiske beskrivelsene sier noe om hva jeg tenkte og hva jeg gjorde. Dette gir oppgaven validitet og viser reflektivitet. I loggen og arbeidsboken er det mulig å se hvordan jeg gikk frem, hva som oppstod og hvordan hindringene utvikler seg i løpet av prosessen. Spesielt i fase 2 kan man se en tydelig progresjon av hvordan visuelle hindringer utfordrer og utvikler min tegneprosess.

Når det er sagt, vil jeg kritisere hvordan jeg startet arbeidet med dette prosjektet. Starten er preget av at jeg ikke viste hva jeg skulle forske på, dette resulterte i mange bomturer innenfor ulike felt som tok opp mye tid. Samt min evne til å skrive auto-etnografiske beskrivelser, noen ganger kan jeg oppleves som ordknapp og som medfører at noen beskrivelser er kortere enn andre.

7 Avsluttende refleksjoner

I arbeid med dette masterprosjektet har jeg gjort meg erfaringer ved å praktisere læring gjennom undersøkelse og utføre skapende arbeid i henhold til auto-etnografisk metode. Undersøkelsene og funnene i denne avhandlingen viser hvordan visuelle hindringer utfordret tegneprosessen og mitt ornamentale formspråk. Imidlertid har det å aktivt forsøke å tenke annerledes, samt endre iboende vaner til tider vært grobunn for mye frustrasjon. Dette har medført at jeg har merket meg hvor mye jeg faktisk arbeider på automatikk. Derimot har det også ført til en mestringsfølelse, samt en følelse av at mitt ornamentale formspråk har større verdi for meg og andre. Det jeg opplevde som visuelle hindringer i starten av dette prosjektet oppleves ikke lenger som like store hindringer. I motsetning til tidligere prøver jeg nå å inkorporere de visuelle hindringene i mitt droleutrykk. De visuelle hindringene har utviklet både seg og meg underveis i dette prosjektet. Refleksjon over eget arbeid og utvikling har ført til nye innsikter og kunnskap. Dette resulterer i at jeg vil stille meg bak Deweys tanke om at mennesker lærer når de stilles overfor problemer.

Motstand og hindringer er noe som alle vil møte i ulike situasjoner, og noen hindringer kan være større og vanskeligere enn andre. Som lærer er det vårt ansvar å legge til rette slik at elevene best mulig blir forberedt og rustet til det som venter dem i fremtiden. Dette kan gjøres ved å legge til rette for oppgaver der elevene møter problemer og må lete seg frem til ulike løsninger gjennom utprøvinger og utforskning. På denne måten kan elevene erfare at det å arbeide med en hindring og overkomme et problem kan føre til mestring.

Hovedproblemstillingen som går på meg og mitt skapende arbeid kan jeg konkludere ut fra. Men til den underordnede problemstillingen som retter seg mot det didaktiske trengs det mer og bredere forskning. Likevel kan dette prosjektet belyse og vise hvordan man kan bruke hindringer som didaktisk prinsipp for læring i skolen.

Referanser

Litteratur:

Adams, T., Holman Jones, S., & Ellis, C. (2015). *Autoethnography* (Series in understanding statistics). New York, New York: Oxford University Press.

Baltzersen, Rolf K. (2014). *Praksisveilederen i skolen (Versjon 1.1 - Januar 2014)*. B&M Open Press.

Baarts, C. (2010). Autoetnografi. I Brinkmann, S. og Tanggaard, L. (2010). *Kvalitativ metode: en grundbok*. København: Hans Reitzels Forlag.

Baarts, C. (2015). Del 1 Metoder. 8. Autoetnografi. Brinkmann S. og Tanggaard L. (Red). *Kvalitative metoder – en grundbok*. 2. utgave. S.169-179. Hans Reitzels forlag.

Brinkmann, S., & Tanggaard, L. (2010). *Kvalitative metoder: En grundbok*. København: Reitzel.

Denzin, N. K. (2014). *Interpretive autoethnography*. Los Angeles: SAGE.

Dewey, J. (2008). "Å gjøre en erfaring" fra *Art as Experience* (1934) I estetisk teori. Universitetsforlaget.

Disen, Karen. (2018). Ornamenter. *NORA - Norwegian Open Research Archives*.

Ellis, C., & Bochner, A.P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity. In E.G. Guba Y.S. Lincon (Eds), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, London: new Dehli SAGE Publications Inc.

Gleiniger, A., & Vrachliotis, G. (Ed). (2009). *Muster – ornament, struktur und verhalten: Ornament, structure, and behavior*. ProQuest Ebook Central

Haabesland, A. Å., & Vavik, R. (2000). *Kunst og håndverk - hva og hvorfor*. Bergen:

Fagbokforlaget.

Leborg, C. (2004). *Visuell grammatikk*. Oslo: Abstrakt forlag.

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

Maclagan, D. (2009). *Outsider art: From the margins to the marketplace*. London: Reaktion Books.

Massey, J. (2013). Ornament and Decoration. I G. Brooker & L. Weinthal (Red.), *Handbook of Interior Architecture and Design* (s.497-513). London: Bloomsbury Academic.

Säljö, R. (2016). *Læring – en introduksjon til perspektiver og metaforer*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. Østern, A.-L. & Knudsen, K.N. (red.) (2019). *Performative approaches in arts education: Artful teaching, learning and reserach*. London og New York: Routledge.

Trilling, J. (2001). *The language of ornament* (World of art). London: Thames & Hudson.

Ulekleiv, L., & Nordby, H, M. (2019). *HUMAN TOUCH*. Oslo: Tegnerforbundet.

Ward, James. (2019). *The Principles of Ornament*. Project Gutenberg.

Ward, James. (2020). *Historic Ornament (Vol. 1&2). Treatise on Decorative Art and Architectural Ornament*. E-artnow.

Oppslagsverk:

Ornament. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 26. februar 2020 fra <https://snl.no/ornament>

Opstad, Lauritz. (2015, 9. oktober). Ornamentikk. I Store norske leksikon. Hentet 26. februar 2020 fra <https://snl.no/ornamentikk>

Utdanningsdirektoratet. (2020). Læreplan i Kunst og håndverk (KHV01-02). Hentet fra <https://www.udir.no/lk20/khv01-02/om-faget/kjerneelementer>

Utdanningsdirektoratet. (2020). Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen. Skaperglede, engasjement og utforskertrang. Hentet fra <https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/opplaringens-verdigrunnlag/1.4-skaperglede-engasjement-og-utforskertrang/?kode=khv01-02&lang=nob>

Nettsider:

Baker, Lindsay. (6. November 2017). *Paisley's journey from its origins in Persia to hippy chic and contemporary fashion, via a Scottish textiles' town*. BBC. <https://www.bbc.com/culture/article/20151021-paisley-behind-rocks-favourite-fashion>

Elusivemuse. (2015, 13. juni). *The Daily Muse: An Exclusive Interview with Artist Sky Kim*. Elusive muse. <https://www.elusivemu.se/2015/06/13/sky-kim/>

Farbrot, A. (2014, juni). *Hindringer kan gjøre oss mer kreative*. MAGMA: econas tidsskrift for økonomi og ledelse. <https://www.magma.no/hindringer-kan-gjore-oss-mer-kreative>

Kunsternes hus. (2019). *Sjelens ornamenter - Ornamentale tegninger i norsk outsider art*. Tegntriennalen 2019. <https://kunstnerneshus.no/utstillinger/sjelens-ornamenter>

KUBE, J. (u.å.). *JUGENDSTILSENTERET*. <https://www.jugendstilsenteret.no/jugendstilsenteret/samling-jugendstilsenteret>.

Bilder fra internett

Geir Wallem. (u.å.). 7171 [Tegning]. http://tommyvaagen.com/wp-content/uploads/2017/04/IMG_58571_mai-nr-4-.jpg

Sky Kim. (2019). *Untitled (Micro Universe)* [Tegning].
<https://www.skykim.net/series/microuniverseseries?itemId=hj14v4t1isbqvbfy5xowmlr4hajd6p>

Sky Kim. (2015). *Untitled (Portal Series)* [Tegning].
<https://www.skykim.net/series/portalseries>

Vedlegg

VEDLEGG 1 – Analyse av fase 1 med resultater

VEDLEGG 2 – Analyse av fase 2 med resultater

VEDLEGG 3 – Logg og arbeidsbok (Vedlegg i utstilling)

Vedlegg 1 - Analyse fase 1

I fase 1 har jeg hatt en åpen eksperimentell tilnærming hvor jeg har prøvd ut forskjellige redskaper, formater, materialer og tegnemåter for å finne ut hva jeg vil gå videre med i fase 2. For å analysere fase 1 har jeg først gått inn og analysert de ulike arbeidene mine ved hjelp av gestaltteoriene og visuell grammatikk. Videre bruker jeg fargekoder for å trekke ut funnene fra analysen av fase 1 som jeg tar med meg videre til drøftingen der de drøftes mot funnene i fase 2 samt teori og kunstnere, til slutt vil jeg sette funnene inn i en didaktisk sammenheng.



Figur 27 er en komposisjon sammensatt av grupper med formlikhet, der mange av formene er organiske og man kan få assosiasjoner til planteriket. Men noen er også en blanding av geometriske former og organiske former, med dette tenker jeg på at konturlinjen ofte er av det organiske slaget mens mønsteret som er tegnet inni har geometriske trekk som små rutenett for eksempel.

Hver enkelt gruppe er satt sammen av repetisjoner, enten det er form eller retning, dette danner både uformelle og formelle strukturer innenfor hvert mønster. Men om man ser på hele komposisjonen er den asymmetrisk og har den en usynlig og abstrakt struktur. Noen av gruppene er mer mettet enn andre, disse er plassert utover formatet på en måte som skaper balanse i komposisjonen. Jeg vil si at det ikke er bare ett blikkfang i denne komposisjonen, det kommer an på hvor man ser eller hvilken vinkel man ser tegningen

fra. Det at tegningen er tegnet på ett annet papir først for å så bli limt på det hvite skaper en kontrast mellom den hvite bakgrunnen og selve tegningen.

Figur 28 er en tegning som er preget av repetisjon og formlikhet, repetisjonen skjer i en jevn rytme ved at mønsteret sprer seg i en retning nedover arket. Tegningen har en gradert synlig struktur som blir repetert i en jevn rytme. Selv om det er samme mønster som blir repetert flere ganger så kan man dele det inn i grupper, da der er en buet konturlinje mellom hver gruppe. Tyngdepunktet er oppe i venstre hjørne da det er der tegningen starter, for å så ende nede i høyre hjørne. Komposisjonen er mest mettet der strekene starter, dette kan nesten se ut som skyggelegging. Kontrasten mellom det hvite arket og den svarte tusj streken er sterk, og man kan tydelig se skillet mellom tegningen og bakgrunnen.

I figur 29 har jeg brukt samme mønsteret og tegneteknikken, men jeg har byttet farge for å se hva som skjer med mitt uttrykk da. Tegningen består av ett vifteformet mønster som samler seg i flere grupper. Der er en formlikhet som blir repetert i en abstrakt struktur med ujevn rytme, konturlinjen oppstår i overgangen mellom hver gruppe. Tyngden i komposisjonen ligger nederst da alle formene samler seg der og vokser oppover. Det er en del luft i formatet og noe som kanskje gjør kontrasten mellom det hvite og det røde blir større.

Figur 30 har jeg igjen brukt samme teknikk som i figur 28 og 29, tegningen dekker hele formatet og jeg bruker en turkis farge. Selve fargen gjør at man kan få assosiasjoner til bølger eller havet, tegningen får ett organisk preg. Mønsteret er sammensatt av flere buede linjer repetert i en jevn rytme, disse danner grupper med formlikhet og størrelseslikhet. Men om man ser på hele komposisjonen så skjer repetisjonene av gruppene i en ujevn rytme som danner en abstrakt struktur. I overgangen mellom gruppene kan man se en konturlinje der den enkelte enheten blir avsluttet i den ytterste buen. Tyngden eller blikkfanget i denne komposisjonen er vanskelig å se da det er så stor formlikhet og størrelseslikhet fordelt utover hele formatet. Men man kan likevel si at blikkfanget i komposisjonen er der strekene er plassert tettest fordi der er fargen mest mettet, dette er med på å skape endringer i fargevaløren.

I figur 31 så har jeg gått tilbake til noe av det samme uttrykket som i figur 27. Men jeg har lagt til farge, denne gangen har jeg brukt regnbuens farger noe som skaper et barnslig uttrykk. Tegningen dekker hele formatet, og noen av mønstrene har en svart konturlinje og mens andre er det bare brukt de utvalgte fargene. Komposisjonen er sammensatt av organiske og geometriske former i grupper som overlapper hverandre. De enkelte gruppene er satt sammen av repetisjoner med både jevn og ujevn frekvens, og selve komposisjonen har en abstrakt struktur. Elementene som komposisjonen er satt sammen av har en slektskap som skaper harmoni. Fargevalget skaper en viss disharmoni og uro da det er så mange forskjellige farger. Hele komposisjonen er mettet av former og farger, og disse vokser i en abstrakt struktur oppover formatet. Hele komposisjonen er asymmetrisk, men man kan finne en viss symmetri innenfor de ulike enhetene.

I figur 32 endrer jeg fremgangsmåten, her tegner jeg ut fra en akse som stater i midten og sprer seg utover i en sirkelformasjon. Hvert mønster består av formrepetisjon i en jevn rytme, det kan nesten se ut som at arket får en slags tekstur. Overgangen mellom de ulike mønstrene er med på å skape en konturlinje. Mønstrene er organiske, men de er samlet i en geometrisk form i flere enheter. Enhetene danner en formell struktur som skaper orden, her er lite lagt til tilfeldighetene. Selve komposisjonen er statisk, men det at formene er organiske er med på å skape en harmoni. Jeg vil også si at dette er med på å skape en kontrast i tillegg til kontrasten mellom det sorte og det hvite. Blikkfanget i denne komposisjonen er den andre sirkelenheten, da denne er minst mettet. Komposisjonen er symmetrisk til en viss grad, men om man skulle ha speilet den ville den ikke være lik på begge sider.

Figur 33 er tegnet med maling, noe som gjør at konturlinjene i komposisjonene blir tydeligere, og de tynne linjene blir mindre nøyaktige og varierer noe i tykkelse. Komposisjonen er satt sammen av noen mindre og noen større grupper med mønster. Disse gruppene er preget av formrepetisjon i en ujevn rytme. Mønstrene er både geometriske og organiske, og jeg opplever at det er flere mønster i denne komposisjonen som er med på å skape en disharmoni. Det som skaper denne uroen er de mønstrene med mye luft og åpne partier, dette skaper også mindre tekstur på arket. Men

disharmonien kommer også fra at det er så mye forskjellig som skjer i denne komposisjonen, der er stor kontrast mellom det organiske elementene og de geometriske. Komposisjonen er ikke symmetrisk.

Komposisjonen i figur 35 er satt sammen av ulike grupper med formrepetisjon og størrelse repetisjon, samt er noen av mønstrene repetert flere ganger på ulike steder. Repetisjonen i mønstrene har noen steder en jevn rytme, og andre steder i komposisjonen har de en ujevn rytme. Rytmen er stort sett jevn i de mønstrene som er geometriske, og ujevn der de er organiske. Alle mønstrene beveger seg i ulike retninger, noen beveger seg innover formatet mens andre er på vei ut.

Komposisjonen sett i sin helhet har en usynlig struktur og er satt sammen av elementer som har en enhetlighet som skaper harmoni, selv om der er noen geometriske elementer som står i kontrast til de organiske. Tyngden i denne komposisjonen er fordelt utover hele formatet, men de feltene som dominerer mest og som kanskje skaper blikkfanget er de partiene som er minst mettet. Bakgrunnen er hvit og står i kontrast med de svarte mønstrene. Komposisjonen er asymmetrisk.

Resultater fase 1

For å trekke ut essensen fra fase 1 og for å finne ut hvordan jeg skal arbeide videre har jeg stilt meg selv følgende spørsmål: Hva er karakteristisk for mitt ornamentale formspråk?

Det jeg finner i denne startfasen, er at jeg tegner mye likt og med den samme streken. Det som stort sett er gjennomgående for alle tegningene og som jeg kan koble opp mot gestaltfaktorene og visuell grammatikk, er repetisjon, rytme/frekvens, kontrast, konturlinjer, organiske former, gruppering, usynlig struktur, enhetlighet, asymmetri og mettet format. Jeg mener at disse begrepene kan beskrive hva som er karakteristisk for mitt tegneuttrykk. Tegningene viser tydelig at mitt tegneuttrykk er preget av mønster-repetisjon, og at disse ofte er repetert i en ujevn eller jevn frekvens/rytme. Med ujevn eller jevn frekvens/rytme mener jeg at noen mønster har en bestemt rytme som for eksempel rutenettene som jeg har brukt i noen tegninger, mens andre en tilfeldig frekvens/rytme som det knopp lignede mønsteret. Det som også går igjen er fargekontrasten de svarte tusjstrekene skaper mot det hvite tegnepapiret, og denne kontrasten kommer tydelig frem i konturlinjene som omslutter de ulike mønstrene. Det er innslag av geometriske former i noen av tegningene, som for eksempel trekanter, og disse er også med på å skape en kontrast mot de myke organiske formene. Men de organiske formene med assosiasjoner til planteriket er stort sett dominerende for alle komposisjonene. Når jeg begynner å tegne, starter jeg med ett mønster som danner en gruppe, for å så bygge videre med flere mønster som danner andre grupper. Disse blir til slutt en helhet, og jeg opplever at i komposisjonene der det organiske dominerer, er der enhetlighet mellom de ulike mønstrene som skaper balanse. Alle komposisjonene har en usynlig struktur i sin helhet ved at man ikke kan gjenkjenne regelmessigheter i strukturen, alle mønstrene i komposisjonene er plassert ulikt. Jeg ser også at jeg som regel bruker det formatet jeg har og fyller dette helt ut, altså tegner på hele arket slik at det blir mettet. De tegningene jeg ikke har gjort dette med, opplever jeg som uferdige, det hvite som står igjen skaper for mye luft på formatet. Alle komposisjonene er asymmetriske, da de er ulike fra alle sider og de kan ikke speiles. Alle tegningene er svært nøyaktige, noe som krever mye tålmodighet. Selv de minste tegningene kan jeg bruke flere dager på, noe som er litt problematisk da jeg vil komme meg opp i størrelse. Men jeg erfarte at ved å gå opp

i størrelse både i papirformat og tusjsformat så brukte jeg mindre tid på hver enkelt tegning. Det å arbeide stort føles mye friere, jeg merket også at jeg slappet mer av i forhold til nøyaktigheten og perfektionisten som jeg har iboende i meg. Dette kan kanskje åpne opp for at tilfeldigheter inntreffer i arbeidene mine? Jeg ser at jeg prøver å komme litt bort fra min tegnestil, men arbeider meg hele tiden tilbake igjen til kjente mønster, motiver og farger. Jeg har prøvd å tilføre farge i noen av komposisjonene, men jeg opplever at det ser rotete ut med flere farger. Kanskje jeg burde holde meg til en farge av gangen?

Jeg har en innarbeidet forståelse for visuell grammatikk og komposisjonsprinsipp fra tidligere, som jeg hele tiden bruker enten det er bevisst eller ubevisst. Det er en spesiell stil over tegningene mine som jeg er trygg på og trofast mot. Jeg vil beskrive mitt tegneuttrykk som organisk, abstrakt, stilisert, flytende, delikat men også urolig. Mitt tegneuttrykk er som en vane for meg. Hvordan kan jeg bryte denne iboende vanen i meg? Er det noe jeg kan legge til som gjør at jeg kan arbeide friere på formatet og slippe meg løs fra nøyaktigheten? Akkurat dette ble diskutert både på veiledning og seminar, og det var da tanken om hindringer oppstod. Det var akkurat som at jeg hadde sett meg blind på tegningene mine, og trengte at noen andre så på de med et nytt blikk for å hjelpe meg videre i tegneprosessen. Da oppstod det en diskusjon om hva jeg kunne legge til for å utfordre mitt uttrykk og at hindringer kunne være interessant både med tanke på det didaktiske og det skapende. Jeg opplever ofte at det oppstår hindringer i mitt skapende arbeid, og at det ikke alltid er negativt. En hindring kan være en malingsflekk, ett ringmerke etter en kaffekopp eller flekker som jeg drar utover formatet med min venstre hånd da jeg er venstrehendt. Disse små uhellene kan arbeides inn i tegningene mine ved å tenke på nye kreative måter og bruke problemløsning i mitt arbeid. Jeg mener at hindringer kan bidra til nye kreative handlinger og uttrykk ved å arbeide rundt hindringene eller inkorporere de i tegningen. Jeg vill innføre hindringer i arbeidene mine og i tegneprosessen for å se om jeg klarer å løsrive meg fra min innøvde tegnemåte.

Vedlegg 2 - Analyse av fase 2

Fase 2 består av ulike utprøvinger av hindringer som skal utfordre tegneprosessen og mitt ornamentale formspråk. I analysen av fase 2 har jeg tatt utgangspunkt i å analysere ut fra viktige temaer i henhold til min problemstilling. Disse temaene er visuell hindring, tegneprosess og mitt ornamentale formspråk. I temaet visuell hindring ser jeg på hvilken hindring jeg har lagt til og hvordan jeg arbeidet med den. Under tegneprosess skriver jeg om hvordan jeg opplevde å tegne i arbeid med disse visuelle hindringene. Og under mitt ornamentale formspråk forsøker jeg å analysere mine arbeider ut fra mine teoretiske belysninger på temaet ved å bruke forskjellige begreper.

UNDERSØKELSE 1

Visuell hindring

I denne undersøkelsen var hindringen ukontrollerte svarte malingsflekker påført med sprayflaske. I arbeid med tegning så har jeg generelt liten erfaring med å tilføre andre verktøy enn blyant, penn eller tusj samt tegne på noe annet enn en hvit flate. I ettertid av denne undersøkelsen ta jeg meg selv i å tenke på hvorfor jeg har foretrukket å tegne med tusj eller penn, dette er fordi jeg er venstrehendt og ulempene det medfører å tegne med blyant eller kritt. Når jeg har brukt for eksempel blyant tidligere så drar jeg blyet utover det rene arket, og til slutt så ender jeg opp med å måtte gjøre arket rent med viskelær. Dette har jeg sluppet å gjøre i arbeid med tusj og penn, og kanskje det er derfor jeg har foretrukket den rene hvite flaten tidligere? Men jeg opplevde at det var nytt og spennende for meg å tilføre noe nytt til arket, det var frigjørende å spraye disse flekkene utover formatet. I arbeid med denne undersøkelsen har jeg opplevd at flaten som skal tegnes på trenger ikke nødvendigvis å være «ren», og at flekkene kan være med på å tilføre noe mer til formatet. Sprayflekkene skapte en ny flate for meg å tegne på, det ble et møte med en ny type bakgrunn annet enn den hvite flaten som jeg var vant med.

Tegneprosess

Når jeg skulle til å begynne å tegne tenkte jeg «Skal jeg arbeide meg rundt hindringene eller rett og slett tegne over dem?», men etter å ha stilt meg selv dette spørsmålet gikk tegningen egentlig på automatikk og jeg arbeidet meg over hindringene. Jeg tror at arket bare ble bakgrunnen og at jeg ikke gav hindringen så mye mer tanke etter at jeg hadde gått i gang med selve tegneprosessen. Jeg arbeidet ganske intenst med denne tegningen, fra start til ferdig sluttprodukt gikk det 8 dager. Dette var også den andre tegningen som jeg tegnet i stort format. Jeg hadde en ny giv og opplevde mestringsfølelse av at jeg hadde klart å ta tegneuttrykket mitt et steg videre.

Mitt ornamentale formspråk

Mitt ornamentale formspråk i dette arbeidet er organisk der to av mønstrene som jeg har brukt minner mye om plantemotiver. Det ene mønsteret kan se ut som halvblomstrede tusenfryder, og jeg får derfor assosiasjoner til paisley mønsteret. Det andre mønsteret kan minne litt om ogivalt mønster da dette består av spisse blader med buede linjer som

forsterker formen. Det tredje mønsteret som er blitt brukt er geometrisk da dette er sirkelformet. Men jeg vill likevel si at det har et organisk preg over seg ved måten som sirklene er satt sammen, det kan minne litt om skumm eller bobler.

Selve komposisjonen er i fri form og har et uforutsigbart design. De ulike mønstrene slynger seg om hverandre ut over formatet. Komposisjonen har noe formrepetisjon, men uten om det så vil jeg beskrive dette arbeidet som additivt.

UNDERSØKELSE 2

Visuell hindring

Jeg ville fortsette å bruke sprayflaske med maling i denne undersøkelsen, men jeg ville bruke en annen fremgangsmåte. Denne gangen ville jeg gå for en til farge, samt tegne meg rundt hindringene. Etter å ha sprayet formatet så tok jeg meg selv i å tenke «Hvordan skal dette bli seende ut? Det ser jo ut som kaos», men tok likevel til med å tegne. Jeg merker at hindringen skaper et uttrykk som jeg ikke er tilfreds med, eller som jeg tenker er forstyrrende. Jeg tar meg selv i å ville avslutte undersøkelsen flere ganger da jeg tenker at jeg ikke kommer til å være tilfreds med sluttresultatet, og at denne tegningen blir noe som jeg ikke kjenner meg igjen i.

Tegneprosess

Når jeg går i gang med tegneprosessen prøver jeg å forholde meg til reglene som jeg har tenkt ut på forhånd, at jeg skal tegne rundt hindringene å ikke over dem. Dette merker jeg er vanskelig å forholde seg til, jeg føler på en trang til å tegne over de røde flekkene. Jeg finne ut underveis at jeg må lage meg noen regler for hvor jeg skal og ikke skal tegne. Der valøren på flekkene er lysest kan jeg tegne, men ikke der valøren er sterkere. Videre i prosessen når jeg har disse reglene mine klart i hodet så går tegningen egentlig på automatikk, jeg merker at jeg tegner for å bli ferdig, jeg har et mål i sikte. Når formatet er fult med mønster og farger er komposisjonen ferdig.

Mitt ornamentale formspråk

Mitt ornamentale formspråk i denne komposisjonen består av to repeterende mønster. Jeg vil beskrive disse som organiske da det ene kan minne om blomster knopper og det andre dråpeformede mønsteret kan minne om mange kronblad i forskjellige størrelser. Siden mønstrene er inspirert av planteriket kan jeg se en viss referanse til paisley mønsteret, men samtidig ikke da jeg bare har brukt to mønster og disse er såpass adskilt. Komposisjonen har fri form og jeg vil beskrive den som additiv.

UNDERSØKELSE 3

Visuell hindring

I denne undersøkelsen la jeg til et element til i tillegg til sprayflaske med maling, nemlig maskeringsteip. Dette gjorde jeg for å isolere områder på formatet fra maling, disse områdene blir da «rene» i forhold til tidligere undersøkelser. På denne måten så har jeg på en måte laget klare rammer for hvor jeg skal tegne. Men en uforventet ting som bruken av maskeringsteip medførte var at den rev litt i arket når jeg skulle fjerne den, dette gjorde at arket ble tynnere noen steder.

Tegneprosess

Når jeg begynner å tegne så forholder jeg meg egentlig ikke til hindringen, det jeg forholder meg til er å tegne innenfor linjene for hvor jeg skal tegne. Det blir på en måte som å fargelegge innenfor linjene slik jeg gjorde som barn. Tegneprosessen min i denne undersøkelsen gikk ut på valg av mønster og problemer som jeg møtte på der arket var litt tynnere enn andre plasser. Dette gjorde slik at det ble tykkere linjer noen steder og at mønsteret flyter mer over i hverandre, og det sorte skaper et blikkfang på disse stedene.

Mitt ornamentale formspråk

Denne komposisjonen vill jeg beskrive som en blanding mellom geometrisk og organisk. Selve mønstrene er organiske, og man kan se at de er inspirert av planteriket. Komposisjonen består av to mønster, de knupp lignende formene som jeg har brukt tidligere samt sirkler som slynger seg ut over arket i linjer. Det som gjør selve komposisjonen geometrisk er rutene som maskeringsteipen skapte, de er klare avgrensede områder med spisse kanter. Noen av områdene har trekant form mens andre kan se ut som firkanter. Jeg opplever at denne komposisjonen har noe til felles med flettemønsteret, da disse områdene som maskeringsteipen isolerte fletter seg over i hverandre. Den er også i fri form og jeg vil beskrive den som additiv, men der er formrepetisjon i mønstrene.

UNDERSØKELSE 4

Visuell hindring

Den visuelle hindringen i denne undersøkelsen er et svart malingsmotiv påført med ulltråd. Ved å bruke ulltråden så skapte jeg et børste lignende svart avtrykk på arket. En tanke som faller meg nå i ettertid er det at jeg har brukt samme materiale i mange av undersøkelsene, men jeg har brukt ulike påføringsteknikker for å skape ulike motiver på arket eller formatet. Og at disse motivene enten blir bakgrunner eller inkorporert i tegningene mine. Når jeg ser på undersøkelsene mine fra dette perspektivet i ettertid så ser jeg ikke på de som visuelle hindringer, men de var det for meg på det tidspunktet som jeg utførte disse undersøkelsene. Det var en hindring for meg å legge til flere elementer til tegningene og drodlingene mine, noe som jeg på ett vis har arbeidet meg forbi eller gjennom.

Tegneprosess

Før jeg startet tegneprosessen i denne undersøkelsen så hadde jeg ikke gjort meg opp ett sett med regler for hvor jeg skulle tegne, jeg gav i grunn ikke motivet så mye tanke før jeg startet. Jeg husker at i arbeid med denne tegningen så ville jeg bare gjøre den ferdig fordi jeg ikke var spesielt fornøyd med uttrykket. Dette var mye på grunn av plasseringen på de ulike mønstrene og valg av mønster. Disse tankene oppstod når jeg begynte å tegne dråpeformene, og når jeg innså hvor stort område de kom til å dekke. Dette kunne jeg kanskje unngått om jeg hadde hatt en klarere plan på forhånd.

Mitt ornamentale formspråk

Denne komposisjonen vill jeg beskrive som organisk med mønster inspirert av naturen. Grunnen til at jeg sier naturen er det ene mønsteret som kan minne om skjell fra fjørsteinene, mens resten av mønstrene har referanser til planteriket. Komposisjonen er i fri form med formrepetisjon av hvert enkelt mønster, men sett bort fra dette så er komposisjonen i sin helhet additiv.

UNDERSØKELSE 5

Visuell hindring

Tanken med denne undersøkelsen i første omgang var å fortsette med samme hindring som i undersøkelse 4, men at jeg skulle blande ut malingen i mer vann for å få en lysere valør på fargen. Jeg skulle også bruke tykkere tusjer for å tegne større mønster på grunn av at jeg hadde gått opp i format på denne undersøkelsen. Denne planen endrer seg etter at jeg har begynt å tegne det andre mønsteret, dette fordi jeg mener at jeg har brukt to for like mønster for tett opp mot hverandre. På grunn av dette måtte jeg gå i tenkeboksen og finne ut om jeg skulle kassere hele undersøkelsen eller om jeg skulle bruke materialet som jeg allerede hadde for hånd på en annen måte. Jeg gikk for sistnevnte og begynte å rive tegningen i stykker for å så sette den sammen igjen. Slik fortsatte hele prosessen, jeg tegnet litt, så festet jeg en ny papirbit, slik kunne jeg ha fortsatt ut i evigheten. Jeg vet ikke helt hvordan jeg skal beskrive denne hindringen, om det går på formatet, eller det motivet som allerede var på arket, eller det at denne undersøkelsen ikke har noen begrensninger. Jeg husker at når jeg arbeidet med denne undersøkelsen så opplevde jeg en form for lek, det ble litt som et puslespill der jeg måtte finne ut hvor neste brikke kunne passe og hele tiden jobbe med komposisjonsprinsipp. Den visuelle hindringen er i bunn det som først var tenkt, men så har den blitt til noe mer underveis.

Tegneprosess

I starten av dette arbeidet så dreide tegningen seg mest om å finne ut hvilket mønster jeg skulle bruke og hvor det kunne passe inn. Men etter hvert som undersøkelsen min endret seg, så endret også tegneprosessen seg. Jeg slapp meg mer fri fra de tidligere mønstrene som jeg hadde brukt i de andre undersøkelsene, og prøvde meg mer frem med nye ulike typer mønster. Jeg opplevde tegningen som en lek, og var ikke så opptatt av hva sluttproduktet skulle bli, om noe ikke ble som jeg hadde tenkt så var det litt sann «jaja, da får jeg prøve å løse det på annet vis».

Mitt ornamentale formspråk

Denne komposisjonen består av mange fri form mønster der noen er geometriske, og andre er mer organiske. Mange av mønstrene som ser ut som plantebled kan også minne om ogivalt mønster som jeg referer til i teoridelen. Men jeg finner også flere referanser

til paisley mønster, vinranke mønster og flettemønster. Innenfor hvert enkelt mønster eller motiv er der noe formrepetisjon og størrelse repetisjon. Men om man ser på komposisjonen i sin helhet er den additiv med en rekke forskjellige mønster kombinert uten repetisjon, symmetri eller andre konsistente komposisjonsprinsipper.

UNDERSØKELSE 6

Visuell hindring

I denne undersøkelsen har jeg på ny brukt samme teknikk for å skape en visuell hindring, men denne gangen har jeg lagt til et nytt element som er farge på tusjen som jeg skal tegne med. Jeg ville se hvordan kontrasten mellom motivet og tegningen ble med en annen farge, dette var også første gangen gjennom hele fase 2 at jeg brukte farget tusj. I denne undersøkelsen hadde jeg også tenkt ut noen regler for meg selv, jeg skulle tegne på det hvite innenfor tydelige markerte områder (om valøren var svak så kunne jeg tegne over).

Tegneprosess

Proessen med dette arbeidet var noe strevsom, den røde tusjen var for tykk, noe som igjen gjorde at jeg ikke ble tilfreds med uttrykket som den skapte. Jeg følte også underveis at jeg strittet imot å tegne denne tegningen, den var ikke noe som jeg ville stå for. Til slutt bestemte jeg meg for å avslutte arbeidet med denne tegningen, i ettertid så tenker jeg at kanskje jeg burde ha gjort den ferdig for å se hvordan uttrykket hadde blitt?

Mitt ornamentale formspråk

I denne komposisjonen har det ornamentale formspråket mitt fri form og mønsteret står i stor kontrast mot det svarte motivet. Noen av mønstrene er innenfor det geometriske, mens andre refererer til planteriket. Mønstrene er plassert i små seksjoner hver for seg, noen av disse er mer detaljerte enn andre mønster. Som nevnt tidligere så finner jeg et slektskap til ogivalt mønster i mine plantebladmønstre, som også går igjen i denne komposisjonen. I komposisjonen så finner jeg repetisjon, men dette innenfor hvert enkelt mønster. I sin helhet så vil jeg beskrive komposisjonen som additiv.

UNDERSØKELSE 7

Visuell hindring

I denne undersøkelsen var den visuelle hindringen at jeg skulle forholde meg til en tydelig struktur, arbeide med ett nytt format (sirkel format) og bruke fargen rød til å tegne med. Så den visuelle hindringen er strukturen som vises i figur 30. Ettersom jeg tidligere bare hadde jobbet med planen for tegningen i hodet, så var tanken her å få den ned på papiret først. Rett å slett sette begrensninger for meg selv, på denne måten så måtte jeg forholde meg til planen hele veien. Men er det noen hindring for meg å forholde meg til en konkret plan? I tidligere undersøkelser så opplevde jeg det å legge til noe eller at noe uventet skjedde som en større hindring, i denne undersøkelsen så hadde jeg tatt bort dette uventede elementet.

Tegneprosess

Tegningen i dette arbeidet gikk på automatikk, jeg startet i den innerste sirkelen for å så arbeide meg utover. Ettersom jeg hadde tatt bort et element i denne undersøkelsen så opplevde jeg mindre spenning mens jeg tegnet. Det var på en måte gitt hvordan sluttresultatet kom til å bli, det ble verken mer eller mindre enn det som var planlagt på formatet. Det jeg strevde litt med underveis i tegneprosessen av denne tegningen var fargen, den skaper et urolig og skrikende uttrykk for meg. Men kanskje dette bare handler om min personlige smak? Jeg prøvde å endre fargen ved å redigere bildet i word underveis i tegneprosessen. Ved å endre tegningen til sort/hvit så fikk jeg plutselig andre assosiasjoner, så farge har mye å si for meg og hvordan jeg opplever uttrykket på formatet.

Mitt ornamentale formspråk

Denne tegningen mener jeg kan referere til medaljongstilen på grunn av den sirkulære formen, men av den mer abstrakte varianten da medaljongstilen ofte er mer figurativ. På grunn av den sirkulære formen så vil jeg også beskrive tegningen i sin helhet som geometrisk. Men om man ser på hvert enkelt mønster så vill jeg si at den er organisk på grunn av at flere av mønstrene er inspirert fra planteriket. Jeg vill også si at komposisjonen kan beskrives som hypotaktisk, om man endrer størrelsen, mønsteret eller plasseringen av ett enkelt motiv ville dette endre hele komposisjonen.

UNDERSØKELSE 8

Visuell hindring

I denne undersøkelsen skulle opprevet notatbokpapir utgjøre den visuelle hindringen. Disse bitene skapte et motiv på det hvite formatet. Denne type hindring hadde jeg lekt litt med i en tidligere undersøkelse, men brukt en litt annen teknikk og derfor var jeg nå nysgjerrig på hva som kom til å skje når jeg limte de fast i formatet. Jeg opplevde det so spennende og gøy å arbeide med denne teknikken og teksturen den skapte. Men jeg tenker at det gule notatbokpapiret ikke står nokk i kontrast mot det hvite, og dermed så forsvinner det litt, man må gå helt nærme tegningen for å se at det skuler seg bak. Kanskje denne form for hindring legger til subtil mystikk? Jeg føler at denne hindringen var lett og overkomme, eller kanskje ikke tydelig nokk. Men der er fortsatt noe med teksturen den skapte som jeg vil ta med meg videre til andre undersøkelser.

Tegneprosess

I arbeid med denne tegningen så husker jeg at jeg koste meg, jeg hadde gått tilbake til mindre format og tegnet med mindre tusjtykkelse. Ved å gjøre dette så opplevde jeg en form for kontroll over tegningen og formatet, jeg visste akkurat hva jeg skulle gjøre. I denne undersøkelsen så har jeg utforsket litt nye mønster og kombinasjoner av disse, samt holdt meg til noen som jeg hadde brukt mange ganger tidligere. I arbeid med denne tegningen så følte jeg ikke på noe motstand, eneste kanskje litt mangel på inspirasjon, men dette fant jeg tilbake til etter hvert.

Mitt ornamentale formspråk

I dette arbeidet så bærer mitt ornamentale formspråk preg av å være organisk med inspirasjon hentet fra planteriket, spesielt blomster og knupper. Men det er også innslag av geometriske former, noen av disse har også et organisk preg over seg. En av disse er de små sirkelene med streker inni seg, disse kan minne om en tusenfryd eller en krysantemum blomst. På grunn av dette så mener jeg at dette arbeidet kan referere til paisley mønsteret, men også til vinranke mønsteret da de ulike motivene slynger seg ut over formatet. Jeg har også litt lyst til å referere til flettemønsteret da jeg vil si at mønstrene i komposisjonen fletter seg inn i hverandre på abstrakt vis, men dette kan kanskje sies om alle mine arbeid. Og kanskje dette ikke er konkret nok grunnlag?

Komposisjonen i sin helhet er i fri form, mønstrene som er brukt representerer ikke noe, men de kan skape ulike assosiasjoner til forskjellige ting. I denne komposisjonen som i mine fleste komposisjoner så er det en formrepetisjon, men utenom dette så er den additivt satt sammen.

UNDERSØKELSE 9

Visuell hindring

I denne undersøkelsen tok jeg med meg hindringen fra undersøkelse 8 videre, men gjorde noen endringer. Jeg byttet ut notatbokpapiret med post-it lapper i ulike farger og mønster. Disse skapte som antatt lik effekt som i den tidligere undersøkelsen, men gav et litt annet uttrykk på grunn av andre farger. Også denne gangen var det enkelt å overkomme denne hindringen, den gav ikke så mye motstand og jeg slapp å tenke så mye i arbeid med den. Også denne gangen arbeidet jeg meg over hindringen og ikke rundt, hvordan hadde det sett ut om jeg arbeidet rundt?

Tegneprosess

Som sagt så tegnet jeg over post-it lappene, her kunne jeg kanskje tenkt litt videre og for eksempel jobbet med dem for å utnytte det de tilførte komposisjonen. Ved å tegne over dem så dem så kamuflerer jeg dem i tegningen og man må se nøye for at man skal se at noe skuler seg bak. Jeg vet ikke helt hvorfor jeg gjør dette gang på gang, det er gjennomgående for mange av undersøkelsene at jeg tegner over hindringene. Jeg tror at det er fordi tegningen går mye på automatikk, og når jeg får et format å tegne på så forholder jeg meg til det og gir ikke en hindring som dette så mye mer tanke. Tegneprosessen med dette arbeidet vill jeg beskrive som kosetegning, denne tegningen ble gjort for å få et avbrekk. Men underveis i arbeid med denne tegningen tenker jeg allerede på hva jeg skal gjøre på neste.

Mitt ornamentale formspråk

Mitt ornamentale formspråk i denne komposisjonen er veldig lik undersøkelse 8, men her har jeg i mindre grad brukt geometriske mønster. Der eneste geometriske mønsteret jeg har brukt i denne er sirkel formen, men den er satt sammen på organisk vis. Resten av

komposisjonen er organisk med inspirasjon fra planteriket. Komposisjonen i sin helhet vill jeg beskrive som fri form og additiv, men med formrepetisjon innenfor hvert enkelt mønster.

UNDERSØKELSE 10

Visuell hindring

I denne undersøkelsen har jeg brukt opprevet avisepapir som er limt på et stort format som visuell hindring. Dette var en videreføring av utprøvingen i undersøkelse 8 og 9, grunnen til at jeg gjorde dette var fordi jeg tenkte at avisepapiret kunne tilføre enda mer tekstur i form av bilder og tekst. Noe uforventet med denne hindringen var at avisepapiret tiltrekker seg mye blekk fra tusjen, blekket blør litt utover papiret og derfor ble de noen steder litt tykkere streker. Men utenom dette så arbeidet jeg meg lett over denne hindringen også. Jeg mener at avisepapiret er med på å få mønstrene til å flyte mer sammen, skillene mellom hvert mønster blir mindre tydelige på grunn av «støyet» som er i bakgrunnen.

Tegneprosess

På denne tegningen så startet jeg helt ubevisst å tegne helt ut i kantene, hva hadde skjedd om jeg startet midt på formatet? Hadde jeg tegnet meg helt ut da også? Underveis i tegneprosessen så var jeg inne på å la noen områder være åpne og la avisepapiret skinne gjennom, men dette uteble da jeg allerede hadde startet med å dekke hele formatet. Det som jeg kanskje jobbet mest med underveis i denne tegningen var hvilket mønster jeg skulle bruke og hvor jeg skulle plassere de ulike mønstrene. Det siste mønsteret som jeg la til angret jeg litt på da dette hadde en mye spissere form enn de andre som var mer avrundede, men jeg tror at dette kan spille inn på en god måte alt ettersom hvilken vinkel man ser tegningen fra.

Mitt ornamentale formspråk

I denne komposisjonen er avisepapiret med på å skjule avgrensningen mellom hvert enkelt mønster, noe som gjør at jeg opplever komposisjonen som mer sammensatt. Jeg vil trekke referanser til figur 7 i avhandlingen, bare at i min komposisjon så finnes der ingen

struktur eller repetisjon annen en formrepetisjon. Komposisjonen bærer et organisk preg med inspirasjon fra planteriket og jeg vil referere den til paisley mønsteret, vinranke mønsteret samt noe til ogivalt mønster. Denne komposisjonen beskriver godt fri form da mønstrene bare flyter over i hverandre, og selve komposisjonen er additiv.

UNDERSØKELSE 11

Visuell hindring

For denne undersøkelsen var planen skape motiv på formatet ved å dyppe syltetøyglass i utvannet grønnmaling. Når jeg startet på denne undersøkelsen så var det en stund siden jeg hadde brukt maling og jeg kjente at det var på tide å hente det frem igjen. Etter å ha reflektert litt over tidligere undersøkelser så kom jeg frem til at det å tilføre farge og motiv kanskje var den største visuelle hindringen for meg. Teknikken som jeg brukte for å gjøre dette i denne undersøkelsen hadde jeg heller ikke testet ut før. Tidligere så prøvde jeg gjerne teknikkene ut på mindre format først, men denne gangen gikk jeg rett på stort format da jeg opplever at det gir et litt annet uttrykk. Denne gangen så hadde jeg bestemt meg på forhånd at jeg skulle forholde meg til å arbeide rundt hindringen.

Tegneprosess

Før jeg startet å tegne så hadde jeg ingen bestemte planer for hvor stort dette arbeidet skulle være, jeg hadde ikke klippet det til et bestemt format så her kunne jeg i utgangspunktet tegne til rullen tok slutt. Når jeg startet å tegne så begynte jeg inn på formatet i stede for å starte i en kant, underveis hadde jeg hele tiden tanker fra tidligere undersøkelser i bakhodet. Jeg har erfart i arbeid med fase 2 at det er lett for meg å plutselig spore av og starte å tegne på automatikk. I tegneprosessen med dette arbeidet så hadde jeg fokus på hva jeg skulle gjøre og husker hele tiden på de reglene som jeg har laget meg på forhånd. Men jeg reflekterer også over disse underveis og legger til flere regler, som for eksempel hvor mange punkt jeg skal tegne mønstrene ut fra.

Mitt ornamentale formspråk

Denne komposisjonen er ikke helt ferdig tegnet, men hittil så er den organisk med inspirasjon fra planteriket i likhet med de fleste av mine arbeider. Men der er et geometrisk element i form av den visuelle hindringen som er de grønne boblene, men samtidig som de er geometriske i form så assosierer jeg dem likevel til det organiske. Dette fordi de minner meg om froskeegg som man ser ute i dammer tidlig om våren. Jeg vil beskrive hele komposisjonen som fri form og additiv, men med formrepetisjon innenfor hvert enkelt mønster. Jeg ser mye likhet til figur 15 i denne komposisjonen, dette på grunn de grønne boblene som skaper åpne partier med luft i formatet.

Resultater fase 2

For å trekke ut essensen fra analysen av fase 2 vill jeg bruke de samme kategoriene som jeg analyserte ut fra.

Visuell hindring

Det jeg finner under denne kategorien er at jeg har prøvd å komme meg litt ut av min egen komfortsone. Og at jeg tenker at visuelle hindringer kan være noe som jeg ikke har brukt så mye i mine arbeider, for eksempel farge eller maling. Jeg opplevde det som spennende og frigjørende å tilføre noe nytt for meg i mine arbeider, og jeg fikk en ny åpenbaring av at flaten som jeg skulle tegne på ikke nødvendigvis trengte å være «ren». Jeg har også erfart at de ukontrollerte visuelle hindringene ofte fører til at jeg føler på en motstand eller at jeg opplever det som et forstyrrende element. Noen ganger så klarer jeg å arbeide meg igjennom disse følelsene, mens andre ganger så velger jeg å avslutte ett arbeid før det er ferdigstilt.

Etter å ha gått igjennom alle arbeidene mine og analysert de så bemerker jeg meg at i noen av undersøkelsene så har jeg klargjort en flate som jeg skal tegne på, og når jeg begynner å tegne så forholder jeg meg lite eller glemmer den visuelle hindringen. Dette ser jeg spesielt i undersøkelse 3, her nevner jeg at det blir på en måte som å fargelegge innenfor linjene slik jeg gjorde som barn. Men jeg opplever også at når jeg ser på disse visuelle hindringene nå kontra da jeg utførte dem så opplever jeg ikke de på samme måte. Jeg husker at det var knyttet mye frustrasjon og misnøye til dem mens jeg arbeidet med dem, mens nå så tenker jeg at de tilfører noe mer til mitt tegneuttrykk. Og jeg ser ikke på dem som visuelle hindringer lenger, jeg har arbeidet meg forbi eller gjennom de visuelle hindringene og ser på dem med et nytt syn.

Jeg erfarte også at jeg ikke nødvendigvis må forkaste et arbeid å starte på nytt alltid. Dette erfarte jeg spesielt i undersøkelse 5, da denne undersøkelsen ikke gikk helt etter planen. Ved å bruke materialet som jeg hadde for hånd og endre planen min så opplevde jeg arbeidet som en lek. Jeg tror at grunnen til at jeg opplevde dette er fordi jeg slapp meg mer fri, og fordi at jeg ikke nødvendigvis tenkte så mye på hvordan sluttresultatet skulle bli. Den visuelle hindringen utviklet både seg og meg underveis i dette arbeidet.

Jeg ser også at til flere undersøkelser jeg gjør til mindre blir hindringene, jeg har forsøkt å forholde meg til mer konkrete planer og til mindre konkrete planer i de ulike

undersøkelsene. Jeg har merket at jeg har større problemer med å forholde meg til mer konkrete planer, og at i arbeid med disse så kreves det ofte mer tenking. Mens i de undersøkelsene som har mindre konkrete planer så tegner jeg mye på automatikk og glemmer ofte å forholde meg til den visuelle hindringen.

Tegneprosess

Ved å videreføre tegneuttrykket mitt til større format så kjente jeg på en mestringsfølelse, og jeg følte at mine små kruseduller fikk større betydning. De ble til noe mer enn en bakside på en notatbok eller en tegning i marginen. Men det var vanskelig å forholde seg til at de skulle bestå av noe mer, altså den visuelle hindringen. Som nevnt tidligere så tegnet jeg ofte over de visuelle hindringene, og jeg så flaten som jeg tegnet på som en bakgrunn. Jeg kan havne inn i ett spor der tegningen går mye på automatikk, og dermed så gir jeg ikke hindringen så mye tanke etter at jeg hadde gått i gang med tegneprosessen. Jeg bemerker meg at dette ofte kan skje i de undersøkelsene hvor jeg ikke har en veldig konkret plan, da blir tegneprosessen friere og jeg glemmer bort alt annet. Men jeg opplevde også at noen av undersøkelsene mine startet med en plan, for å så endre seg totalt underveis som i undersøkelse 5. Det som skjedde i den undersøkelsen gjorde at jeg slapp meg mer fri fra tidligere mønster som jeg hadde brukt i tidligere undersøkelser, og dermed så prøvde jeg meg mer frem med nye ulike typer mønster. Jeg opplevde tegneprosessen som en lek, og var ikke så opptatt av hvordan sluttproduktet skulle bli. Men som oftest så opplevde jeg at tegneprosessen ble vanskeligere når jeg ikke var tilfreds med det som ble resultatet på arket. Da slapp jeg nøyaktigheten min og tenkte at jeg bare må få dette arbeidet unna slik jeg kan gå videre med andre undersøkelser. Jeg tenkte ofte da at sluttresultatet ikke hadde så mye å si og at den aktuelle tegningen bare hadde en hensikt, den pågående undersøkelsen.

Mitt ornamentale formspråk

Etter å ha utført alle disse undersøkelsene så opplever jeg mitt ornamentale formspråk som veldig organisk, men med noe innslag av geometriske former både i enkelte mønster og i selve strukturen til enkelte komposisjoner. Mange av mine mønster er rikt inspirert av planteriket, og jeg kan koble disse opp mot det kjente paisley mønsteret. Men jeg bruker også en del som kan minne om ogivalt mønster, da noen av mine mønster kan se

ut som blad med spisse tupper og buede linjer. Jeg har også litt lyst til å referere til flettemønsteret da jeg vil si at mange av mine komposisjoner bærer preg av at mønstrene som jeg bruker fletter seg inn i hverandre uten noe form for system, men er usikker på om dette er konkret nok grunnlag? Jeg har også referert til noen andre av de kjente ornamentale mønstrene, men jeg vil si at det er spesielt paisley mønsteret og det ogivale mønsteret som går igjen med noe innslag av geometriske former som beveger seg inn i det organiske landskapet.

Den geometriske formen som går igjen i mange av arbeidene er sirkel formen, men jeg vill likevel si at den har et organisk preg over seg på grunn av måten de ofte er satt sammen på.

Jeg beskriver nesten alle mine arbeider som komposisjoner i fri form og med en additiv oppbygging innenfor mønstrene, og jeg bruker mye formrepetisjon.