Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for Humaniora, Idrett og Utdanningsvitenskap
–
Mastergradsavhandling
Studieprogram: Design, kunst og håndverk
Vår 2019

Hege Synøve Kolstad Evensen

Individ og rom

Affekt og bilde, formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid med tema individ og rom.

Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for Humaniora, Idrett og Utdanningsvitenskap
Institutt for estetiske fag
Postboks 235
3603 Kongsberg

http://www.usn.no

© 2019 Hege Synøve Kolstad Evensen

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Jeg erfarer at det stille rommer bevegelse, og det bevegelige rommer stillhet. Ved å betrakte bildeskapende arbeid fra kunsten, kan mennesket få en dypere innsikt til det å være til i denne verden. Et bilde sier mer enn tusen ord er et gammelt ordtak. Kanskje ligger det mer i dette ordtaket enn det vi reflekterer over. Gjennom denne avhandling søker jeg svar på hva det vil si å være til i denne verden. Hva det vil si å sanse og å føle. Hva tid er og hvordan vi påvirkes av den. Hvem jeg er, og hvem jeg blir til ved å betrakte. Gjennom eget estetisk skapende har jeg latt meg påvirke av kunstnere som uttrykker seg gjennom film, fotografi, performance og maleri. Dette har resultert i tusentalls egne bilder i form av stillbilder og levende bilder. Gjennom filosofien jeg har fordypet meg i har jeg utviklet min egen forståelse til det å være et sansende individ i rom. Deler av det estetisk skapende arbeid fungerer som illustrasjoner til min tekst og vil på den måten underbygge tekstens innhold i tillegg til å fungere som selvstendige verk. Arbeidene mine har det til felles at de viser individ i rom.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag **3**

Innholdsfortegnelse **5**

Forord **7**

1 Innledning **8**

Oppsummering fra innledning 13

Bakgrunn for valgt problemstilling 14

Problemstilling 16

Forskningsspørsmål knyttet til problemstilling 16

Bildeskapende arbeid fra kunsten 18

Begreper i avhandlingen 19

Bildeskapende arbeid 20

Stillbilde 20

Levende bilde 22

Spenningsfelt 22

Flyktighet og varighet 23

Affekt 24

Stillhet og bevegelighet 27

Individ og rom 29

Formalestetisk 33

Estetetikken og kunsten 36

Disposisjon 50

Oppgavens oppbygging 52

2 Metoder **54**

Fenomenologi 55

Fenomenologisk metode 57

Forskningsdesign 60

Oppsummering av metodekapittel 61

3 Teori **62**

Spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige 62

Å beveges av stillhet, et blikk på Marina Abramovics kunstverk 64

Et fryst øyeblikk – i bevegelse 65

Spenningen mellom fotografi og film 66
Oppsummering og videre organisering 70
Sanselig erkjennelse ved det værende 70
Bilde, bevegelse og kroppssans 71
Det optiske taktile 85
Det haptiske med et blikk på Andrei Tarkovsky 85
Didaktiske refleksjoner 94
Affekt, kropp og eksistens 97
Filmen Persona av Ingmar Bergman 99
Roland Barthes om å se og sanse 102
Det sublime og det gåtefulle 108
Å bevege og å bli beveget 113
Tidsoppfattelse 116
Varighet og flyktighet 116
Å rette bevisstheten mot *noe* med et blikk på Robert Bresson arbeid 124
Den rene varighet 129
Det bevegelige med et blikk på Merleau-Ponty 131
4 Avslutning 136
Konklusjon 141
Referanser/litteraturliste 143
Figurliste: 148
Vedlegg 152
Estetisk skapende arbeid – prosess 152

Forord

Takk til mine to veiledere Morten Lerpold og Linda Strømme,

min venninne Hedvig Skonhoft Johannesen og ikke minst min kjære familie.

Dere har alle bidratt med å utvikle meg som menneske. Ved å få muligheten til å arbeide med en skapende prosess parallelt med den vitenskapelig tekst har jeg fått både dybde og innsikt til de emner som opptar meg.

Notodden, 10.05.19

Hege Synøve Kolstad Evensen

1 Innledning

Du og jeg er her på samme tid, i det minste omtrent på samme tid tatt i betraktning det store bildet av en start og en slutt for det værende. Det kommer bare an på hvor lenge etter jeg skrev dette, du leste det. Og, den eneste mulighet for at du skal reflektere over det jeg fremstiller, enten det er av ord eller bilde, er ved at jeg gjør det hele synlig, for deg.

Kan man bruke begrepene stille og bevegelig uten å nevne aspektet tid? Hva ligger i ordet stille og ordet bevegelig, og når trer disse fenomener frem i møte med det bildeskapende? Der vi snakker om bilder som *er* bevegelige snakker vi gjerne om levende bilder i form av film, levende bilde og video. En ren motsats til bevegelige, eller levende bilder, vil være fotografiet som gjerne gjenspeiler et fryst øyeblikk. Likevel, erfarer jeg at det finnes filmer og scener fra filmer som gir en opplevelse av *stillhet* og som i så måte gir en forlenget opplevelse av tiden, eller som om tiden står stille. Fotografier som gir meg en opplevelse av *bevegelighet* kan på samme måte påvirke tidsopplevelsen. Det kan være fotografier som etterlater spor av bevegelse gjennom lang lukkertid, men også fotografier som gjennom sitt uttrykk berører meg sanselig på en slik måte at det skaper en intensitet i min kropp. Med andre ord, jeg blir beveget. Som betrakter av disse fenomener opplever jeg umiddelbart å befinne meg utenfor min daglige tidsopplevelse, det er som om min egen kropp forblir stående i det ene øyeblikk for så å erindre tusen øyeblikk i det neste. Hvordan bildeskapende arbeid kan gi betrakter en annen tidsopplevelse trigger meg, og jeg undres over hvordan ett bilde kan få tiden til å stoppe mens et annet får tiden til å flyte? I tillegg erfarer jeg at det er kunstnere som utforsker spenningsfeltet mellom stillbildet og det levende bilde ved å kombinere deres uttrykk i ett og samme verk. Noen av disse kunstnere inspirerer meg i søken etter eget uttrykk innenfor estetisk skapende arbeid med fotografi og levende bilde.

Figur 1. Bevegelse, Evensen, Mysen. 2. mai 2019.

Vi lever i en tid der bildet er blitt en del av vår måte å kommunisere på, men også å underholde på. Der våre forgjengere gikk på teater går vi på kino for å beskrive utviklingen som to ytterpunkter. I tillegg kan vi i dag underholdes med filmer i vår egen stue. Det samme vil man kanskje kunne si om maleriet, der man etter kameraet kom har stadig flere som uttrykker seg kunstnerisk gjennom mediet fotografi. Til tross for at fotografi riktig nok ikke kan erstatte maleriet kan det kanskje likevel skape tilnærmet samme kunstopplevelse.

Et annet aspekt ved fotografi, men også kunstfotografiet er at der det er utført med et digitalt kamera kan bildet enkelt deles innen ulike medier. Et eksempel kan være den sosiale plattformen Instagram. Privatpersonene skildrer gjennom bilder hendelser fra deres liv, kunstnere derimot kan promoterer egne arbeider og på den måten eksponeres bildene for et langt større publikum enn kunstinteresserte som besøker gallerier og museer. Fotografiet blir med andre ord et redskap for å kommunisere på tvers av landegrenser og ulike kunstinstitusjoner.

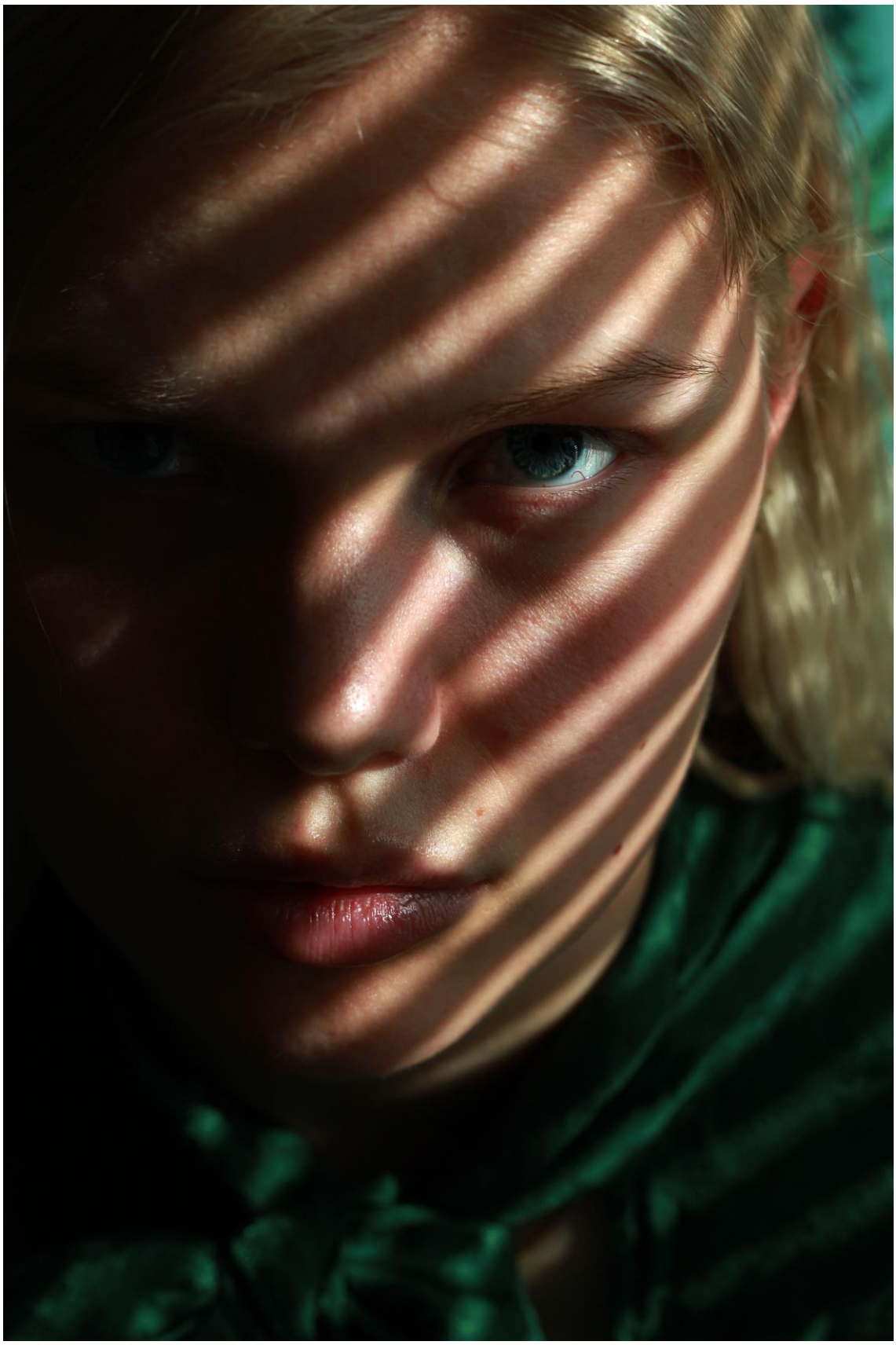
Der vi har som mål å iverksette kunsten til det bildeskapende innen levende bilde snakker vi gjerne om kinematografi. For fotografi trer blant annet det kunstneriske frem når man er bevisst de formalestetiske prinsipper, men dette gjelder også da for det kinematografiske i tillegg til for eksempel kamerabevegelse. ***Uansett form så snakker vi om det visuelle, vår sanselige erkjennelse via synssansen.***

Vi lever også i en tid der bildet er blitt en allmennhet i den forstand at svært mange av oss utrykker oss gjennom bildet. Selv er jeg en av dem. Kanskje vil man kunne mene at bildet fungerer som et supplement til verbalspråket. Snur vi om på det og gir bildet forrang vil man gjennom det verbale språket kunne gi uttrykk for opplevelsen av bildet. Samtidig erfarer jeg at bilder ikke alltid lar seg begrepsliggjøre, likevel rører de ved meg, med andre ord taler bildet for seg. Gjennom bildet kan man fortelle en historie eller formidle et budskap. Innenfor dette ligger et behov. For noen mennesker vil behovet ligge i det å oppsøke bilder for en dypere forståelse av det å være. Det kan dreie seg om dokumentariske fotografier eller filmer, men også bilder med en kreativ utforming i form av fiksjon eller kunst. For andre ligger behovet i ønsket om å formidle. Sistnevnte kan

blant annet være i en profesjon som foto- eller filmjournalist eller det kan være gjennom estetisk skapende arbeid. Kommunikasjonen som oppstår mellom bildet og betrakteren, eller skaperen og betrakteren kommer an på måten man persiperer. Persepsjonen vil kunne være ulik mellom bildet/skaperen og betrakter alt avhengig av erfaring, forforståelse, eller sagt med andre ord den enkeltes livsverden. For meg ligger behovet både i det å oppsøke bilder og det å skape bilder. Det som er felles for disse to ulike behovene er søken og undringen over det å være til i verden. Til dette knyttes flere faktorer. Behovet for å bevege og å bli beveget, behovet for å sanse og å skape rom for sansing, behovet for å oppleve og å skape opplevelser, behovet for formidling og å formidle, og ikke minst behovet for å se og det å bli sett. ***Gjennom mine avtrykk i mediet bilde etterlates spor av min eksistens.***

Min erfaring er at enkelte bilder uttrykker seg sterkere enn andre bilder og sporene de etterlater seg er av ulik karakter. Til dette knytter jeg blant annet minner, erindringer og erfaringer. Det er som om enkelte bilder *taler* til meg, så er det bilder jeg bare går forbi. Enkelte bilder bærer jeg med meg i lang tid, andre bilder glemmer jeg i samme øyeblikk som jeg vender blikket bort. Der *jeg* deler bilder på den sosiale plattformen Instagram får enkelte av bildene mer oppmerksomhet enn andre. Bilder som gir sterkt inntrykk eller fenger kan i så måte sees om igjen og om igjen. I dette hviler en form for *varighet*. Bilder som i særlig grad ikke gjør inntrykk på betrakter fremstår i form av *flyktighet* i det bildene forsvinner like fort som de ble presentert.

Figur 2. Skjermdump fra min Instagramprofil, Evensen, Mysen. 28. april 2019.



Figur 3. Portrett av en kvinne, Evensen, Mysen. 2. mai 2019.

Innen bildeskapende arbeid (uavhengig av sjanger) har jeg en tese om at bruken av formalestetiske virkemidler vil kunne forsterke betrakterens persepsjon. Med det mener jeg at ved å ta formalestetiske bevisste valg kan man bidra til den sanselige opplevelsen av det *sette*. Dunkle og mørke farger oppleves annerledes enn de lyse og avdempede, de vertikale linjer uttrykker seg på en annen måte enn de horisontale, og nærhet er noe helt annet en distanse for å nevne noen eksempler. Disse sanseinntrykk knyttes gjerne til følelser, der for eksempel de dunkle og mørke farger kan uttrykke seg som gåtefulle og skape en følelse av spenning eller begjær i betrakterens kropp. Det å komme nært inn på et menneske kan føles langt mer nervepirrende enn å observere et menneske på avstand. Selv om det bare er et fotografi eller en film og ikke hendelser i det virkelige liv, vil det refleksive og våre personlige assosiasjoner kunne påvirke vår sansing og opplevelse. Denne sansing kan uttrykke seg umiddelbart, men den kan også få oss til å dvele over hva vi ser og hva vi sanser. Bildets *affekt* kommer med andre ord til uttrykk på ulike vis og jeg er nysgjerrig over hva som leder til affekt og hva som ligger til grunn for at enkelte bilder kan oppleves mer affektive enn andre.

Som faglærer i faget *BILDE* (valgfritt programfag på studieforberedende Medier og Kommunikasjon) ønsker jeg å formidle til elevene både bildets potensiale til å formidle og de ulike behov som ligger til grunn for bildets plass i samfunnet. Det vil derfor i teksten vises til didaktiske refleksjoner fra mitt virke som lærer. Refleksjonene vil være knyttet til teori, men også hvordan man kan gå frem i utvikling av elevers bildeskapende arbeid. Det er ved det siste punkt mine egne erfaringer og arbeidsmetoder vil bli synliggjort.

Oppsummering fra innledning

I denne innledende teksten knyttet til min masteravhandling oppstår det for meg noen nøkkelord. Disse ordene er uthevet i kursiv i teksten og består av; *stillhet, bevegelighet*, *affekt*, *varighet og flyktighet*. Ordene stillhet, bevegelighet, varighet og flyktighet kan knyttes til oppfattelse av tid, mens affekt kan knyttes til hvordan man som betrakter påvirkes av det *sette*. Felles for dem alle er at de handler om hvordan noe fremtrer som igjen innen filosofien betegnes som fenomen. For å finne svar på spørsmål som er knyttet til problemstillingen vil jeg ta utgangspunkt i teori som i særlig grad tar for seg disse

overnevnte fenomener gjennom et filosofisk fenomenologisk perspektiv. Videre ønsker jeg å nærme meg fenomenene ved å se på hva som kan assosieres med disse. Da tenker jeg på eksempler som fenomenet *stillhet* som kan knyttes til stille, stillstand, stilleben, sakte, sakte bevegelse, lite bevegelse over lang tid, statisk, ro, for å nevne noe.

Gjennom å forske i bildeskapende arbeid utført av kunstnere ønsker jeg å utvikle eget estetisk skapende arbeid med fotografi og levende bilde i form av korte sekvenser. Samtidig ønsker jeg å belyse didaktiske metoder fra mitt eget virke som faglærer innen fortrinnsvis programfaget BILDE på studieforberedende medier og kommunikasjon da elevene i dette valgfrie programfag arbeider med både fotografi, film og levende bilde. I tillegg til dette fag er jeg både fagleder og faglærer på design og håndverk. Min styrke i bruk av formalestetiske virkemidler erfarer jeg selv som et resultat av 20 år som faglærer innen design og håndverksfag samt en rekke studier innen visuell kommunikasjon. Interaksjonen som oppstår mellom skaper, deres kunstverk og betrakter vil være fokus for denne avhandlingen.

Bakgrunn for valgt problemstilling

Gjennomgående for dette studiet i *design, kunst og håndverk* og da spesielt i de to eksamenene som er knyttet til estetisk skapende arbeid, *esp1 og esp2* har jeg arbeidet med fotografi. I *esp1* undersøkte jeg selvportrettet med det mål å skape et uttrykk med rom for undring og refleksjon. I *esp2* undersøkte jeg hvordan jeg kunne skape undring der sansingen ikke lar seg begrepsliggjøre, jeg ønsket å vite når det gåtefulle kom til uttrykk. I etterkant erfarte jeg som betrakter av egne bilder at enkelte motiver også uttrykte det stille, mens andre uttrykte det bevegelige. Dette påvirket meg for valg av problemstilling. Prosessen fra denne perioden har formet meg og mitt uttrykk for masteren og vil av den grunn betraktes som ett forstudie til min master. Av den grunn vil jeg vise til enkelte av disse arbeider, men også andre av mine egne arbeider jeg mener er av relevans for denne avhandlingen.

Figur 4. Selvportrett, fra esp1, Evensen, Mysen. 17. november 2016.

Problemstilling

Ved å ta i bruk min egen kunnskap og erfaring innen bruk av formalestetiske virkemidler ønsker jeg å gjøre en undersøkelse av spenningsfeltet mellom det som fremstår som stille og det som fremstår som bevegelige i bildeskapende arbeid. Selv om jeg i første hånd utforsker fotografi og film innen det bildeskapende arbeid som uttrykksform ser jeg det som aktuelt å også trekke frem maleriet og levende bilde som kunstform. Den viktigste begrunnelse for å ta et slikt valg er at det er kunstnere innenfor denne sjangeren som inspirerer meg der de alle arbeider med konseptet individ og rom. Videre er jeg nysgjerrig på hvordan affekt henger sammen med det bildeskapende arbeidet og hvordan affekt trer frem for betrakter. Problemstillingen lyder som følger;

Affekt og bilde, formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid med tema individ og rom.

Forskningsspørsmål knyttet til problemstilling

Det er mange spørsmål, likevel henger de sammen og har det til felles at de tar utgangspunkt i problemstillingen:

1. Hvordan kan jeg gjennom å forske i mediene fotografi og film utført av kunstnere utvikle eget estetisk skapende arbeid med fotografi og levende bilde i form av korte sekvenser?

2. På hvilken måte leder bildeskapende arbeid til affekt og hvordan trer affekt frem i møtet mellom betrakter og bilde der temaet er individ og rom?

3. Hvordan kan formalestetiske virkemidler forsterke spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige, og hvilken betydning har spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige for vår sansing?

4. På hvilken måte trer de fem nøkkelord, *stillhet*, *bevegelighet*, *affekt*, *varighet* og *flyktighet* frem fra et fenomenologisk perspektiv gjennom kunsten?

Figur 5. Søtpotet og hestehale, fra esp2, Evensen, Mysen. 25. mars 2017.

Bildeskapende arbeid fra kunsten

Der det første forskningsspørsmål lyder som følger; *Hvordan kan jeg gjennom å forske i mediene fotografi og film utført av kunstnere utvikle eget estetisk skapende arbeid med fotografi og levende bilde i form av korte sekvenser?* Ønsker jeg gjennom fortrinnsvis mediene fotografi og film, men også maleri og levende bilde, å gi en kort presentasjon av kunstnere som danner grunnlag for mine undersøkelser og som naturlig har inspirert meg i mitt eget skapende arbeid for min master i design, kunst og håndverk. De vil alle i en eller annen form være relevante for problemstillingen der jeg selv mener de uttrykker det stille og det bevegelige og spenningsfeltet mellom dem. Arbeidene jeg viser til vil være av relevans for affekt knyttet til bildeskapende arbeid, og opplevelsen av det som fremstår som stille og det som fremstår som bevegelige. Der jeg anser at opplevelsen av det stille og det bevegelige også kan knyttes til opplevelse av tid vil det være relevant å se på hvor og når aspektet tid trer i kraft gjennom bildeskapende arbeid. Temaet individ og rom er i denne oppgaven overordnet i den forstand at jeg søker motiver og fortellinger som plasserer individet i ulike romlige former. Verkene vil bli presentert gjennomgående i besvarelsen for å skape en helhet og for å uttrykke min egen opplevelse av fenomenenes fremtreden.

Innen film har jeg valgt meg den russiske filmskaperen Andrei Tarkovsky (1932-1986), den franske filmskaperen Robert Bresson (1901-1999) og den svenske filmskaperen Ingmar Bergmann (1918-2007). Det fremstår kanskje ikke som en tilfeldighet at jeg har valgt meg disse tre regissører, og i etterkant av mine analyser ser jeg at disse tre har noe tilfelles estetisk der de alle har et uttrykk som berører sansene. Etter å ha sett og lest intervjuer med hver og en av dem kommer det frem at de i en eller annen form er influert av hverandre. Likevel opplever jeg at hver og en av dem har et ønske om et eget uttrykk! Slik jeg forstår det beundrer de hverandres arbeid, men ønsker ikke å sammenlignes eller at det skal spekuleres i hvorvidt de er inspirert av hverandre eller andre regissører for øvrig. Innen fotografi tar jeg for meg den amerikanske fotografen Gregory Crewdson (1962). Crewdsons fotografier fremstår som scener fra et liv og jeg vil presentere noen av hans tanker som fotograf. En kunstner jeg gjerne vil trekke frem er den serbiske preformancekunsteren Marina Abramovic (1946) bosatt i New York. For Abramovic har kroppen vært hennes viktigste verktøy, i tillegg til live preformance, skulpturer og

tegninger uttrykker hun seg gjennom både fotografi og korte eller lengre sekvenser av levende bilde. Hennes arbeider oppleves for meg som kraftfulle og det er nærmest umulig for meg å ikke bli grepet av affekt som betrakter i møte med henne og hennes visuelle kunstformer. Innen maleri vil jeg trekke frem den danske kunstneren Vilhelm Hammershøi (1864-1916). Hammershøis bilder består i stor grad av åpne rom der ett eller flere individer ofte gjenspeiles med ryggen til oss som betrakter. Motivene inneholder et fåtall gjenstander, det som heller er utpregende med tanke på rom og opplevelsen av det romlige er avstanden mellom disse få objektene og bruken av naturlig lys. Fargene er avdempede og motivene oppleves for meg som poetiske. I tillegg til disse valg vil jeg riktignok også vise til andre relevante arbeider som belyser problemstillingen, men da i korte trekk. I tillegg trekker teorien naturlig frem egne eksempler som vil bli referert til også her.

Jeg vil ikke gå nærmere inn på analysering av valgt kilde her men heller la de fremkomme i tråd med relevant teori og undersøkelser. Samtidig vil jeg nevne at jeg er klar over kildens omfang, men samtidig presisere at det for meg er avgjørende å kunne vise til en større bredde av referanse for å komme frem til resultater som gir svar til problemstillingen og forskningsspørsmål knyttet til den. De ulike kunstnere jeg har valgt meg vil bli referert til i form av enkelte av deres verk, men også ved intervjuer som er gjort med utvalgte av dem. Ved sistnevnte vil deres egne stemmer og meninger komme frem og bidra til å belyse problemstillingen i tillegg til mine analyser av de utvalgte verkene.

Begreper i avhandlingen

Jeg vil i det følgende gi en beskrivelse av hva *jeg* legger i noen av de begreper som er fremtredende for denne avhandlingen og av den grunn blir brukt hyppig. Jeg tenker da på de begreper som er knyttet direkte til problemstilling og forskningsspørsmål. Begreper som brukes bare stedvis forklares kort i teksten. Slik det fremkommer av forklaringene baserer jeg begrepene både fra teori og egne opplevelser.

Bildeskapende arbeid

I teksten referer jeg til bildeskapende arbeid. Begrunnelsen for dette er at jeg mener at både det å fotografere og å filme har det til felles at de er bilder. Et maleri, eller en tegning for den sakens skyld vil også høre hjemme under bildeskapende arbeid (bilde - tegning, foto, 2018). Til tross for at jeg bruker noen kunstnere og deres malerier som referanse er det likevel fotografi og film jeg vil til bunns i som uttrykksform. Videre referer jeg til stillbilde og levende bilde, dette fordi jeg ønsker å skille mellom bildene som presenteres enkeltvis som ett og ett motiv og bildene som er sammensatt i form av for eksempel film.

Stillbilde

Begrepet *stillbilde* brukes om et stillestående bilde som for eksempel fotografi, men det kan også være en tegning eller et maleri. En film er satt sammen av en rekke stillbilder med gradvise variasjoner som sammen skaper opplevelsen av bevegelighet. Der vi omtaler fotografiet som et *stillbilde* omtaler man det gjerne som et *fryst øyeblikk* fanget ved hjelp av kamera. Samtidig kan et kamera fange opp langt mer enn et kort øyeblikk ved å bruke lang lukkertid, likevel er det et stillbilde da det fremstår som *ett* bilde. Et stillbilde kan oppstå spontant noe som er vanlig for dokumentarfotografiet, eller det kan være et iscenesatt bilde. Ved sistnevnte er det interessant å se på begrepet *stilleben* som kommer av det tyske ordet *still-leben*, stille liv. Selv om stilleben er et uttrykk som viser til stille liv som *døde*, eller *ikke levende objekter*, gjerne stilt sammen som en komposisjon innen kunsten, er det til tross for at det skilles fra for eksempel det å portrettere et interessant perspektiv i tale om *stillbilde*. Et stillbilde kan på mange måter komme til uttrykk som et bilde uten tegn til liv. Tolkningen av et stillbilde er variert, men ett av dem er opplevelsen av et fryst øyeblikk og slik det fremstår, uten tegn til liv. Oversetter man stilleben til fransk får man *nature morte*, død av natur tilsier i seg selv at objektene er døde, eller menneskeskapte. Dette er interessant der man inkluderer mennesket til rommet. Med det mener jeg at det kan utnyttes som en kontrast mellom det levende, mennesket, og det døde. På engelsk oversettes stilleben til *still life*. Og her begynner det å bli langt mer interessant da *still life* også kan oversettes til *fortsatt liv*. I et formalestetisk perspektiv vil det å ta i bruk linjer, legge til farger, lys, osv., bidra til å gi liv til døde objekter.

Figur 6. Still life, Evensen, Mysen 2. mai. 2019.

Levende bilde

Begrepet levende bilde brukes ofte i betegnelse av film, levende bilde og video. Flere sekvenser av stille bilder satt sammen til en helhet danner en opplevelse av bevegelse. En slik sekvens kan gi opplevelsen av det stille der man ved hjelp av kamera for eksempel bruker en sakte panorering. Tar man i bruk en rask panorering kan det forsterke opplevelsen av det bevegelige. Innen kinematografi bruker regissøren kameraet bevisst for å skape ulike opplevelser. Det er også mulig å gi en opplevelse av levende bilde gjennom ett stillbilde. Ved å legge for eksempel et fotografi inn i et filmredigeringsprogram kan man velge ulike utsnitt og lede betrakterens blikk mot ulike områder gjennom panorering og zoom. Denne teknikken blir omtalt som *Ken Burns effekten* oppkalt etter Kenneth Burns, en kjent Amerikansk dokumentarist som brukte denne teknikken for å fortelle sine historier. Der jeg i denne besvarelsen også ønsker å rette fokus mot korte sekvenser eller scener fra en film er det naturlig å også komme inn på begrepet *tablå*. Tablå kommer av det franske ordet *tableau* og er en forkortelse av *tableau viviant*, levende maleri. Et tablå er ofte brukt i teater der mennesker i forening med ulike rekvisitter utspiller en handling. Begrepet tablå kan også brukes om opplevelser der man i det virkelig liv oppdager øyeblikk med mennesker som i deres omgivelser minner om et maleri eller et bilde. Følelsen av å være deltagende i eller observatør av et slikt hendelsesforløp vil også kunne være knyttet til et bestemt minne.

Spenningsfelt

I problemstillingen ytrer jeg et mål om å foreta formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det som oppleves som stille og det som oppleves som bevegelig innen bilder. Jeg velger meg et begrep som spenningsfelt fordi jeg selv erfarer at det foregår et samspill mellom disse to nøkkelord; stillhet og bevegelighet. Som det fremkommer senere i denne avhandlingen betyr ikke begrepet spenningsfelt at det nødvendigvis er to ytterpunkter mellom det som oppleves som stille og det som oppleves som bevegelig. Snarere det at disse to utfyller hverandre og gir en ny innsikt til selve det sansende og persiperende av fenomenene. Dette stille og bevegelige kan knyttes til stillbilde og levende bilde, men også der de brukes om hverandre for et nytt bildeuttrykk. I tillegg kan det stille og det bevegelige knyttes til opplevelsen av tid i den forstand at det

stille kan gi opplevelser av kort tid, men også en form for evigvarende tid der tiden nærmest står stille, og bevegelig som noe som er bevegelig over tid for å nevne noe. Videre vil spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige kunne dreie seg om vår kroppslige sansing av fenomenene. Men det mener jeg at enkelte bilder vil gi en ro og dybde som skaper rom for å sanse og reflektere, mens andre bilder vil skape en indre bevegelse. Denne bevegelsen vil kunne dreie seg om følelser som ikke er statiske, men heller gjennom erindring og erfaring vekker flere følelser. Bevegelsen vil også kunne brukes der man som betrakter blir følelsesmessig beveget. Med andre ord en kroppslig ringvirkning av det som fanges opp via synet.

Figur 7. Illustrasjon - spenningsfelt. Evensen.

Flyktighet og varighet

Som beskrevet i innledningen er det verker innen bildeskapende arbeid som setter dypere spor enn andre og på den måten er varige i den forstand at jeg kan se dem om igjen, og de vil fortsatt gripe meg i form av sitt uttrykk. I tillegg vil fenomenet varig kunne uttrykke seg i form av tid, både der jeg opplever å ikke gå lei men også der jeg forblir dvelende som betrakter. Med det mener jeg at til tross for at denne dvelingen ikke er konstant trekkes tiden ut i varigheten. Der fotografier eller scener og sekvenser fra en film oppleves som stille eller sakte trekkes også varigheten ut. I motsatt tilfelle forkortes varigheten ved hastige bevegelser eller hurtig skiftende bilder. Bilder som ikke gjør inntrykk på meg som betrakter forsvinner fra mitt sinn like fort som de ble meg presentert. Samtidig kan også det flyktige kunne måles i tid, der bildene opphører umiddelbart beskrives tiden naturlig som kortvarig. Med et slikt perspektiv kan kanskje seg selv et øyeblikk beskrives som flyktig. Likevel kan man ved hjelp av kamera fange et flyktig øyeblikk og gjøre det varig der øyeblikket festes til bildet og skaper rom for å betrakte øyeblikket over en varighet.

Affekt

Der problemstillingen innledes med affekt og bilde …, er det fordi jeg ønsker å finne svar på følgende forskningsspørsmål; *På hvilken måte leder bildeskapende arbeid til affekt og hvordan trer affekt frem i møtet mellom betrakter og bilde der temaet er individ og rom?*

Kort beskrevet betyr affekt, påvirkning. Fra et fenomenologisk perspektiv kan affekt komme til uttrykk på ulikt vis. Bent Fausing belyser i boken *Bevægende billeder, Om affekt og billeder* (1999) sammenhengen mellom de indre (mentale) og ytre (medier) bilder. Der jeg beskriver affekt som et fenomen, vinkler Fausing det til fenomen *pluss* affekt, ting *pluss* kropp (1999, s. 25). Fenomen brukes som betegnelse for hvordan ting (ytre) fremtrer for oss, eller slik vi erkjenner dem (Tjønneland, 2018). Tingens *væren* blir i Fausings bok kombinert med den *affekt* tingens tilstedeværelse fører til. Slik jeg forstår det mener han at for eksempel ved et fotografi er ikke bildet og det avbildede (referenten) kun et objekt, den er også en fornemmelse, en *affekt*.

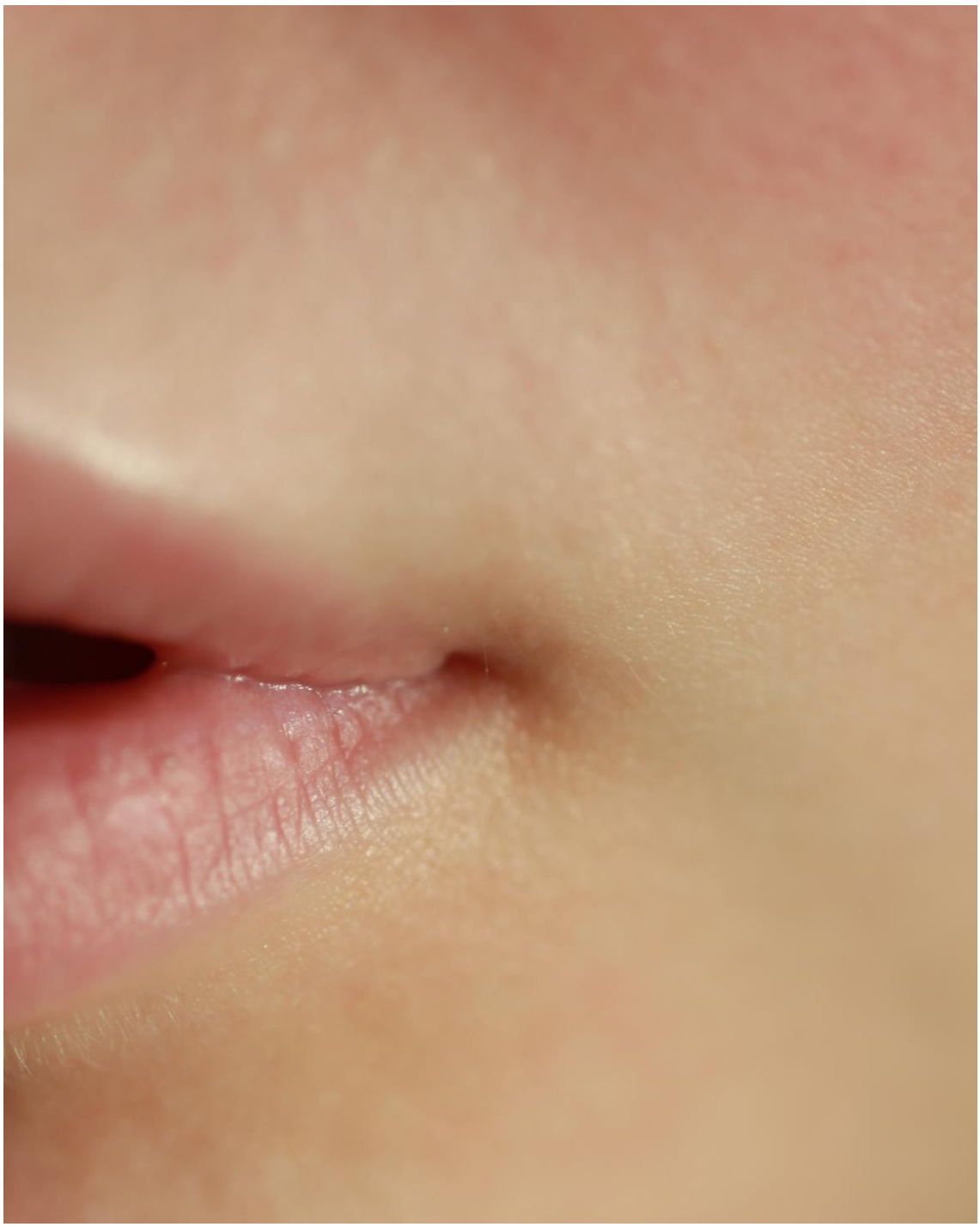
> Denne tilsyneladende beskedne tilføjelse til fænomenerne i omverden er en væsentlig og – i denne bogs sammenhæng – nødvendig tydeliggørelse og udvidelse af den klassiske fænomenologi. De ydre fremtoninger – ting og billeder – bliver nemlig derved forbundet med de indre tilstande, affekter. (1999, s. 25)

Ved å betrakte bilder aktiveres de indre tilstander, med en slik forståelse trer det subjektive frem. Jeg vil utdype dette nærmere under metodekapittelet, likevel er det viktig å legge til at med et slikt tankesett handler affekt om følelser og hvordan bildet berører betrakteren. Der vi definerer affekt som følelse kan vi også ta med emosjoner. Emosjon brukes gjerne om en mer omfattende reaksjon der det inngår en bestemt følelse. Emosjoner er de mer finere sammensatte reaksjoner som sorg, glede og sympati for å nevne noen. En vag variant av emosjoner betegnes gjerne som stemninger der vi betegner en følelse som eksempelvis god, dempet eller trykkende. Man kan også si at et menneske handlet i affekt, det vises da gjerne til en ukontrollert handling. Påvirkningen kommer da gjerne til uttrykk i form av en reaksjon. I Fausings bok er det affekten mellom bilder og betrakter som synliggjøres og er derav i tråd med min egen problemstilling.

> Fænomenet i omverden træder frem med *særlig evidens* i visse tilfælde. Til fænomenets iøjnefaldende fremtræden er knyttet skærpet affekt, der er iblandet fascination og aversion. Der skabes et *affektivt nærvær*, idet den specielle fremtræden forenes med den øgende emotionelle opmærksomhed. Dobbeltheden er central ved al affekt (1999, s. 25).

Dobbeltheten i en litt annen betydning er også essensiell i sansning sier Fausing, der sansningen rommer *møtet mellom* subjekt *og* objekt. Her er det møtet der subjekt via sine sanser berører objektet og omvendt som er det viktig sier han. «Det ene, subjekt, og det andet, objekt, findes ikke rent; begge eksisterer i kraft av hindanden» (1999, s.25). Samtidig erfarer jeg at en ren affektiv reaksjon kan oppstå gjennom eksempelvis bilder som deles i sosiale medier der betrakter agerer med emojis som uttrykker glede, fasinasjon, sinne, overrasket, m.m. Videre reaksjoner kan være kommentarer som er mer eller mindre gjennomtenkte. Affekt kan med andre ord uttrykkes i umiddelbar fasinasjon eller umiddelbar aversjon. Følelsen av aversjon kan også sammenblandes med en følelse av fasinasjon, som en form for skrekkblandet fryd for å nevne et eksempel, og vi er tilbake på Fausings beskrivelse av dobbelthet. Jeg vil utdype dette møtet mellom subjekt og objekt nærmere under kapittelet; *Filosofisk og vitenskapelig forankring*.

Figur 8. Illustrasjon - affekt, Evensen.



Figur 9. Ultranærbilde av ung kvinne, Evensen, Mysen. 20. mars 2019.

Stillhet og bevegelighet

Der jeg har som mål å undersøke spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid er det som tidligere nevnt fordi jeg opplever at det er bilder som rommer stillhet og bilder som rommer bevegelighet. *Stillhet* kan uttrykke seg i form av ro, stillstand eller forlengelse av tid for å nevne noe. Med et kinematografisk grep kan man ved sakte panorering forsterke dette uttrykket. Spiller man av en scene i sakte film vil man kunne få en tilnærmet opplevelse. Det samme vil kunne oppleves der man holder kamera i konstant stilling (på stativ) og filmer en lengre sekvens der hendelsen viser til liten bevegelse, eksempelvis filmer en persons ansikt over flere sekunder uten at noe blir sagt eller gjort. Innen fotografi vil kanskje opplevelsen av stillhet oppstå der individene som avbildes befinner seg i en statisk stilling, som for eksempel stående og ikke gående. Samtidig vil eksempelvis formalestetiske grep som horisontal linjeføring, åpne flater og dempede farger kunne gi en opplevelse av ro og stillhet.

Der vi snakker om bevegelighet vil dette kunne uttrykke seg både i form av at noe er i en bevegelse men også dette samspill som skjer i møtet mellom betrakter og bildet, subjekt og objekt. Her vil det formalestetiske kunne påvirke persepsjonen med vertikale og diagonale linjeføringer. Et vell av farger og former, skarpe kontraster, perspektivisk linjeføring, organiske linjer, m.m. Videre vil affekt gi uttrykk for hvordan betrakter *berøres* av det sette. Det å bli berørt kan også knyttes til det å bli beveget noe jeg vil komme tilbake til senere i teorikapittelet. På den måten skaper selv det stille bildet rom for bevegelse og kan kanskje være et uttrykk for spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige.

Jeg viser her til noen tanker om hva fenomenene stillhet og bevegelighet kan romme og hva jeg legger i begrepene. I tillegg er det viktig å legge til den enkeltes subjektive erfaring av fenomenene stillhet og bevegelighet. Av den grunn ønsker jeg å søke svar på hvordan disse to fremtrer i likhet med de andre fenomenene fra mine fem nøkkelord gjennom forskningsspørsmålet;

På hvilken måte trer de fem nøkkelord, stillhet, bevegelighet, affekt, varighet og flyktighet frem fra et fenomenologisk perspektiv gjennom kunsten?

Figur 10. Balanse/ubalanse, Evensen, Mysen. 2. mai 2019.

Individ og rom

Temaet for denne masteren er individ og rom. I det legger jeg bilder som viser mennesker plassert i ulike romlige former. Det er ingen tilfeldighet at jeg velger å bruke ordet individ fremfor menneske. Der jeg velger å bruke individ er det for å underbygge det individuelle. Ordet menneske beskriver arten, mens individ kan henspille på den enkeltes opplevelse, den kan peke på den enkeltes egenart og egenskap. Et individ har sine egne tanker og opplevelser, og i betraktinger av et annet individ vil man kunne ta utgangspunkt i egne erfaringer og forforståelse. Et individ trenger ikke være et menneske, det kan også være andre levende organismer, felles for dem er at de ikke kan deles uten å miste sin egenart. Likevel er det her naturlig å bruke mennesket der jeg skriver om mennesket som betrakter utfra sine premisser. Bruken av mennesket i det bildeskapende gir betrakteren mulighet til å identifisere uavhengig om det er med eller ikke med individet som fremstilles. «Man er enten betrakter eller betraktet, sier Sartre. Dette er menneskets eksistensielle grunnvilkår». (Meyer, 2010, s. 17).

Opplevelsen av rom er der dybde og bredde fremkommer i form av optiske målbare avstander. Et rom kan uttrykke seg i form av interiør, men også eksteriør. Det kan være uterom i form av åpent landskap eller mellomrommet som dannes mellom trange bygg. I boken *Øyet og ånden* av Maurice Merleau-Ponty beskriver han maleriet som også er todimensjonalt på lik linje som fotografi og film. «Maleriet er en flat ting som på kunstig vis viser oss det vi ville sett i nærvær av gjenstander «på ulik avstand»: I sin høyde og bredde sikrer det oss de tilstrekkelige diakritiske tegnene for den dimensjon det mangler. Dybden er en *tredje dimensjon* avledet av de to andre» (Merleau-Ponty, 2000, s. 40). Også opplevelsen av de romlige forhold mellom to eller flere mennesker er interessant der den vil si noe om avstandsforholdet mellom dem. Et individ alene vil også knyttes til rom i form av mellomrommet mellom de ulike lemmer, men også kroppens hulrom. Der jeg gjør en formalestetisk undersøkelse vil denne måten å oppleve rom, selv de minste romlige former kunne påvirke sansningen.

> Beviset er at jeg kan se dybde når jeg betrakter et maleri som alle er enige om ikke har noen dybde, og som iscenesetter illusjonen om en illusjon for meg … Denne gjenstanden i to dimensjoner, som får meg til å se en tredje dimensjon, den er, slik man sa det i renessansen, en gjenstand med et

> hull i, et vindu … Men når det kommer til stykket, åpner vinduet kun ut til partes extra partes …» (deler som er ytre i forhold til hverandre) «…, ut til høyden og bredden bare sett fra en annen side, ut til Værens absolutte positivitet. (2000, s. 41)

Merleau-Ponty retter en kritikk mot Descartes og kunstmalere som i renessansen brukte perspektiviske linjer for å danne en romlig opplevelse. Slik jeg forstår hans argument ligger det i øyets og kroppens evne til å bevege seg. Gjennom perspektiviske linjer styres blikket mot et bestemt punkt, men dersom man er i rommet vil opplevelsen av det endres ut ifra hvor i rommet man befinner seg og til hvilke deler av rommet man lar synet bevege seg til. Innen fotografi og film vil romopplevelsen være prisgitt den posisjon kameraet har i rommet, i så måte vil avstanden mellom forgrunn og bakgrunn og opplevelsen av den være avgjørende der vi sanser dets romlige former.

> Rommet er i seg, eller rettere det er inngrepet av det-som-er-i-seg, dets definisjon er å være i seg. Hvert punkt i rommet er og tenkes der det er, det ene her, det andre der, rommet er vissheten om hvor. Orientering, polaritet, innfatning er avledede fenomener som er knyttet til min tilstedeværelse. Rommet beror fullstendig i seg selv, er overalt identisk med seg selv, ensartet, og for eksempel er dets dimensjoner ifølge definisjonen ombyttelige (2000, s. 42).

Der temaet for oppgaven er individ og rom knyttes også dette i likhet med avsnittet *affekt og bilde* til forskningsspørsmålet; *Hvordan påvirkes betrakter av bilder i form av fotografi og levende bilde som film og video med motivet individ og rom?*

Et individ vil alltid befinne seg i et rom. Av den grunn er selve rommet implisitt en del av fotografiet av individet. I noen tilfeller kan innholdet og opplevelsen av rommet forsterke det sanselige, i andre vil måten individet fremstår på være av større betydning. Et annet spennende moment er der motivet er utformet på en måte som gjør at rommet nærmest viskes bort. Kanskje dette uttrykket kan fungere som en metafor på det å befinne seg utenfor rommet. Og hva betyr rommet for mennesket? Kan man visualisere uttrykk som rom for refleksjon, rom for hvile, og rom for utvikling for å ta noen eksempler? Samtidig kan man si at der man snakker om rom, snakker man også om *ting.* Selv i tomme rom finnes vegger, og i uterommet finnes naturen. Hva gjør disse omgivelsene med oss som betrakter?

Figur 11. Sleeping beauty, Evensen, Mysen. 26. oktober 2016.

Figur 12. Blomster, Evensen, Mysen. 26. januar 2019.

I noen av bildene vil ikke ansiktet være synlig, som for eksempel der individet står med ryggen til, i andre vil ansiktet være synlig men kanskje likevel ikke møte betrakteren med sitt blikk. Der individet står med ryggen til vil individet fremstå som mer anonym enn i det andre tilfellet. Kanskje åpner det for muligheten til at betrakteren lettere kan identifisere seg med den som fremvises? Samtidig vil motiver der individet står med ryggen til fjerne muligheten for en speiling til betrakteren. Ansiktets uttrykk og mimikk vil ikke påvirke sansene. Der man møter individets blikk kan påvirkningen forsterkes i den form at man som betrakter kan føle seg betraktet, men også følelsen av å gripe inn til den avbildedes indre.

Noen av motivene oppstår der jeg er, nærmest som en tilfeldighet. Det jeg opplever i den konteksten jeg er i er det som da trigger meg til å forevige det jeg ser. I andre motiver vil utgangspunktet være inspirasjon fra noe jeg har sett som for eksempel eksisterende kunstverk det være seg fotografi, film eller malerier for den sakens skyld og av den grunn vil bildene gjerne fremstå som iscenesatte. Jeg ønsker å søke opplevelsen av total stillhet i motiver, men også det motsatte, bevegelse.

Formalestetisk

Der vi innen kunst-terminologien bruker begrepet form betegnes den i snevreste forstand om kunstverkets ytre avgrensing. I en videre forstand tillegges ytre egenskaper slik de fremtrer for sansene. Ved sistnevnte vil det dreie seg om linje-, lys-, farge og volumegenskaper for å nevne noen eksempler (form - kunst, design, 2018). Kontrastene som dannes mellom et totalt mørke og et ett fullstendig lys opptrer gjerne som store og kraftfulle. En horisontal linje kan uttrykke ro, mens en diagonal kan uttrykke bevegelse. Vertikale linjer kan enten fremstå som stødige og nærmest autoritære, men også indikere fritt fall, eller som utviklende i form av at de vokser i en oppadgående retning i tråd med naturens lover ved vekst. Begrepet form stilles også ofte sammen med innhold, men da som noe vesensforskjellig fra innhold og begrepet form brukes da om uttrykk, utførelse og utforming. Form og innhold smeltes sammen i et fullverdig kunstverk da innholdet ikke kan uttrykkes på annen måte enn gjennom den gitte form (form - kunst, design, 2018).

Figur 13. Illustrasjon på egenskapene ved form, Evensen.

Det å si at kunstverk er der form og innhold smeltes sammen, kan gi en beskrivelse på hvordan man som betrakter responderer på den gitte form gjennom sansene. Innhold kan da forstå som budskap, fortelling, handling, forståelse, tolkning, sansning, opplevelse, persepsjon, osv.

Dersom man bryter opp begrepet formalestetisk kommer man frem til en rekke ord og begreper som form, formal, formalisme, formalestetisk, estetisk og estetikk. Den moderne formalestetikken ble grunnlagt av Kondrad Fiedler i 1870 årene. Han hevdet at synligheten var det særpregede for billedkunsten (Konrad Fielder, 2019). Fiedlers teori går ut på at synligheten må analyseres og klarlegges gjennom synets lover. *Når det kommer til det formalestetiske kan dette omtales innen ulike kontekster som det vi kan berøre med våre hender (men også andre sanselige organer) og det vi kan observere via synssansen som for eksempel i et to-dimensjonalt medium.* Ved førstnevnte kan vi blant annet gjøre en formalestetisk undersøkelse basert på det å betrakte en skulptur. I tillegg til å betrakte skulpturen via synssansen kan vi føre hånden over den og kjenne dens tekstur og struktur. Med det mener jeg selve oppbygging av den. Teksturen vil gjennom berøring gi en sanselig opplevelse av at noe er hardt eller mykt for å nevne to ytterpunkter. Der man *har taktil erfaring gjennom fysisk berøring av et materiale* vil man gjennom synet kunne erindre denne erfaring, og trekke det med i synssansen uten å fysisk berøre det man ser. Jeg vil referere til en teoribok vi brukte da jeg startet som faglærer på design og håndverk, *Det skapende menneske* skrevet av Jack C. Ervin, Morten Lerpold og Linda Strømme (1999). «Tekstur handler om overflater og om hvordan vi opplever

overflater» (s. 142). I kapittelet om tekstur og struktur gir de en oversikt over de sanselige erfaringer ved å berøre en gjenstand. Denne form for persepsjon refererer til en haptisk persepsjon som igjen omtales som oppfattelse av en gjenstand gjennom fysisk kontakt (Barker, 2009, s. 2). Det haptiske vil bli presentert under teorikapittelet og da med fokus på de haptiske egenskaper ved film. Ved å berøre eller å beføle en gjenstand kan vi persipere om en gjenstand er glatt, kornete, hard eller myk for å nevne noe i tillegg til formene, bevegelsene, dybde, størrelse, osv. (Ervin et al.,1999, s. 142). Den haptiske persepsjon baseres på vår erfaring av det å berøre et materiale, og den erfaring sanses gjennom kroppen (Barker, 2009, s. 2). Ervin, Lerpold og Strømme (1999) skriver at «Vi opplever metall som kaldt, mens tre med årringer og ujevn tekstur oppleves varmt» (s. 142). Disse eksempler beskriver med andre ord gjenstandens taktile egenskaper og forfatterne sammenligner det med barnets utprøving av materialer og gjenstander ved å «… ta på, føle på, og smake på alt det får tak i» (s. 142). Når det kommer til struktur forteller dette om måten en gjenstand er bygd opp på (s. 143). Eksempler på dette kan være et skille mellom at noe er vevd sammen to-trådet eller flettet sammen tre-trådet. Selv om det haptiske knyttes til fysisk berøring vil man kunne si at bildeskapende arbeid innehar en haptisk kvalitet. En slik kvalitet oppstår der blikket søker gjenstandenes taktile overflate. Går vi utenfor en gjenstands taktile egenskaper, og observerer gjenstanders plassering i forhold til hverandre og rommet de befinner seg innenfor vil dette gi en optisk kvalitet der vi kan sanse de romlige former. Innen det bildeskapende refereres også til det optisk-taktile (Fausing, 1999, s. 306). Formalestetiske virkemidler består ikke bare av det vi ser, men også det vi kan berøre. De taktile egenskaper vil i tillegg til det romlige ha betydning for komposisjon, oppbygning og form. Der det sansende er i kroppen vil det som oppleves som mykt skilles fra det som oppleves som hardt, det som oppleves som varmt fra det som oppleves som kaldt, osv. I mitt eget virke som faglærer forklarer jeg elevene at det formalestetiske ivaretas der man iverksetter de formale grep sammen med de estetiske. Med andre ord både hvordan verket fremtrer for sansene og hvordan de berører sansene.

Disse aspekter på formalestetiske virkemidler er derfor avgjørende der jeg stiller meg følgende forskningsspørsmål*; Hvilken rolle har formalestetiskevirkemidler i møtet med*

spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige, og hvilken betydning har spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige for vår sansing?

Estetetikken og kunsten

For å gjøre en formalestetisk undersøkelse ser jeg det som riktig å redegjøre for estetikken og kunsten. Jeg stiller ikke spørsmål til hva som kan kalles kunst eller hva som kan sies å være estetisk, men jeg ønsker å beskrive hva jeg legger i begrepet estetikk og hvordan det estetiske kan komme til uttrykk i bildeskapende arbeid innen kunsten. I tillegg anser jeg det som relevant der jeg stiller forskningsspørsmålet: *På hvilken måte trer de fem nøkkelord, stillhet, bevegelighet, affekt, varighet og flyktighet frem fra et fenomenologisk perspektiv gjennom kunsten?* Boken *Estetikk, en innføring*, av Kjersti Bale (2009) gir et historisk tilbakeblikk på ulike filosofers syn på estetikken og kunsten. Jeg vil trekke ut noen av de aspekter fra boken som belyser det å betrakte kunsten fra et fenomenologisk perspektiv. I metodekapittelet vil jeg gi en grundigere beskrivelse av fenomenologien, men vil legge til her at grunnleggeren for fenomenologisk filosofi er Edmund Husserl (1859-1938).

> Husserls fenomenologiske metode kan beskrives som en spesiell form for refleksiv erkjennelse av essenser. Ved å reflektere over hvordan forskjellige typer objekter gir seg selv til kjenne for oss i vår erfaring skal vi kunne både klargjøre disse objektenes vesentlige kjennetegn. (Hovd, 2019)

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) grunnla estetetikken som en egen filosofisk disiplin på midten av 1700-tallet. «For Baumgarten er estetikk «vitenskapen om den sanselige erkjennelse». Den springer ut av en sjelsevne som består i å kunne kombinere et mangfold av et sanseinntrykk til et hele …» (Bale, 2009, s. 10-11). Tankesettet er interessant fra et fenomenologisk perspektiv, især med utgangspunkt i Husserls fenomenologiske metode – refleksiv erkjennelse. Denne teorien ble noen år senere satt i skyggen av teorien til Immanuel Kant (1724-1804) som gjør estetikken til en integrert del av et filosofisk system.

I 1790 undersøker Kant den estetiske erfaringen i *Kritikk av dømmekraften (Kritik der Urteilskraft)*. «Kritikk vil her si kritisk granskning, og det som granskes, er altså

dømmekraften, som i likhet med forstand og fornuft er en av menneskets grunnleggende evner» (Bale, 2009, s. 69). Kant var i likhet med fenomenologien opptatt av sanselig erkjennelse, likevel mente han at erkjennelsen kun er mulig gjennom både sansning og tekning. På den måten kombinerte han både rasjonalistenes (tror tekning er tilstrekkelig) og empiristene (tror at sansning er tilstrekkelig) tankesett (Svendsen, 2018). For Kant er estetikk en måte å bruke dømmekraften på. Denne dømmekraften kjennetegnes blant annet av velbehag. Han mener at en estetisk dom er en smaksdom som oppstår i subjektet. Som her er beskrevet knyttes ordet estetisk til sanselig erkjennelse, og det som fremstår som skjønt. Kant betrakter erkjennelsen «som betinget av et sett anskuelsesformer og kategorier som vi alle er utstyrt med allerede forut for erfaringen og som setter oss i stand til å erkjenne verden» (Bale, 2009, s. 69). For Kant dreier det seg om størrelser som tid og rom, årsak og virkning beskriver Bale og jeg vil referere til noen av hans tanker også senere i avhandlingen der jeg skriver om *tidsoppfattelse*. Erkjennelsen dreier seg ikke om tingen i seg selv, men hvordan tingen trer frem for oss. «For Kant finnes det to typer estetiske dommer: Smaken som dømmer om det skjønne, og følelsen, som dømmer om det sublime» (Bale, 2009, s. 85). Det sublime fremkaller på lik linje som det skjønne et velbehag. Velbehaget kommer av en overensstemmelse mellom innbilningskraften og begrepsevnen. Likevel er det et skille mellom disse to da det for det sublime oppleves som en utgytelse av livskrefter som har vært hemmet (Bale, 2009, s. 85). For kant er det skjønne og det sublime subjektivt bestemt. Han forklarer det med noe som finnes *i* subjektet og ikke et sted *mellom* subjekt og objekt. Å bedømme noe som sublimt er en refleksjonsdom. Den sublime erfaring innebærer ikke et bestemt begrep om en gjenstand til tross for at han involverer begrepsevnen, «tvert imot er det ubestemt hvilke begreper det dreier seg om» (Bale, 2009, s. 86). Når det kommer til det sublime og det som ikke lar seg begrepsliggjøre anser jeg dette som relevant i undersøkelsen av fenomenenes fremtredelse. Selv om mine nøkkelord ikke inneholder ordet sublimt, betyr ikke det at de som er nevnt ikke kan knyttes til det sublime. Den sublime erfaring vil derfor bli omtalt i teoridelen under *det sublime og det gåtefulle*. Å bedømme noe som sublimt fremsettes som allmenngyldig «fordi en sublim erfaring kommer av en overenstemmelse i subjektet mellom krefter som finnes hos alle uavhengig av erfaring» (Bale, 2009, s. 86). For det skjønne knyttes velbehaget til form, og form setter

grenser. Det sublime derimot er formløst og ubegrenset. Kant knytter det sublime til naturen;

> … og mener at bare naturen, ikke kunsten, kan være sublim eller opphøyd. Mens det skjønne handler om harmoni, dreier det sublime seg om det motsatte. Innbilningskraften bryter sammen, og det eneste som blir igjen er en beundring eller aktelse for noe veldig. (Svendsen 2018)

Kants skiller velbehaget til det skjønne og det sublime slik;

Figur 14.

Illustrasjon på hvordan Immanuel Kant beskriver velbehaget ved det skjønne og det sublime. Illustrert ut fra Kjersti Bales bok, Estetikk, en innføring, Evensen.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) som var den neste innflytelsesrike filosofen etter Kant, innsnevrer estetikk til kunstfilosofi. I forelesninger han holdt mellom 1818 og 1829 hevdet han at mennesket har behov for kunst. «… det har behov for å internalisere det som er og transformere det til noe som det i neste omgang kan realisere i noe ytre, i kunstverk» (Bale, 2009, s. 11). Gjennom en slik utvekslingsprosess muliggjøres både det å betrakte og å erkjenne hva det har i seg for mennesket. Hegel forklarer det med at mennesket forholder seg sanselig til kunstverk som skinn, *das sinnliche Scheinen der Idee*, den absolutte ideens sanselige skinnen. Med det mener han kunstverkets form, farge og klang sier Bale. «For det sanselige og det åndelige, form og innhold eller idé, er dypt innfiltret i hverandre i kunsten, som opphever motsetningen mellom dem» (Bale, 2009, s. 11). Til tross for at han knytter form og innhold sammen kan forholdet mellom dem variere. På den måten blir kunsten noe som kan variere over tid. Det er også viktig å merke seg at der Kant trakk et skarpt skille mellom subjekt og objekt (tingen i seg selv), mente Hegel at man som subjekt kunne få grep om objektet (Stølen, 2019). Hegel mener at når det sanselige konkrete domineres av tanken og refleksjonen er ikke lenger kunsten et uttrykk for det absolutte, noe han begrunner med at den ikke lenger er egnet for

erkjennelse. Hegel forklarer forholdene gjennom ulike måter å se kunsten, gjennom en oppdeling av ulike allmenne *kunstformer* som knyttes til hver sin historiske periode (Bale, 2009, s. 11-12). I korte trekk beskriver han dem følgende;

Figur 15

Illustrasjon på Hegels inndeling av kunst innenfor ulike allmenne kunstformer. Illustrert ut fra Kjersti Bales bok, Estetikk, en innføring, Evensen.

Bale mener at der Baumgarten vektlegger det sanselige innen estetikken og Kant estetikkens sammenheng med dømme-kraft, er Hegel viktig fordi han fremhever estetikken og kunstens historisitet da det innebærer at betydningen for erkjennelsen varierer over tid. Det er lenge siden disse filosofer utviklet sine tanker og man kunne undre seg hva de ville tenkt dersom de levde i vår tid. Hegel sier at erkjennelsen varierer over tid. Med andre ord kan man vende det til den enkeltes utvikling, men også samfunnets og kulturens utvikling. I så fall sier kanskje Hegels modell noe om endringer i historien. Baumgartens forståelse av estetikk har i dag vunnet terrenget sett i sammenheng med Kant og Hegel sier Bale, og trekker frem tre retninger for estetikken basert på teorien til disse tre filosofer: «… for det første er estetikken vitenskapen om sanselig erkjennelse». … «For det andre kan estetikken forstås som en form for analytisk praksis». «For det tredje er estetikk et teorifelt som spenner fra kunstfilosofi til teorier med utgangspunkt i de enkelte estetiske fenomener» (Bale, 2009, s. 13). Der man tidligere skilte sterkt mellom stor kunst, og håndverk, kulturindustri og kitch innlemmes disse områder i dag i estetetikken og grensen mellom kunst og hverdagslige estetetiske frembringelser er blitt mer flytende. Et eksempel på dette sier Bale er at det ofte kan være samme person som både skaper kunst og produserer reklame som for eksempel Man Ray og hans bilder for de store motemagasiner som i dag er innlemmet i samlinger til kunstmuseer (Bale, 2009, s. 13).

Den tyske filosofen Gernot Böhme (1937) argumenterer i boka Aisthetik (2001) for at natur (eks. landskapsarkitektur) og design i dag bør innlemmes til estetikken. Böhme «… hevder at den naturvitenskapelige økologiske betraktningsmåten bør komplementeres med en økologisk naturestetikk som kan reflektere over samvirket mellom menneske og natur ut fra hva den betyr for mennesket, dets sensibilitet og dets mentale tilstand» (Bale, 2009, s. 14). Han påpeker videre at der varer får en utvidet verdi ved at de stilles til skue og får statussymbol har det i senmoderniteten utviklet seg en estetisk økonomi. «Estetikken har til oppgave å utvikle muligheten for kritikk av den makt og forførelse som denne iscenesettelsesverdien medfører, hevder han» (Bale, 2009, s. 14). Hans tanker er interessante og skaper rom for å knytte det estetiske til affekt i form av handling, men også begjær. Det som er viktig med Böhmers teori er både den at han gjennom boka knytter an til Baumgarten og Hegels historiske dimensjon, men også den at de estetiske

fenomener som drøftes er kunst i vid forstand. For å komme frem til et anvendbart svar på hva kunst er viser Bale videre til Hans Georg Gadamer (1900-2002) som var opptatt av kunst som erfaring. I hans fremstilling av *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (Det skjønnes aktualitet. Kunst som spill, symbol og fest) fra 1977 ønsker han med utgangspunkt i Hegels kunst å finne frem til de antropologiske forutsetninger for en slik erfaring. Målet er en forståelse av hva kunst er som tar for seg både tradisjonsbundet og moderne kunst. Ved å ta utgangspunkt i Hegels tese om at kunsten er knyttet til erkjennelsen og kunstens historiske dimensjon mener Bale at han tar høyde for de endrede perspektivene senmoderniteten har ført med seg. I følge Gadamer er kunstverket et resultat av en arbeidsprosess det frigjøres fra etter ferdigstilling og i selve verkbegrepet ligger det en forestilling om at verket skal møtes av et publikum. *Dette er grunnen til at Gadamer beskriver kunst som en erfaring fremfor et objekt*. Der Gadamer trekker frem spill er det for å beskrive bevegelse uten mål, en spillbevegelse der verket er en form for kommunikasjon som krever at betrakter (eller leser og lytter) spiller med. Til det symbolske mener han at kunstverket har en atmosfære eller aura noe som gjør det unikt i tillegg til å være bærer av en mening. Gjennom dette symbolske samles menneskene rundt kunstverket til fest og feiring noe som gjør verket til et potensielt fellesskap uavhengig om det erfares samtidig eller ikke som for eksempel ved et musikkstykke som kan lyttes til på konsert eller hjemme i egen stue. Feiringen blir som et ritual som skiller seg fra vår alminnelige tidserfaring av kjedsomhet eller geskjeftighet. Denne tidserfaring knyttes til tid vi har til rådighet, noe Gadamer betegner som tom tid (Bale, 2009, s. 16). Kunstverkets egentid vil erfares som fylt tid, en subjektiv tidsopplevelse som erfares som rytme eller tonalitet. Gadamers tanker er interessante når det kommer til opplevelse av tid, men også til det å spille med. Som tidligere nevnt knytter jeg fenomenene varighet og flyktighet, stillhet og bevegelighet til tidsopplevelse. Når det kommer til det å spille med tenker jeg umiddelbart på affekt, men også det bevegelige gjennom aktiv deltagelse. «Det kunstbegrep Gadamer sirkler inn, innebærer at kunst ikke er noe som foreligger i ferdig stand, men er en erfaring som først finner sted når vi som publikum forholder oss aktivt til verket gjennom medskapning» (Bale, 2009, s. 16). Så der Hegel mente at form og innhold var noe som gav seg selv ut fra kunstverket som gjenstand er det for Gadamer noe som krever publikums kunnskapsbaserte anstrengelse.

> Felles med leken har kunsterfaringen også en bestemt tidserfaring. Kunsterfaringen oppleves i tiden, ikke som noe vi har til disposisjon, som tom tid, men som rytme og fylt tid. Det betyr at i kunsterfaringen er tidsavstanden mellom da kunstverket ble skapt og mottakelsen av det underordnet. (Bale, 2009, s. 17)

Gjennom erfaringen Gadamer vektlegger skiller det ham fra Hegels måte å historisere kunsten på. I Gadamers kunsterfaring inngår nåtid og fremtid i en vekselvirkning. På denne måten kan også tidligere tiders kunst oppleves som samtidig, kunsten er en fellesskapserfaring og en kommunikasjonsstiftelse (Bale, 2009, s. 17). En annen filosof som vektlegger kunst som erfaring er den amerikanske filosofen John Dewey (1859-1952). I *Art as an Experience* (1943) fremholder også han kunstens antropologiske grunnlag i form av feiring og riter. Hans prosjekt er å reetablere den estetiske erfaringens kontinuitet med alminnelige livsprosesser da han mener moderniteten har skilt samfunnets ulike funksjoner fra hverandre. Dette har igjen medført at kunsten som han selv beskriver som *Fine Arts* har blitt betraktet om avsluttede verk lukket i gallerier og museer og på den måten blitt adskilt fra den daglige erfaring. «For Dewey er erfaring, estetisk erfaring og kunst grader av det samme» (Bale, 2009, s. 17). Erfaring for Dewey er en våken og aktiv samhandling med verden. Dewey søker en balanse mellom det han kaller *doing* (handling, noe vi gjør) og *underdoing* (påvirkning, noe vi gjennomgår). Både aktiv deltagelse og persepsjonen av aktiv deltagelse er en forutsetning for å gjøre en erfaring. «Hos Dewey viser begrepet estetisk erfaring til erfaring som en sansende og nytende handling» (Bale, 2009, s. 18). Dewey hevder at estetisk erfaring er potensiell kunst, der det kunstneriske er knyttet til produksjon og det estetiske til resepsjon, kvaliteten er likevel lik der de begge dreier seg om aktivitet og skapelse. Hos både Gadamer og Dewey bestemmes altså kunsten som erfaring, og dermed også som kommunikasjon både i form av mottakelse og den enkeltes samhandling med sine omgivelser og livsprosess. «Dette gir kunsten en mening som går utover den begrepslige mening. For erfaringen er også kroppslig» (Bale, 2009, s. 18). Med kunst menes altså den gjennomgripende sanselige erfaring – møtet med kunsten. Med andre ord forstår jeg det som at det vi ikke kan begrepsliggjøre, men like fullt erfarer kroppslig gjennom våre sanser, er kunst. Der Gadamer understreker kunstens historiske og erkjennelsesmessige dimensjoner nevner riktignok Dewey hvordan fortidige erfaringer kan berike nåtidige,

men han problematiserer ikke forholdet med tradisjonsbundet og modernistisk kunst mener Bale. Den amerikanske filosofen George Dickie (1926) hevder i artikkelen *The New Institutional Theory of Art* (1984) at «… hvorvidt noe kan klassifiseres som et kunstverk, avgjøres ut fra den posisjon det har innenfor en etablert praksis som kan kalles kunstverdenen» (Bale, 2009, s. 19) Han betegner dette *kunsten som institusjon*. For å anerkjennes som kunstverk må det godkjennes av institusjonen.

> For Dickie er kunstneren og publikum de to rollene som utgjør et minimum for at vi skal kunne snakke om en kunstinstitusjon. Kunstneren må knytte oppmerksomhet til at dette er kunst, og hun eller han må kunne bruke teknikker til iverksettelse av kunsten. Tilsvarende må publikum ha bevissthet om at noe er kunst, og de må ha evner og sensibilitet som gjør at de kan oppfatte noe som kunst. (Bale 2009, s. 20)

Bale skriver videre at kunsten også har blitt betraktet i lys av kunstneren og kunstnerens følelser. Hun viser til Susanne Langer (1895-1985) som i 1953 gav ut boka *Feeling og Form* der hun beskriver kunsten som kjennetegnet av skinn. Kunst inngår ikke i praktiske sammenhenger eller kjennetegnes ved at de avbilder virkeligheten, den kjennetegnes av *annerledeshet*, det er her vi finner verkets estetiske kvalitet mener hun og dette er hva kunstneren forsøker å få frem i sine verker. Den estetiske kvaliteten som fremkommer i kunstens er et symbol for menneskelige følelser (Bale, 2009, s. 20-21). Bale mener det er flere fordeler ved Gadamers kunstforståelse i forhold til de her nevnte. Blant annet «Ved å forstå kunst som erfaring, som en handling fremfor en artefakt, unngår han å gi definerende karakteristikker som utelukker objekter vi ville kalle kunstgjenstander» (Bale, 2009, s. 21). Gadamer åpner i motsetning til Dickie «… for en kunstforståelse som tar utgangspunkt i praksis og som forholder seg til både det begrepsmessige og det kroppslige» (Bale, 2009, s18). I tillegg gjør Gadamers kunstbegrep det mulig å innlemme verk fra andre tradisjoner en Vestens da han ikke skiller kunst fra dens brukssammenheng. Bale nevner flere eksempler på hva som kan betegnes som kunst og da innfor kultur og tradisjonshåndverk. Jeg vil ikke gå nærmere inn på disse da jeg selv utforsker det bildeskapende arbeid. Men vil legge til i korte trekk performance som kunstform da jeg mener det er viktig i forståelsen av Gadamers teori. Bale viser til Erika Fischer-Lichte (1943) og hennes bok *Ästhetik des Performativen* (Det performatives kunst) 2004 der hun gir et eksempel på performance som unndrar seg den

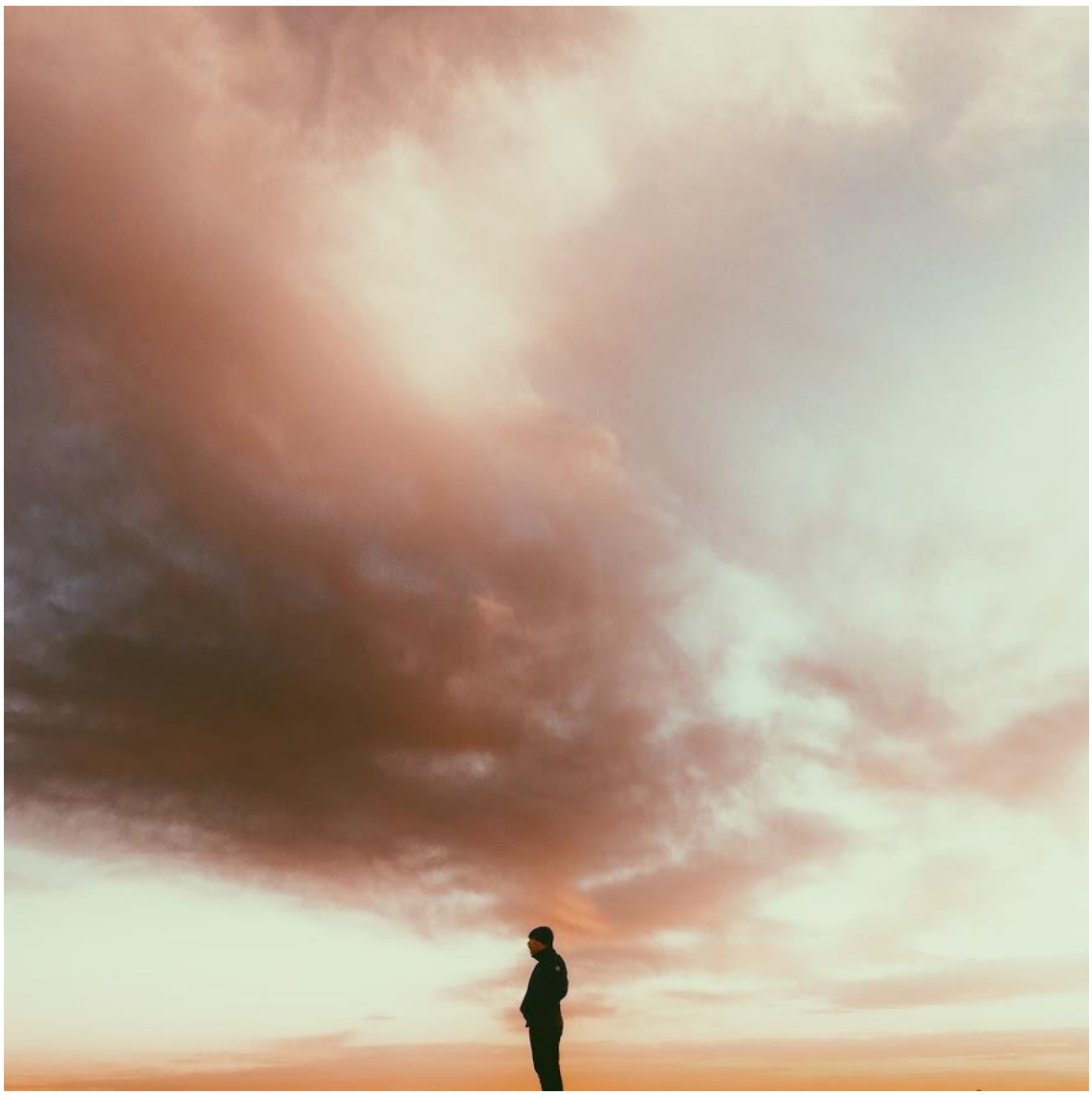
hermeneutiske (dvs. fortolkende) estetikkens tilnærmingsmåte. Fischer-Lichte viser til Marina Ambromowics preformance der hun knuser et vinglass i hånden for så å snitte en femkantet stjerne i magen. Seansen besto naturlig av blod. I tillegg pisket hun seg på ryggen for så å legge seg på en isblokk. Det var publikum som avsluttet seansen. Fischer-Lichte mener at denne hendelsen ikke kan kalles hverken verk eller artefakt. For det første kunne ikke hendelsen løsrives fra kunstneren for det andre forstilte ikke hendelsen noe. Gjennom å påføre seg selv smerte, satte hun publikum i en pinefull situasjon der de normale regler for et galleribesøk ble satt ut av spill (Bale, 2009, s. 24). Det etiske trådde i kraft. «Den handler mindre om forståelse av de handlinger kunstneren utfører enn om de erfaringer hun gjør og som hun fremkaller hos tilskueren» (Bale, 2009, s. 24). For Fischer-Lichte er skillet mellom subjekt og objekt fundamentalt i den hermeneutiske estetikken, på samme måte sidestilte hun elementenes kroppslighet eller materialitet og deres tegnkarakter. I performance som den Abramovic presenterer får relasjonene en ny bestemmelse, gjennom dem transformeres så vel kunstneren som tilskuer. Gadamers (*Die Aktualität des Shönen*) kan ikke «… uten videre betraktes som en tilnærming som bygger på motsetningen mellom subjekt og objekt eller på fortolkning som en søken etter betydning i verket selv, og dermed som en tingliggjøring av verket» (Bale, 2009, s. 25). Gadamer understreker tvert imot at verket er iverksettelse. Kunsterfaringen er også en del av samhandlingen mellom verk (det som blir gjort) og mottaker. For Gadamer har det sanselige også en sanselig dimensjon.

> Derimot forutsetter han at tilskueren er en medskaper og at den medskapende handlingen er kunnskapsbasert. I et gadamersk perspektiv er det dermed idet den første tilskueren griper inn overfor Abramovics selvpinsler at performancen går over fra tortur til kunst og mottakelsen fra sjokkreaksjon til aktiv deltakelse. … Snarere enn å kritisere hermeneutikken for å skille skarpt mellom subjekt og objekt og for å tingliggjøre verket, bør en kritikk av Gadamer reise spørsmål ved om situasjoner som er iscenesatt som kunst, men som forholder seg til tilskueren bare som en mottaker av sjokkvirkningen, kan kalles kunst. (Bale 2009, s. 25)

Som jeg beskrev innledningsvis til dette avsnitt har jeg plukket ut teori jeg anser som relevant fra et fenomenologisk perspektiv. Der fenomenologien referere til de kvalitative, eller fenomenale aspektene ved vår erfaring (Hovden, 2019), og jeg stiller spørsmålet om hvordan de fem nøkkelord fremtrer som fenomener i kunsten, deler jeg Baumgartens

bruk av ordet estetisk som et begrep for sanselig erkjennelse. Baumgarten var den første som brukte estetikk som et filosofisk begrep. Ordet estetisk kommer fra gresk, *aisthesis* og betyr fornemmelse eller sans, *aisthetikos* betyr sansende. Baumgarten bruker begrepet om menneskets sjelsevne til å kunne kombinere en rekke sanseinntrykk til en helhet uavhengig om det er ord eller bilde (Bale, 2009, s. 10-11). «Baumgarten hevdet at denne typen erkjennelse har egenverdi og ikke skal underordnes eller oppløses i begrepsmessig erkjennelse» (Bale, 2009, s. 11). Slik jeg forstår det mener han at den erkjennelse som tilkommer via sansene har en egenverdi og skal ikke sidestilles til det begripelige. På den måte får den enkeltes subjektive opplevelse av et verk en verdi der man ikke nødvendigvis kan sette ord på det som fremvises men heller referer til følelser. Dette er i tråd med min forståelse av Dewey der det vi ikke kan begrepsliggjøre, men like fullt sanser gjennom kroppen, er kunst. *Så kan man velge å anse både estetikk og kunst som sanselig erkjennelse*.

Kants teori om dømmekraft der han fremlegger velbehaget ved det skjønne og det sublime gir en beskrivelse av hvordan disse to ytterpunkter trer frem for subjektet. Selv om Kant i utgangspunktet ikke er en kunstkjenner (Bale, 2009, s. 11) og lener sin teori på naturen i form av mektige landskap (et eksempel på det sublime) eller blomster (et eksempel på det skjønne) trekker jeg umiddelbart hans beskrivelser av velbehag til følelser jeg selv har som betrakter av bildeskapende arbeid. Slik jeg forstår Kant er han opptatt av hvordan tingene trer frem for erkjennelsen og ikke tingens egen fremtredelsesform. Som et eksempel kan man med et fotografi beskrive dens fremtredelsesform som todimensjonal innenfor en ramme. For å beskrive fremtredelsen for erkjennelsen vil jeg inkludere fotografiets innhold. Der motivet er en himmel i form av kraftfulle mørke skyer kan jeg i tråd med Kants sublime teori erkjenne dets mektige uttrykk som beveger mitt sinn og gir meg en følelse av noe som er større enn meg. Samtidig er dette følelser jeg erfarer også innen kunsten. Slik jeg gjør denne erkjennelsen ved å betrakte en avbildning av en himmel tar jeg med min egen erfaring av å befinne meg i en slik omgivelse.



Figur 16. Silhuett av en mann under skydekket himmel, Evensen, Mysen. 7. februar 2017.

Figur 17. Ung kvinne bak en lett gardin, Evensen, Mysen. 29. juli 2018.

Men sinnsbevegelse eller rystelse som Kant legger til det sublimes velbehag erkjenner jeg også i møtet med andre motiver. Et eksempel kan være der jeg møter et individs blikk i et fotografi.

Jeg møter ditt blikk. Konturen av ditt ansikt gir deg en form, en ytre avgrensing som skiller deg fra rommet du befinner deg, og rammen som trekkes rundt dette bilde. Mitt blikk hviler i ditt og jeg gripes av uro. Det er som om du bærer på en hemmelighet jeg ikke har fått ta del i. Hva er det som skjuler seg bak ditt indre? Hva er det du vet som jeg selv ikke har oppdaget? Det føles som en evighet der mitt blikk møter ditt, men også du møter mitt. Ser du meg slik som jeg ser deg? Stiller du meg de samme spørsmål som jeg stiller deg? Jeg flytter mitt blikk og mitt hode, vekk fra denne granskning og registrer at konturen av din skikkelse som skaper en form beveges for så å forsvinne fra bildets ytre ramme. Mitt eget speilbilde.

Eksemplene jeg beskrev i teksten sidestilles for meg i et sublimt perspektiv. Den mektige himmelen som gir meg en følelse av å være liten og ubetydelig i denne verden og som skaper uro for dette noe som er større enn meg, utspilles også der jeg møter en annens blikk. Personen som bærer blikket gir meg en følelse av uro der den avbildede bærer med seg hemmeligheter jeg selv ikke kjenner til. *Teksten ovenfor er en av flere poetiske tekster i denne avhandlingen. Teksten er en beskrivelse av å møte mitt eget blikk i speilet. De poetiske tekstene/refleksjonene vil være uthevet på tilsvarende måte gjennom oppgaven.*

Hegel hevdet at mennesket har behov for kunst. Kunsten opphever motsetningen mellom erkjennelsen og sansningen og verkets form og innhold. Med andre ord kan man forstå det som at kunsten skaper rom for erkjennelsen uavhengig av om det er en sanselig erkjennelse eller erkjennelsen av noe som oppleves som skjønt eller sublimt. Disse erkjennelser handler for meg om kunstverkets potensial til å berike forståelsen ved det værende i verden. Böhme peker for meg på noen viktige aspekter når det kommer til det å sanse, og skillet mellom hva som kan ansees å være kunst. Der han anser estetikken som bærer av muligheten for kritikk av den makt og forførelse iscenesettelsen medfører, skaper han rom for å betrakte menneskets skapende (det være seg kunst eller en bruksgjenstand) som estetisk. I et slikt tilfelle ser jeg på estetikken også som bærer av et

interessefelt. Med det mener jeg at det kan finnes ulike typer for estetikk. Som eksempel en fiskestang som stilles ut i et butikkvindu der en fisker knytter det sanselige til erfaringen av å holde i en fiskestang og opplevelsen av å være ute i naturen, samt forventingen og spenningen til fangst. Med et slikt perspektiv forsterkes for meg Baumgartens holdning om estetikk som en sanselig erkjennelse, men også det subjektive perspektivet ved det sanselige. Det er likevel viktig å påpeke at jeg ikke umiddelbart sier at et redskap som en fiskestang kan være et kunstverk, men heller at rammene for hva som kan tilskrives å være kunst er vage og i så måte subjektive. Som et eksempel der Gadamer knytter kunst til erfaring. Ved å se på kunstens utvikling gjennom historien slik jeg forstår at Gadamer gjør, åpnes muligheten for å anerkjenne nye kunstformer da han knytter verkbegrepet til møtet mellom verk og publikum. For Gadamer er da kunst det samspillet som oppstår mellom verk og betrakter ved at publikum forholder seg aktivt gjennom medskapning. Med et slikt syn kan man se på estetikk som noe som kan tillæres eller fordypes, med det mener jeg at ved å betrakte kunst (men også bruksgjenstander og natur for den sakens skyld) kan forståelsen utvikles i takt med erfaringen og kunnskapen, noe jeg selv erfarer både som student og faglærer innen estetiske fag.

Med et slikt tankesett om at kunst, altså møtet mellom verk og betrakter, kan knyttes til erfaring. At det vi erkjenner kan bestå både av et positivt behag og et negativt, slik Kant beskriver. Samt Baumgartens bruk av ordet estetisk som et begrep for sanselig erkjennelse. knyttes estetikk til følelser som igjen kan komme til uttrykk i form av affekt. *Jeg velger meg derfor å bruke begrepet estetikk for sanselig erkjennelse, og jeg velger å betegne disse verk jeg omtaler i avhandlingen for kunstverk.* Jeg kunne kortet dette avsnittet om estetikk og kunst til å kun dreie seg om denne konkluderende setning, men jeg mener det er viktig å plassere teori, holdning og ikke minst historien og forståelsen innenfor en ramme. Som det vil fremkomme senere i avhandling er ikke estetikk og kunst noe som nødvendigvis beskriver det skjønne, det vil også kunne bære med seg dette dunkle man ikke helt klarer å sette ord på, men likevel føler.

Disposisjon

Jeg vil her gi en oversikt over min vektlegging av de ulike momentene av min masteravhandling i design, kunst og håndverk. Masteroppgaven består av teori, didaktikk og eget estetisk skapende, innenfor disse tre emner fordeles min master på følgende måte;

Figur 18. Vektlegging av de ulike momentene for min masteravhandling, Evensen.

Som det fremkommer av figuren vil den største delen vies til estetisk skapende. Estetisk skapende vil i denne sammenheng innebære følgende; *eget estetisk skapende arbeid*, *estetisk skapende (bildeskapende) arbeid innen kunsten*, men også *mine elevers estetisk skapende arbeid*. For å finne svar på problemstilling og forskningsspørsmål, bekreftelse eller avkreftelse av egne teser, og ikke minst fremskaffelse av empiri, vies en stor del til teori. Likevel er det det teori sett opp mot estetisk skapende som er rådende. Dette fordi deler av teorien også beskriver det estetiske skapende. Den didaktiske delen vil stort sett

dreie seg om refleksjoner og erfaring fra mitt virke som lærer og da med utgangspunkt i undervisningssituasjon, men også mine refleksjoner til egen læring. Ved sistnevnte er det viktig å få frem at denne læring også skjer aktivt gjennom denne masteren der jeg erkjenner nye oppdagelser, men også der jeg gjennom å se på kusten utvikler mitt eget skapende.

Figur 19. Fordeling av estetisk skapende arbeid for min masteravhandling, Evensen.

Der figur 18 beskriver skillene mellom de tre overordnede deler for studiet beskriver figur 19 fordelingen mellom det estetisk skapende. I studiet legges ordet arbeid til estetisk skapende, som i *estetisk skapende arbeid*. Jeg har selv valgt å droppe det siste ordet, ikke fordi det ikke er viktig men for å korte det ned da det skapende for meg er det å arbeide.

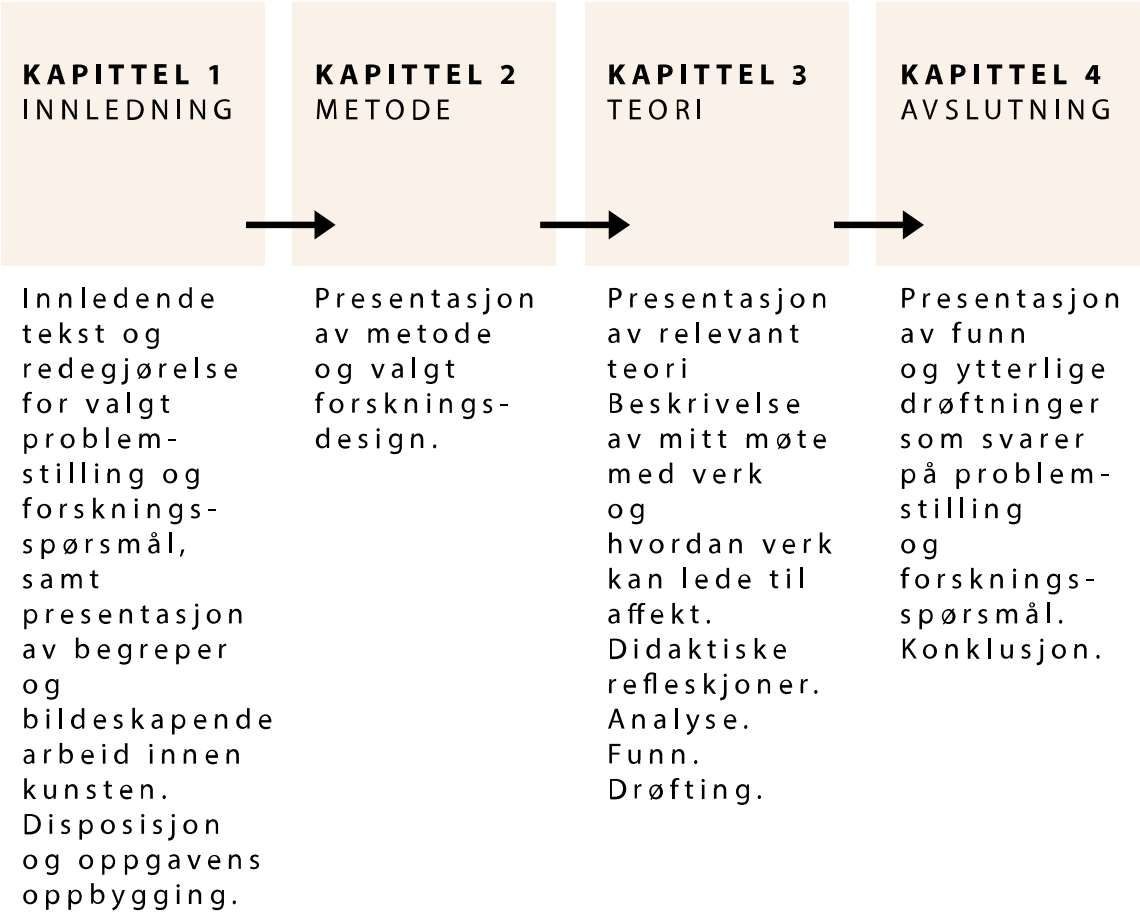
Til syvende og sist er det for meg et ønske om å utvikle min egen visuelle stemme og derav naturlig at den største delen vil dreie seg om det. For å finne min stemme har jeg behov for inspirasjon hvilket jeg finner gjennom bildeskapende arbeid i kunsten. Videre jobber jeg som lærer og har en ambisjon om å overføre egen erfaring og skapertrang til mine elever. Til den delen som dreier seg om refleksjoner over elevenes estetiske skapende vil det dreie seg om de tanker og erfaringer jeg gjør meg som lærer. Det vil ikke bli vist til elevarbeider slik de fremstår det være seg fotografier eller film, men heller ord som beskriver både innhold og elevenes handling og reaksjonsmønster utfra de rammene jeg gir dem.

Oppgavens oppbygging

I dette første, kapittel 1, har jeg gitt en innledende tekst for min masteravhandling der jeg har presentert bakgrunn for valgt problemstilling og forskningsspørsmål. Videre har jeg gitt en oversikt over kunstverk til inspirasjon for mitt eget estetiske skapende arbeid under kapittelet, *Billedskapene arbeid fra kunsten* (kilden vil tas opp senere og da med referanse), samt deler av teoriinnhentingen. Jeg har også gitt en oversikt over disposisjon for de tre hovedemnene teori, didaktikk og eget estetisk skapende. Samt en oversikt over hvordan jeg fordeler de ulike sidene ved estetisk skapende da eget estetisk skapende for meg ikke trer i kraft uten en ytre påvirkning. Inspirasjon av andre og eget virke som faglærer former meg. I undervisningsøyemed utvikles også jeg i dialogen og samspillet mellom elev-lærer. For å gi en forståelse og dybde til besvarelsen har jeg gitt en grundig innsikt i hva jeg selv legger i de ulike begreper som fremkommer i avhandlingen. Avsnittet om estetikk er det tyngste, og da i form av både teori og refleksjon. Selv mener jeg et slikt valg er bidragsytende da jeg gjør formalestetiske undersøkelser innen bildeskapende arbeid i kunstøyemed. Jeg vil i dette siste underkapittel til kapittel 1, innledning, gi en oversikt over oppgavens videre oppbygging;

I kapittel 2 vil jeg gi en beskrivelse av valgte metoder for analyse og undersøkelser. Dette for å gi en beskrivelse av oppgavens helhet som er bygget ut fra et fenomenologisk perspektiv. Kapittel 3 – teori, vies til teori, både filosofisk, vitenskapelig og estetisk, og teori fra kunstnere som utrykker spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige. I

tillegg vil jeg vise til mitt møte som betrakter til utvalgte verk ved å gi uttrykk for hvordan jeg mener fenomener fremtrer i disse eksempler, men også hvordan bildeskapende arbeid kan lede til affekt. Teorikapittelet vil med andre ord bestå av fremlegg av teori og analyse av verk, både andres og mitt eget, men også didaktiske refleksjoner. I tillegg vil jeg drøfte funnene direkte opp mot teori i teorikapittelet for så å gjøre en oppsummering og ytterlige drøftinger i avslutningen i kapittel 4. Dette gjelder for øvrig også for deler av innledning som vil bli trukket inn både under teori og i avslutningen. Med et slikt valg har jeg et ønske om at oppgaven blir både informerende og oppklarende. I Kapittel 4 vil jeg også gi en konklusjon som svarer på problemstillingen; *Affekt og bilde, formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid med tema individ og rom,* samt de fire forskningsspørsmål jeg stiller i forbindelse med den.



Figur 20. Illustrasjon av oppgavens oppbygning, Evensen.

2 Metoder

Som en innledning til metodekapittelet vil jeg nok en gang legge vekt på at jeg i denne masteravhandlingen har som mål å utvikle mitt eget estetisk skapende arbeid. Der problemstillingen lyder som følger; *Affekt og bilde, formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid med tema individ og rom,* ønsker jeg naturlig å søke svar på hvordan jeg gjennom eget estetisk skapende arbeid kan ta i bruk dette spenningsfelt og da ved bruk av formalestetiske virkemidler. Der jeg innleder problemstillingen med *affekt og bilde* er det fordi jeg selv erfarer at bilder påvirker meg i en eller annen form som betrakter. Temaet *individ og rom* er et bevisst valg. Jeg er et individ, betrakteren er et individ, ved å betrakte et eller flere individ i deres romlige omgivelser skapes det rom for at betrakteren kan plassere seg inn i den historien som tar form gjennom bildet uavhengig av om det er ett stillbilde eller levende bilde.

Forskningsspørsmålene jeg har stilt har også det til felles at de retter seg mot betrakterens blikk. Der jeg stiller spørsmålet; *Hvordan kan jeg gjennom å forske i mediene fotografi og film utført av kunstnere utvikle eget estetisk skapende arbeid med fotografi og levende bilde i form av korte sekvenser?* gir jeg uttrykk for at jeg ønsker å utvikle mine ferdigheter innen bildeskapende arbeid. Bildene jeg produserer vil betraktes uavhengig av om det er kun av meg, eller for et større publikum. I tillegg utvikles *jeg* ved å betrakte bildeskapende arbeid. Der jeg stiller spørsmålet; *På hvilken måte leder bildeskapende arbeid til affekt og hvordan trer affekt frem i møtet mellom betrakter og bilde der temaet er individ og rom?* leder jeg an til betrakterens opplevelse av det sette, men også samspillet (interaksjonen) mellom betrakter og bildet. Til spørsmålet; *Hvordan kan formalestetiske virkemidler forsterke spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige, og hvilken betydning har spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige for vår sansing?* peker jeg igjen på betrakterens blikk og betrakterens sansing av det bildeskapende uavhengig av om motivet gir en opplevelse av stillhet eller bevegelighet. Til det siste spørsmålet; *På hvilken måte trer de fem nøkkelord, stillhet, bevegelighet, affekt, varighet og flyktighet frem fra et fenomenologisk perspektiv gjennom kunsten?* og disse ord kan beskrives som fenomener på lik linje som hvordan det bildeskapende arbeid fremtrer for betrakteren, ser jeg det som relevant å ta i bruk en fenomenologisk metode.

Fenomenologi

Begrepet fenomenologi brukes i første hånd som læren om fenomenene, men har innen filosofien flere ulike betydningsinnhold. Den moderne fenomenologiske holdning bygger på Edmund Husserls (1859-1938) tanker om at vi blir påvirket av den konteksten vi lever i. Læren om fenomenene står sentralt i hans filosofi. Husserl regner fenomenologien for rent beskrivende *vesensvitenskap*, en filosofisk grunnvitenskap som i tillegg til å oppholde seg ved *tingene* vil trenge inn til deres *vesen* (Husserl, 2004). Ordet fenomen er betegnelse av virkeligheten slik den viser seg ved seg selv «Fenomenologien kan defineres som studiet av våre subjektive perspektiver, våre måter å oppfatte virkeligheten på». (Kaiser, 2000, s. 90). For å komme frem til tingenes vesen kreves en intuitiv betraktning av eget bevissthetsinnhold. Der studiet nærmer seg det objektive fremfor det subjektive kalles det en fenomenologisk reduksjon. I slike tilfeller reagerer ikke iakttageren som naturvesen, men distanserer seg fra egne behov, interesser, drifter også videre. Ved å ta i bruk logikken, som i seg selv ansees å være et eksempel på ren fenomenologisk vitenskap, kan man gjennom fenomenologiske metoder oppnå absolutt sikker kunnskap (Husserl, 2004).

Det kan nevnes flere navn på filosofer innen den fenomenologiske holdning. Martin Heidegger (1889-1976) regnes for å være blant de nyere filosofer som karakteriserer seg selv og sin tekning som fenomenologisk. Til tingen sier Heidegger at ordet *ting* betyr rett og slett det som ikke er ingenting (Heidegger, 2000, s 13). Med andre ord er ting alt det vi kan rette vår bevissthet mot. Der vi stiller oss spørsmålet om hva en ting er sier han at det er fordi vi vil lære å kjenne tingenes ting-væren (Heidegger, 2000, s. 12). Heidegger beskriver dette som tinglighet og mener det er viktig at vi lærer å kjenne sfæren som alt det værende til tingen tilhører. Slik jeg forstår det vil min bevissthet om tingen og hvordan tingen fremstår for meg, i særlig grad der tingen ikke er et fysisk objekt men et fenomen gi meg erfaringer til tingens væren og fremtredelsesform. Jeg vil se på hans tanker om tingen, tingenes væren, og det gåtefulle ved tingen under *det sublime og gåtefulle* i teorikapittelet.

En annen filosof jeg gjerne vil trekke frem og som karakteriserer sin tenkning som fenomenologisk er den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Merleau-Ponty arbeidet ut fra en teori om at filosofien ikke måtte ta utgangspunkt i et vitenskapelig begrunnet verdisyn, men heller menneskets persepsjon utfra bevisstheten og vår væren i verden. I Merleau-Pontys bok *Kroppens fenomenologi* (1994) kan vi i innledningen som er forfattet av Dag Østerberg, lese at Merleau-Ponty mente at menneskets forståelse av verden er grunnet kroppens forståelse for sine omgivelser, eller sin situasjon, og er den første innen den fenomenologiske bevegelsen som gir kroppen forrang og begynner med den (s. VI). Merleau-Pontys hovedtanke hviler i at kroppen ikke er et objekt, og at kroppens forhold til omgivelsene ikke er objektivt. Som med Heideggers subjekt-objekt-tekningen bryter også hans tanker med Descartes lære om *cogito* og tanken om at menneskekroppen er en slags sammensatt eller innviklet maskin (s.VI). I hans hovedverk *Persepsjonens filosofi* der han legger frem sin selvstendige eksistensfilosofi på bakgrunn av Husserls og Heideggers tenkning hevder han at kroppen og dens omverden utgjør en indre relasjon eller struktur. Disse to momentene henviser gjensidig til hverandre som i Heideggers begrep om å *være-i-verden*, der Merleau-Ponty gjengir det som *å være til verden* (s. VII). Merleau-Ponty skriver i boken «Kroppen kan ikke sammenlignes med en fysisk gjenstand, men snarere med et kunstverk» (s. 107). Slik jeg forstår det mener han at kunstverk er vesener (han sammenligner dem med individer) der man ikke kan skille uttrykket fra det uttrykte. Verkets mening er kun tilgjengelig gjennom en direkte kontakt. Derfor kan kroppen sammenstilles med kunstverket. Kroppen ikke er satt sammen av tilfeldige deler, men er en enhet - *kropp og sinn* står i forhold til hverandre.

Fellesnevneren for disse tre filosofer er at vitenskapelig tenkning dels er en vekselvirkning mellom subjektivitet og objektivitet, dels begrenses av at subjektet er forankret i en væren som språket ikke fullt ut kan gripe.

Det vil i avhandlingen refereres til flere filosofer for den fenomenologiske retning.

Fenomenologisk metode

I denne masteravhandlingen har jeg valgt meg en kvalitativ metode der jeg tar utgangspunkt i menneskelig erfaring. Jeg vil vise til egne refleksjoner knyttet til problemstillingens innhold, men også til elevenes refleksjoner fra min undervisning i tillegg til relevant teori. I boken *Bevidsthedens fænomenologi, En indføring i bevidsthedsfilosofi og kognitionsforskning* av Shaun Gallagner og Dan Zahavi (2008) belyses og diskuteres gyldigheten av å innta et førstepersonsperspektiv som gjerne det å ta utgangspunkt i egne refleksjoner passer inn under. I den filosofiske og vitenskapelige diskusjon om kognisjon og bevissthet oppstår det en distinksjon mellom førstepersons- og tredjepersonsperspektiver. Det sies at for å oppnå en vitenskapelig objektivitet trengs en distansert tredjepersonstilgang til observerbare fenomener. Dette argumenteres med at et førstepersonsperspektiv anses å være for subjektiv til å kunne danne grunnlag for vitenskapelig data. Denne påstanden som ligger til grunn hos noen filosofer forsøker Gallagner og Zahavi å belyse gjennom begrepet introspeksjon (s. 28). Introspeksjon er en psykologisk forskningsmetode som består i bevisst selviakttagelse og rapportering av egne opplevelser. Innen behavioristisk psykologi ble introspeksjon sett på som uvitenskapelig og de mente at metoden ekskluderte psykologiske studier av barn og dyr fordi de ikke kunne rapportere om sin egen bevissthet. Nyere psykologi har tatt opp igjen introspeksjon som metode i form av selvvurdering og høyttenkning (Svartdal, 2018). Gallagner og Zahavi ønsker i boken å undersøke om det er mulig å finne en mer kontrollerbar tilgang til førstepersonsopplevelser og hevder at fenomenologene mener at vi på en vitenskapelig måte kan få adgang til bevissthet. De viser til Evan Thompsons forklaring,

> … ethvert forsøg på at opnå en omfattende forståelse af det menneskelige sind på et eller andet tidspunkt må støde på bevidsthed og subjektivitet – hvordan tænkning, perception, handling, følelser opleves i ens eget tilfælde. Mentale hændelser finder ikke sted i et vakuum; de leves af nogen. Fænomenologien er forankret i en omhyggelig beskrivelse, analyse og fortolkning af levet erfaring. Thompson, 2007, s. 16

Vi bør skille mellom subjektiv redegjørelse og en redegjørelse for subjektive opplevelser sier Gallanger og Zahavi (2008), og forklarer dette med at enkelte på lignende vis forveksler en objektiv redegjørelse for opplevelsen med en idé om at vi kan forstå

subjektive opplevelser ved å gjøre dem til objekter som kan studeres med tredjepersonsmetoder. Problemet ligger i at ordene subjektiv og objektiv er tvetydige da de kan bety ulike ting i ulike sammenhenger (s. 35-36). Slik jeg forstår det er målet med denne belysningen å forklare nettopp det som skiller den fenomenologiske metode fra psykologisk metode der introspeksjon hører hjemme. Fenomenologi som metode er i flere tilfeller blitt kritisert og forvekslet som introspeksjon. Årsaken hviler i det at man innen fenomenologi retter fokus mot refleksjon og bevissthet i undersøkelse av den subjektive opplevelse av et fenomen. Det som er viktig å få frem ifølge Gallanger og Zahavi er at også fenomenologien har objektivitet som mål.

> Fænomenologien har ikke som mål at beskrive idiosynkratiske oplevelser – «det er nu engang hvad jeg oplever her og nu» - men derimod et forsøg på at indfange oplevelsens invariante strukturer. I den forstand minder den mere om videnskab end om psykoterapi. Psykoterapien fokuserer på subjektet som et bestemt individ og kan appellere til introspektion som led i en interesse for hvordan og hvorfor personen oplever verden som han gør det i denne situation. I modsætning hertil er fænomenologien ikke interesseret i at forstå verden i følge Gallanger eller verden i følge Zahavi eller verden i følge dig: den er interesseret i at forstå *hvordan det er muligt* for *nogen overhovedet* at erfare en verden. (s. 45)

Fenomenologi handler om å beskrive verden og hvordan den fremtrer i vår erfaring.

Ved å beskrive mine egne refleksjoner av de fenomener som fremkommer gjennom avhandlingen, sette ord på mine følelser og persepsjon i de medier der fenomenene fremtrer, og belyse dem utfra min egen erfaring og fortolkning, vil jeg sitte igjen med funn jeg kan undersøke opp mot relevant teori. Det jeg ser er min sansning av de omgivelser jeg er i, som en romlighet i min verden der lys, kontraster, former og linjer skaper en visuell helhet.

På lik linje som kunstneriske aktører innen mediene fotografi og film er målet også for meg å plassere denne sansingen innenfor en ramme. Dette innholdet vil naturlig for meg bære preg av min erfaring og min tilnærming til det å være til i verden. Der jeg velger å dele resultatene med en eller flere betraktere er det fordi jeg har et ønske om å presentere et innhold som igjen frembringer følelser hos betrakteren. Et nøkkelbegrep innen fenomenologien er intensjonalitet. Intensjonalitet brukes som begrep der vi retter

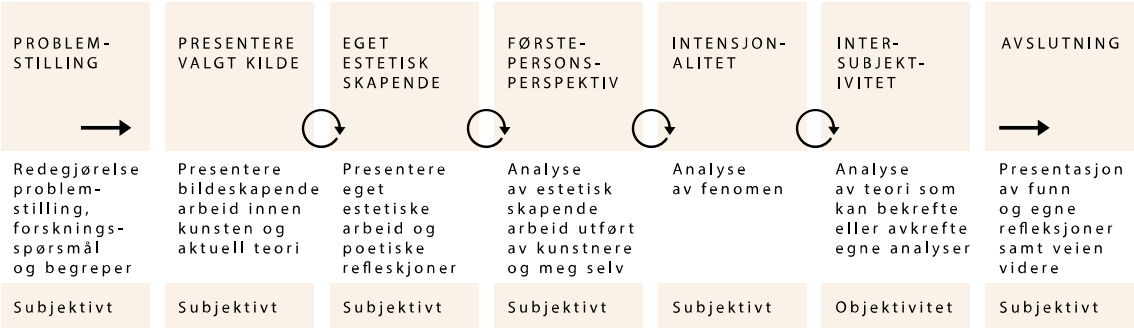
bevissthet om noe, et fenomen eller et objekt. Denne bevissthet kan intenderes på ulike måter, for eksempel gjennom direkte persepsjon, hukommelse, erindring, retensjon, protensjon eller fantasi. Gallanger og Zahavi (2008) presiserer at vi når ikke frem til en beskrivelse av den opplevelsesmessige forskjell ved å rette blikket innover. Vi må heller rette oppmerksomheten mot hvordan verdens ting og saksforhold fremtrer for oss. Først da kan vi analysere disse forskjeller og analysere dem deskriptivt (s. 41).

Fenomenologien dreier seg om å avdekke intersubjektive strukturer og det vil av den grunn bli vist til empirisk materiell fra filosofi, teori, kunstneriske aktørers tanker og meninger, didaktikk og elevers refleksjoner som er av relevans for problemstillingen i tillegg til egen empiri. Intersubjektivitet fremkommer der det er flere subjekter som er av samme oppfatning. Intersubjektivitet er avgjørende for objektivitet i vitenskapelig forskning. Den fenomenologiske metoden går ut på at man først gjør en fenomenologisk reduksjon, her settes våre førrefleksive forhold (aksept og tillit) til verden på vent slik at vi kan tillate oss å rette fokus mot verden slik den gir seg til kjenne som en ren erfaring. Videre kan vi så gjøre en transcendental reduksjon der man med denne nye innstilling til verden (fenomener i verden) kan undersøke hvordan det erfarende subjektet er deltagende i etableringen av erfaringens struktur. Subjektet kan tematisere funnene og undersøke grensene for ulike meningsstrukturers gyldighetsområde (Hovd, 2019).

Figur 21. Illustrasjon (min forståelse) av fenomenologisk metode, Evensen.

Forskningsdesign

Problemstillingen, *affekt og bilde, formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid med tema individ og rom* søker svar på hvordan fenomenet det stille og det bevegelige fremtrer, men også spenningsfeltet mellom dem. Både problemstilling og forskningsspørsmålene er åpne. I tillegg vil svarene kunne fremstå som subjektive da jeg først og fremst gjør undersøkelser basert på min egen væren. For å oppnå intersubjektivitet undersøker jeg i tillegg hva teorien kan tilføye for å bekrefte eller avkrefte egne teser. Med andre ord bruker jeg en utforskende metode der jeg *veksler* mellom teori, analyse, funn og drøfting for så å gi en oppsummerende og konkluderende avslutning helt til slutt i avhandlingen.



Figur 22. Illustrasjon av forskningsdesign – De ulike fasene, fra problemstilling til konklusjon vil være dynamiske der jeg beveger meg fra teori til presentasjon, fra analyse til funn, til nye emner og teori osv., Evensen.

Målet er å gi både innsikt og forståelse til fenomenenes fremtredelse og hva det kan ha av betydning for det værende. Ved å vise til relevant teori og sammenligne dem med egne observasjoner av både *bildeskapende arbeid innen kunsten* og *eget estetisk skapende arbeid* har jeg som mål å finne svar som kan bidra til egen utvikling. I tillegg har jeg et ønske om at funnene kan styrke min rolle som faglærer i faget BILDE på studieforberedende medier og kommunikasjon, men også som faglærer på design og håndverk. Jeg vil også igjen gi uttrykk for kildens omfang og presisere at jeg ser det som både nødvendig og relevant for å oppnå både intersubjektivitet og bredde.

Oppsummering av metodekapittel

Som det fremkommer av kapittelet om metode ønsker jeg å undersøke fenomenenes fremtredelse for betrakter, men også hvordan jeg kan benytte mine funn for videre arbeid innen estetisk skapende og da med tanke på fotografi og korte sekvenser i form av levende bilde. Fenomenologisk teori vil være rådende på lik linje som estetisk. Fra metodekapittelet har jeg gjennom valgt teori belyst viktigheten av fenomenologisk metode samt hvordan jeg ved hjelp av utforskende metode vil kunne komme frem til intersubjektivitet. Med en slik fremgangsmåte ser jeg det som relevant å fremlegge teori samtidig som jeg underveis beskriver hvordan de ulike fenomener trer frem for meg. Dette både i form *bildeskapende arbeid utført av andre kunstnere* og *eget estetisk skapende arbeid*. Dette parallelt som jeg beskriver mine refleksjoner fra eget virke som faglærer. Teorikapittelet vil derfor bestå av både teori, analyse og drøfting for så å oppsummeres i form av funn. For å komme frem til et konkluderende svar på problemstilling og forskningsspørsmål ser jeg det som viktig å trekke inn mine antagelser i innledningen, men også mine egne beskrivelser av begreper fra avhandlingen.

Figur 23. Mitt blikk. Selvportrett, Evensen, Mysen 26. januar 2014.

3 Teori

Jeg vil starte teorikapittelet med en introduksjon til spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige innen fotografi og levende bilde. Der problemstillingen lyder som følger; *Affekt og bilde, formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid med tema individ og rom,* vil jeg videre ta for meg fenomenet affekt i et filosofisk og vitenskapelig perspektiv og undersøke fenomenets fremtredelse innen det bildeskapende. Der temaet for oppgaven er individ og rom vil jeg undersøke sammenhengen mellom valgt tema og spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige, og affekt og bilde. Ved å ta for meg de ulike sidene ved problemstilling nærmer jeg meg kanskje noen av svarene til forskningsspørsmålene;

1. Hvordan kan jeg gjennom å forske i mediene fotografi og film utført av kunstnere utvikle eget estetisk skapende arbeid med fotografi og levende bilde i form av korte sekvenser?
2. På hvilken måte leder bildeskapende arbeid til affekt og hvordan trer affekt frem i møtet mellom betrakter og bilde der temaet er individ og rom?
3. Hvordan kan formalestetiske virkemidler forsterke spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige, og hvilken betydning har spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige for vår sansing?
4. På hvilken måte trer de fem nøkkelord, *varighet*, *flyktighet*, *affekt*, *stillhet* og *bevegelighet* frem fra et fenomenologisk perspektiv gjennom kunsten?

Spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige

> What is the movement of film and what is the stillness of photography? Is it that the film image changes over time while the photograph is fixed? Not exactly. That photographs are about stillness and films about movement? Possibly, but it still misses something. (Company, 2008, s. 22)

Bøkene *Photography and Cinema* av David Campany (2008) og *Between Stillness and Motion, Film, Photography, Algorithms* av Eivind Røssaak (2011) tar begge for seg aktuelle emner for valgt problemstilling. I introduksjonen til sistnevnte bok kan vi lese følgende; «The use of the interplay between stillness and motion must be recontextualized. Fresh concepts are needed to see these works in a broader, more complex media aesthetic

environment» (Røssaak, 2011, s. 11). Boken viser til en samling essays av flere forfattere som har som mål å introdusere en bekreftende kritikk og fasinasjon for forskjellig bruk av det stille og det bevegelige innen et bredt spekter av billeduttrykk. Debatten om det stille og det bevegelige er like gammel som kunsthistorien skriver Røssaak (2011), men for filmen (cinema studies) ble det en viden debatt under 70-tallet. Det ble blant annet hevdet at kinematisk bevegelse er en illusjon og at bevegelsen er en *ideologisk effekt av det kinematiske apparatet*. Enhver kunstnerisk dekonstruksjon av bevegelse gjennom brister eller åpenbaring av en serie stillbilder ble raskt integrert i dette kritiske programmet. Stillbildet var skjult, eller til og med undertrykt bak den industrielle illusjonen av kinematisk bevegelse (s. 11). Slik jeg forstår det kan begrunnelsen for debatten knyttes til den at man ved kinematisk bevegelse skaper en ny opplevelse for betrakter. Fra å tidligere observere et stillbilde fra en posisjon (kameraets plassering) observerte man nå ikke bare bevegelse fra en posisjon, men fra flere. Ved å utnytte kameraets evne til å skape bevegelse gjennom eksempelvis panorering smeltes regissørens blikk med betrakterens blikk. Som betrakter blir den nye opplevelsen fremmed for kroppens evne til *å se* samtidig som man kjenner på følelsen av *å være i bevegelse*. Forfatterne av essayene ønsker å undersøke muligheten for en bredere beskrivelse, som gir ulike bidragsytere muligheten til å oppdage og åpne opp feltet gjennom nær analyse av spesifikke arbeid og mediapraksis. Moderne medier har tillit til den komplekse forbindelsen mellom krefter og intensiteter av tid og hastighetsrelasjon som påvirker tilskueren eller brukerens kropp skriver Røssaak (s. 11). Med det forstår jeg det som at dagens medier har utvidet vår sansning, persepsjonen er endret fordi vi er blitt vant med kinematografiens metoder for å skape bevegelse. Kroppen er ikke barer bærer av en personlig historie kan vi lese, men et lagringssted og en intensivert mottakelig overflate i et media-mettet samfunn. Disse tanker er aktuelle for min problemstilling da jeg undersøke spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige innen still- og levende bilde, og disse stadig er i utvikling takket være teknologien. Som jeg skrev i innledningen lever vi i en tid der vi eksponeres for bilder daglig. Vi presenteres for bilder i reklame, aviser, internett, sosiale medier, filmer, osv. Alle disse inntrykk lagres i vår egen kropp og påvirker hvordan vi persiperer nye bilder i tillegg til våre egne personlige historier. Den affektive responsen vi har til bildet utvikles i så måte parallelt med de nye teknologiske muligheter vi står ovenfor i dag. En sekvens av levende bilde i

sakte bevegelse vil oppleves ulikt enn et hav av ulike stillbilder som veksler i raskt tempo for å nevne to ytterpunkter. Slik jeg ser det gir dette oss en unik mulighet til å forsterke bildets påvirkning til betrakter i tillegg til valg av motiv og komposisjonen av den. Ny teknologi gir oss muligheten til å utforske spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildet. Selv før filmen lot vi oss fascinere og fornøyes av kinematisk optiske leketøy. Brødrene Lumière konstruerte verdens første kinematograf i 1895, og før dette fotografiske plater. Hundre år senere fasineres vi av sakte film og andre teknikker for forsinkelser. «It is as if the moving image has become increasingly refashioned in the direction of demonstrating its abilities to remain motionless, or to move in ways that are barely visible» skriver Røssaak (s. 12). Flere kunstverk med bevegelige bilder, spesielt de i galleriene og museer virker til å utmerke seg der de skiller seg ut med sine forskjeller mellom bevegelse og det stille, i stopp, stillbilder, fryseeffekter og langsomme bevegelseseffekter mener Røssaak, men jeg vil selv legge til at dette i høy grad også forekommer utenfor besøksrommene da mange aktører deler sine arbeider innen ulike digitale plattformer.

Å beveges av stillhet, et blikk på Marina Abramovics kunstverk

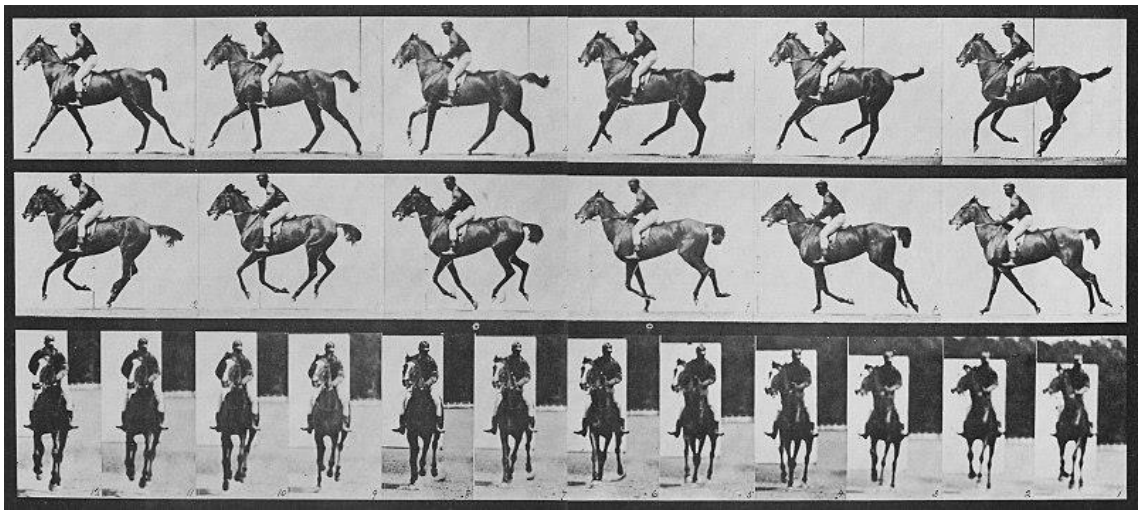
Henie Onstad kunstsenter presenterte i perioden 24. november 2017 til 11. mars 2018 performancekunstneren Marina Abramovics arbeider i utstillingen *The Cleaner* som omfatter hele 50 års arbeid. Abramovic er en av kropps- og performancekunstens sentrale skikkelser. Verkene skildrer tilstander, følelser, relasjoner, spenninger, maktbalanser og energier og er åpne for tolkninger av både eksistensiell og (kjønns) politisk art. Som en erstatning til tidligere verks støy og voldsomhet erstatter hun gradvis sin performance til *stillhet* og *kroppen* - også tilskuerens kropp - faller til ro. Flere av kunstnerens preformance er kun utført foran et kamera uten publikum eller tilskuer tilstede. Verket *The Kitchen V, Carrying the Milk* (2009) fanget min oppmerksomhet da jeg besøkte utstillingen. Verket er et rent opptak og ikke manipulert i etterkant for å forsterke sansingen eller påvirke opplevelsen av det stille. Dette er for meg *ett* eksempel på hvordan man kan jobbe med spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige. Hele videoen varer i 12 minutter og 43 sekunder.

Nærmest urørlig står Abramovic i et kjøkken med en bolle med melk i sine hender. De ørsmå bevegelser man knapt legger merke til åpner for muligheten til å forveksle det med et fotografi. Rommets asketiske utforming, lyset fra det store vinduet som kastes inn i rommet og hennes sorte tilkneppede antrekk gir meg assosiasjoner til malerkunsten fra overgangen mellom 1800-tallet og 1900-tallet. Komposisjonen fremstår som symmetrisk og statisk noe som for meg forsterker persepsjonen til det stille og følelsen av ro. Fargene er i tillegg dempede, nærmest monokromatiske med et innslag av en gyllen tone i form av hud og dagslys. Motivet er stående, og den statiske komposisjonen forsterkes av en rekke vertikale linjer. De horisontale linjene fra sprossene i vinduet, kjøkkenbenken og gulvlisten gir en opplevelse av balanse, mens et lite område av motivet skaper en ubalanse. Som en liten nerve til dette *hele*, en nerve som forsterker spenningen i dette evigvarende øyeblikk - en skapdør, delvis åpen og delvis løsnet fra en hengsle, iverksetter bevegelsen mellom verket, meg og motivet. Jeg beveges av denne totale stillhet.

Da jeg kom inn i det rommet hvor verket ble presentert fant jeg meg selv i en nærmest meditativ tilstand. Jeg hadde vandret rundt og latt meg inspirere og fascinere av flere av hennes verker. I det jeg stiger inn i det neste rommet vises denne sekvens i front av meg. Jeg setter meg ned på en krakk og lar mitt blikk hvile mot denne stående kroppspositur som nesten ubemerket endrer posituren med ørsmå bevegelser. Jeg legger merke til hennes hender, lett skjelvende, en melkedråpe faller ned mot gulvet. Hennes blikk er senket. Jeg føler meg ydmyk. Det er som om min pust synkroniseres med hennes. Jeg kjenner tyngden under føttene. Mine armer føles anstrengte. Tiden står stille.

Et fryst øyeblikk – i bevegelse

Røssaaks bok *Between Stillness and Motion, Film, Photography, Algorithms* (2011) viser også til et fenomen som oppsto gjennom filmen The Matrix i 1999, den så kalte bullet-time effekten. En kombinasjon av sakte bevegelse og fryste bevegelser som ganske snart ble kopiert av andre filmskapere, men også kunstnere. Det har i etterkant kommet frem at effekten egentlig stammet fra kunstneren Tim MacMillans frozen-time eksperiment fra 1980, men også lenger tilbake fra Eadweard Muybridges fotografiske eksperiment fra 1870-tallet. (Røssaak 2011, s. 13).



Figur 24. Muybridge, Eadweard - Annie G. mit Jockey (0.56 Sekunden) (Zeno Fotografie).jpg

Muybridges revolusjonerte med sitt eksperiment der han stilte opp en rekke kameraer fra ulike posisjoner og lot en hest utløse kameraene mens den galopperte forbi. Målet var å bevise at hesten hadde alle fire bein over bakken samtidig. MacMillan posisjonerte en rekke kameraer i en sirkel og lot de utløses samtidig for så å sette stillbildene sammen til en sammenhengende bevegelse. På den måten kan vil følge en person i et fryst øyeblikk fra ulike vinkler og likevel skape en opplevelse av å være i bevegelse (Røssaak 2011, s. 13). Teknikken er blitt svær populær i sosiale medier og presenteres under hashtag #bullettime.

Spenningen mellom fotografi og film

I boken *Between Stillness and Motion, Film, Photography, Algorithms* (Røssaak 2011) organiseres stille/bevegelig feltet kronologisk til tre ulike emner; ved å se på *the in-between* (min kursiv), historien og algoritmene. Til den første, *the in-between* ble dette først tatt opp i Frankrike. Begrepet stammer fra Raymond Bellours lange engasjement til det han kalte «l´entre-images», et ambisiøst Fransk nyord med multiple betydninger: det mellom bildene, det imellom bildene eller bildene imellom. Begrepet handler om den estetiske og ontologiske spenning mellom fotografi og film, det stille og bevegelse. En

nøkkelreferanse til denne debatten er Roland Barthes *Camera Lucida: Note sur la photographie* (1980), der han radikalt skiller mellom fotografi og film. I et av hans essays kommer Barthes nær ved å hevde at essensen av film finnes i det stille. Noen få år senere skrev Gilles Deleuze sin seminale filosofiske studie *Cinéma I-II* (1983 og 1985) der han motsetter seg det semiologiske (læren om tegn) blikket og alt som tenderer å immobilisere film, ved å kalle film et språk eller å hevde at kinematisk bevegelse er resultatet av en illusjon, etc. For ham blir bevegelse og tid alt bestemmende faktorer for å forstå film (cinema). Bellours posisjon er viktig for å forstå opprinnelsen til dette feltet skriver Røssaak. I et av Bellours viktigste artikler om stille/bevegelig plasserer han seg mellom Barthes og Deleuze (Røssaak 2011, s. 15).

Også boken til David Campany, Photography and Cinema (2008) innledes med et historisk tilbakeblikk som tar opp blant annet Brødrene Lumières gjennomslag med kinematografien. Campany peker på den første filmen der brødrene filmer en mengde mennesker som stiger ut fra en båt, mens de vandrer ned langs passasjen passerer de kameraet de har satt opp. De lager flere slike filmer, av folk som passerer mellom ulike holdepunkter. «The subject matter was ideal: endlessly different figures passing through a fixed frame express so much so simply, about photographs in motion» (s. 7). Fotografer hadde hørt om den kinematografiske teknikken og var ivrige etter å se den første offentlige filmen som varte under ett minutt. Man kan undre seg over hva de kan ha tenkt om det de ble presentert sier Campany. Var kinematografien noe familiært eller totalt annerledes? Hvilken effekt ville det ha for fotografi? Hva hadde det til hensikt? Var det en konkurrent? Var det en nyhet og ville det vare? Boken har til hensikt å undersøke hva filmen (cinema) har gjort for, eller gitt, stillbildet fotografi. «It looks at the influences of cinema – aesthetic, intellectual and technical. It looks at the influence of the moving image on the social function of photographs. It looks at questions of cinematic time and motion and how they have reconfigured photographic stillness» (s. 8). Fotografiet har egenskaper vi ikke må glemme og har vært brukt på tvers av spektre innen kunst og vitenskap. Med det mener som jeg skrev i innledningen at fotografiet både har den egenskap å kunne dokumentere, men også til å produsere kunstnerisk virksomhet. Et stillbilde vil kunne printes ut og henges på en vegg, og det kan publiseres i trykte medier. Fotografiet har vært viktig for å kunne fremlegge funn det være seg innen legestanden

eller etterforskning for å nevne to ytterpunkter noe også Campany vektlegger. Det foreligger selvfølgelig langt mer fra historien om fotografi og film enn det som nevnes her, likevel sier kanskje det som trekkes frem noe om de holdninger som ble skapt og målsettingen om at både fotografi og film har kvaliteter som er av betydning både for personen bak kamera og den som betrakter.

Campany viser til den franske filmteoretiker Christian Metz (1931-1993) og hans forsøk på å skille ut den fundamentale relasjonen mellom fotografi og film. Metz mente de delte en teknisk likhet, men at de hadde ulik relasjon til tid, innramming og betingelsene for objekt. «For Metz, the photograph belongs inextricably to the past, while film always seems to unfold in the present tense as we watch. Film is a virtual, immaterial projection, while the photograph is a fixed image and a fixed object (s. 11). Campany sier det er lett å erkjenne Metzs tanker, men likevel er det en hake ved den. Han viser blant annet til et eksempel, Hiroshi Sugimotos fotografier av film der han setter lukkertiden på samme lengde som det tar å se filmen. *Fotografiene viser tomme forlatte kino- og teatersaler, i enden av rommet lyser et hvitt lerret.* Til tross for at det er umulig å se spor etter filmen da fotografiene viser nærmest utvaskede lerreter sier det noe om varigheten i fotografiopptaket. På en måte gir Sugimotos enkle metode oss muligheten til å tenke på fotografi og film som maskiner som involverer fart, lys, eksponering, projeksjon, varighet og bevegelse sier han videre (s.12-13). Samtidig viser han gjennom sine motiver detaljer som synliggjøres grunnet nettopp den lange lukkertid som fanger opp lyset fra skjermvisningen kinosalenes arkitektekstoniske detaljer, noe vi oppfordres til å glemme når vi ser på en film. Fotografiene oppleves for meg som et bilde på tid. Den lange lukkertiden, men også de forlatte kino- og teatersalene som kommer til syne og er preget av tidens tann.

Disse to utvalgte bøker (til tross for at jeg ikke tar for meg bøkene som helhet) gir en kort beskrivelse av forskjeller og likheter mellom teknikk og uttrykk for mediene fotografi og film.

Figur 25. Mann i hotellkorridor, Evensen, Wroclaw. 7. august 2018.

Oppsummering og videre organisering

I den innledende teksten til avhandlingen kom jeg frem til 5 nøkkelord, *stillhet*, *bevegelighet*, *affekt*, *varighet* og *flyktighet*. Felles for dem alle er at de handler om hvordan noe fremtrer som igjen innen filosofien betegnes som fenomen. Disse fenomener har en sentral rolle for mine undersøkelser. Ordet affekt knytter jeg til sanselig erkjennelse, mens ordene stillhet, bevegelighet, varighet og flyktighet velger jeg å knytte til oppfattelse av tid. Av den grunn velger jeg å kategorisere relevant teori til *sanselig erkjennelse ved det værende* og *tidsoppfattelse* og la dette være underoverskrifter til de kommende underkapitler for teorikapittelet. Som det også fremkommer av innledningen og følgelig av valgt problemstilling foretar jeg mine undersøkelser med et formalestetisk blikk. Som nevnt i innledningen knytter jeg også ordet estetisk til sanselig erkjennelse og det vil derfor være naturlig å legge dette inn under samme kategori som affekt. Når dette så er avklart vil det tross et forsøk på struktur fremkomme bruk av de ulike ord og teori om dem på tvers av de organiserte underkapitler. Årsaken til dette er at enkelte av nøkkelordene plassert under kategorien *tidsoppfattelse* også hører hjemme under *sanselig erkjennelse* og motsatt. Forhåpentligvis bekrefter dette bare relevansen for oppgaven som helhet fremfor å skape forvirring.

Sanselig erkjennelse ved det værende

Som nevnt innledningsvis under begrepsavklaring brukes begrepet affekt om påvirkning. *Ved å betrakte bilder aktiveres de indre tilstander*. Der affekt er et fenomen vil det i et fenomenologisk perspektiv si den subjektive opplevelse av en ting, med andre ord vil affekt i dette tilfelle være overordnet de emosjoner som settes i kraft av det vi betrakter. Der vi bruker ordet affekt kan vi også bruke ordet beveget. Det å bli beveget eller å bevege vil i første hånd dreie seg om følelser, mens ordet bevegelse har en helt annen betydning. Det kan derfor fort skape en forvirring der man snakker om *å bevege* som kan relateres til det *å skape en bevegelse* eller *å være i bevegelse*. Oversetter vi til engelsk kan vi om *å bevege,* ta i bruk oversettelsen; *touch*, som igjen relateres til det å berøre. Det å bli berørt og beveget vil derfor i denne sammenheng være ensbetydende med en følelsesrelatert respons. Samtidig kan man der man snakker om *å bli beveget* oversette det til; *to get*

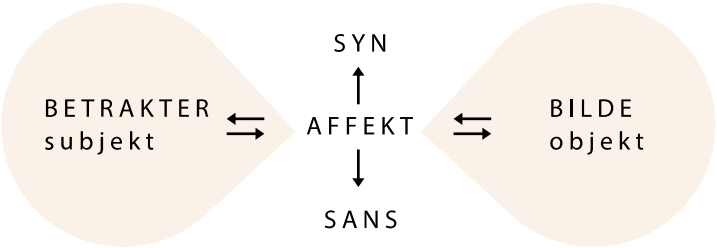
moved. Da flere av referansene er både på norsk og engelsk, og ordene *bevege* og *moved* er til forveksling relatert til både det å være i en bevegelse og det å bli emosjonelt beveget, og ordene berøre, berørt og touched kan knyttes til fysisk berøring like gjerne som emosjonell berøring vil jeg presisere at den tvetydige mulighetsbetydning ikke bør oppfattes som motstridende, men heller ses på som en relevant sammenstilling. Når det kommer til det engelske ordet *touch* vil referansen dreie seg om Jennifer M. Barker og hennes bok *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience* fra 2009 og *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media* av Laura U. Marks, 2002. Boken til Barker hører hjemme under fenomenologisk filmteori og Barker bruker selv ordet *touch* som en dypere mening til det værende. «Touch is a "style of being" shared by both film and viewer, and that particular structures of human touch correspond to particular structures of the cinematic experience» (Baker, 2009, s. 2). Marks bok omhandler også interaksjonen mellom kropp og bildet i form av audiovisuelle uttrykk der hun argumenterer for videoens både optiske og haptiske egenskaper. Hun referer blant annet til Gilles Deleuze, Henri Bergson og Maurice Merleau-Ponty i utvikling av sin teori om det haptiske. Boken vever sammen stoff fra filosofi, fiksjon, vitenskap, drømmer og intim opplevelse. I bokens siste del skriver hun blant annet om videoens fysiske uttrykk og kropp og dens fenomenologi. «How does analog video perceive the world and use its body to communicate? How do this perception and communication change in digital video? How do our own perceiving bodies respond to each medium» (Marks, 2002, s. 147)? Jeg vil gjøre oppmerksom på at jeg ikke tar til sikte å beskrive ulikhetene mellom det analoge og det digitale, men vil bruke hennes teori som empiri for det haptiske innen levende bilde som mediet video hører hjemme under, men også bildeskapende arbeid generelt. Litt senere vil jeg komme tilbake til det å berøre og å bli berørt sett i sammenheng det haptiske innen levende bilde (film og video) men også stillbilde, Baker og Marks er da naturlig to av dem som vil være rådene her.

Bilde, bevegelse og kroppssans

Med et utgangspunkt i å bevege og å bli beveget vil jeg i det følgende se nærmere på boken *Bevægende billeder Om affekt og billeder* av Bent Fausing (1999). Ett av bokens sentrale temaer er sammenhengen mellom de tre ledd, bilder, bevegelser og

kroppssanser. Som han selv beskriver det innledningsvis er det å bevege og bli beveget knyttet til kroppen og dens sanser. Fausing stiller i boken spørsmål som hvorfor bevegelser kommer inn i bilde. Hvordan bevegelsen avspeiler seg for øvrig i samfunnet fra overgangen til det 19-århundre og frem til vår tid, og hvordan vi reagerer følelsesmessig til denne bevegelse, som fremkommer i alle ledd av vår kultur og hverdag. Ifølge Fausing markerer forskningen av de emosjonelle sider ved bevegelse seg omtrent samtidig innenfor fenomenologien og da i særlig grad hos Henri Bergson. «Bergson skaber med sine teorier om (ud)spænding, intensitet, krop og billede et fundament for forskning i forholdet subjekt og affekt …» (Fausing 1999, s. 19). Jeg vil utdype Bergsons teori ytterligere litt senere i teorikapittelet med en hovedvekt på hans teori om varighet. Bergsons teorier forgriper senere studier hos blant annet Walter Benjamin og Maurice Merleau-Ponty direkte eller indirekte mener Fausing. Videre påpeker han at affekt er visuell av natur. Med det mener han at affekt er en av de følelsestilstander som virkelig egner seg å visualisere. Som jeg skrev i innledningen under avsnittet om affekt skriver Fausing (1999) *fenomen pluss affekt* (s. 25). Med andre ord kan man tolke det som om Fausing mener at fenomenet affekt er tilstedeværende i alt vi sanser, forskjellen ligger da kanskje heller i graden av den? Tingenes *væren* blir i bokens sammenheng kombinert med den *affekt* tingens tildestedeværelse fører til. Til det legger han til at virkelighetsoverføringen, *referenten*, på et bilde heller ikke *kun* er et objekt, men også en fornemmelse, en *affekt* (s. 25). Denne tilsynelatende beskjedne tilføying til fenomenene i omverden er en vesentlig og nødvendig tydeliggjørelse og utvidelse av den klassiske fenomenologi for bokens sammenheng. Og han forklarer det med at de *ytre fremtoninger* – ting og bilder – dermed blir forbundet med de *indre tilstander*, affekter. «Fænomenet i omverdenen træder frem med *særlig evidens* i visse tilfælde. Til fænomenets iøjnefaldende fremtræden er knyttet skærpet affekt, der er iblandet fascination og aversion» (s. 25). Det skapes et *affektivt nærvær* beskriver han, der den spesielle fremtreden forenes med den økende emosjonelle oppmerksomhet og at dobbeltheten er sentral ved all affekt. Denne dobbeltheten er også essensiell i selve sansningen der sansningen rommer *møtet mellom* subjekt og objekt, men da i en litt annen betydning. Det vesentlige er møtet hvor subjekt via sansene berører objektet og omvendt. Subjekt og objekt finnes ikke *rent*, begge eksisterer i *kraft av hverandre* (s. 25)

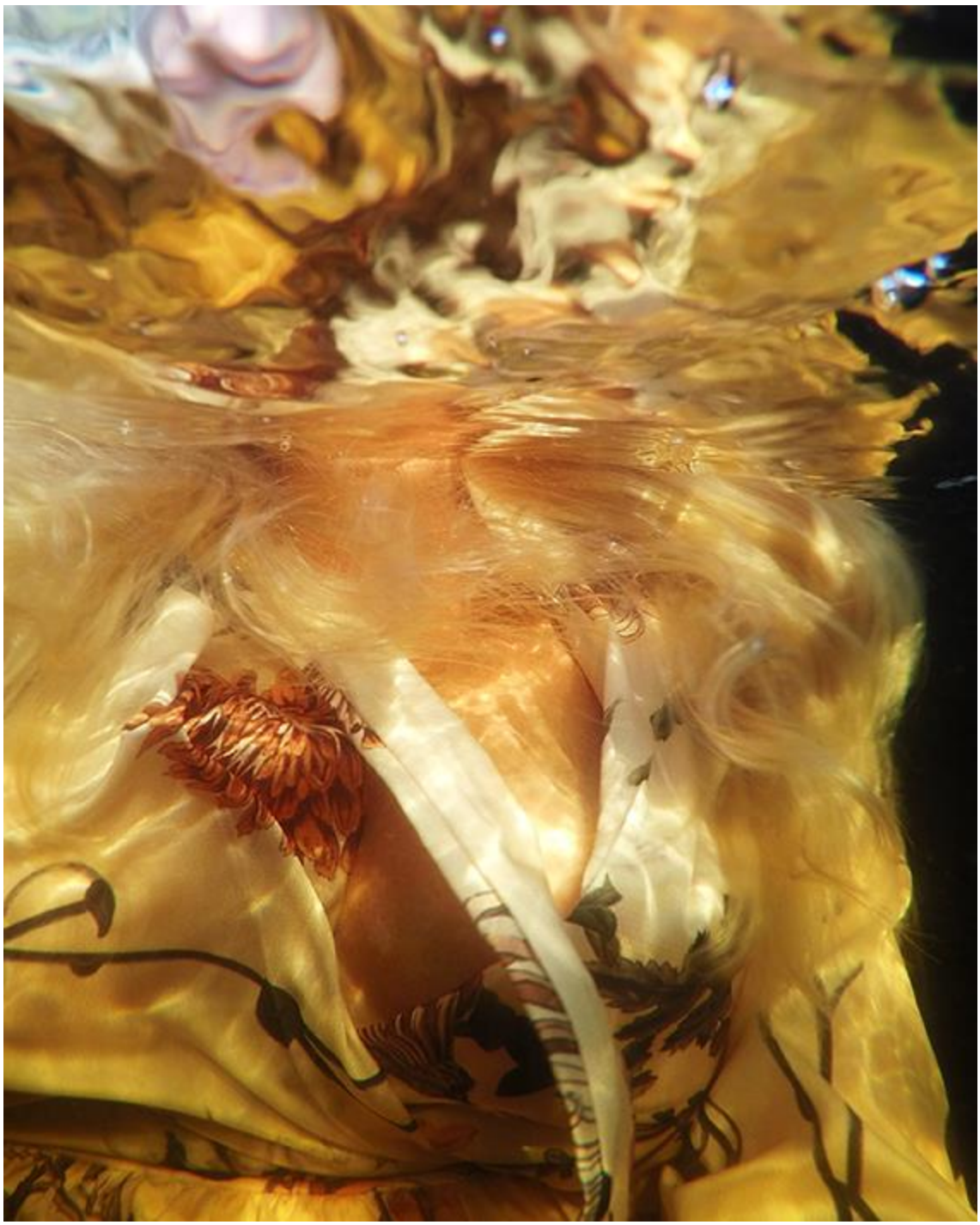
Figur 26. Sissel, Evensen, Mysen. 8. mai 2019.



Figur 27. Illustrasjon basert på Fausing og Merleau-Pontys teori, Evensen.

Til dette viser han til Maurice Merleau-Ponty sin formulering av sammenblandingen med subjekt og objekt som danner fundamentet for Merleau-Ponty sin sanse- og især synsteori. Det er som om vårt syn oppsto der ute sier Merleau-Ponty. Eller som om synet var der *mellom det synlige og oss selv i en fortrolighet* så nær som mellom havet og stranden (s. 26). Det er ikke mulig, at vi bare skal forbli i funderingen av det synlige, eller at det bare skulle oppdages i oss, for da ville synet forsvinne mens det ble til, i det enten den seende eller det sette forsvant. Fausing skriver at vi møter verden via kroppens sanser og når vi sanser vår omverden, *påvirker* vi den samtidig og stadig med at vi selv *påvirkes* (s. 26). Det vi ser er i høy grad det stoff vi selv tilfører tingene i vår sansing. Slik jeg forstår det mener han at affekt er dynamisk da vi tilfører vår egen erfaring av tingenes fremtredelse og lar de utvikle vår egen erfaringshorisont. Ved å betrakte et bilde tilfører vi det egenskaper basert på vår egen væren, sansing og affektive respons. Og vår væren vil naturlig være i stadig endring da vi utvikles av nye erfaringer.

I utviklingen av eget estetiske arbeid har jeg latt meg fascinere av bilder med individer under vann. Personlig har jeg både en befriende og et anstrengt forhold til dette. I barndommen opplevde jeg å bli holdt under vann mot egen vilje, opplevelsen gav meg en klaustrofobisk følelse. For å bekjempe dette ble jeg opptatt av å bli en del av vannet, gjennom å la kroppen flyte og bli en del av det ukjente under vannets overflate ønsket jeg å kjenne en følelse av frihet og å være i ett med naturen. Selv opplever jeg slike bilder som sterkt affektive da kroppen umiddelbart responderer med mine egne kroppslige erfaringer. Samtidig er det umulig å skille mellom følelsen av ubehag og velbehag.



Figur 28. Selvportrett under vann, Evensen, Mysen. 2. august 2018.

Gregory Crewdsons bilder oppleves for meg både urovekkende og tiltalende på lik linje som det å være under vann. Som jeg nevnte innledningsvis under kapittelet *bildeskapende arbeid innen kunsten* fremstår de som scener fra et levd liv. Med andre ord er det noe nært og troverdig over disse ellers narrative og iscenesatte motiver. Ett av hans bilder fra *The Twilight Series* med tittel *Untitled* fra 2001 viser en stue med ett trappeløp opp til annen etasje. Gulvet er fylt med vann og det er som om møblene flyter rundt i rommet. I front ligger en kvinne. Det er vanskelig å vite helt sikker om hun flyter eller om hennes kropp berører gulvets underlag. Deler av kroppen er dekket av vann. Hennes hode peker i retning av meg som betrakter, likevel rettes blikket hennes mot taket. Vannet er stille og speiler de ulike delene av rommet, og er mørkt som en dyp innsjø i en tett skog. Selv opplever jeg bildet som taktilt, både i form av følelsen av å omsluttes av vann, men også de ulike teksturene på møblene i rommet og det å berøre velurmøbler som er halvveis tørre og halvveis våte.

Rent kroppslig føler jeg det våte kjølige klede over kroppen og lyden som dempes under vannets overflate. Følelsen av å flyte, nærmest sveve i rommet er surrealistisk. Tiden står stille. Blikket til kvinnen røper tegn til liv og forsterker det gåtefulle ved motivet. Det finnes ikke et føre eller etter i det som presenteres, likevel forføres jeg av tanker om hva som har skjedd og hva som vil komme til å skje. Øyeblikket er fryst, men sporene i rommet fanger gradvis min oppmerksomhet. Det er som om møblene blir stadig tyngre, som om veluren suger opp det våte og lager et større felt av mørke partier. Det er som om lyset fra vinduene blir stadig sterkere og blottlegger detalj for detalj i dette overfylte interiør.

Crewdson er kjent for å fotografere stillbilder med tilsvarende produksjonsteknikk som brukes for film og han arbeider kun analogt. Hans bilder blir gjerne omtalt som et parallelt univers med den amerikanske drømmen (Gagosian, 2002). Fremfor å vise ett idyllisk ytre skildrer han scener med angst og uro. Selv om ideene til hans bilder er hans alene er Crewdson avhengig av et større team for sine produksjoner. Fotografiene er som et tablå fra en film, scener bygges opp for å skape den stemning han ønsker og han bruker mye tid til å vente på øyeblikk med riktig lys. I en artikkel skrevet av Susan Reich (2007), *Gregory Crewdson´s Twilight World*, forteller han at hans produksjon fra idé til ferdig produkt tar om lag et halvt år. I dokumentarfilmen *Gregory Crewdson: Brief Encounters*

(2012) av Ben Shapiro sier Crewdson at hans bilder handler om å søke etter det perfekte øyeblikk. Det er mye som skal klaffe sier han, fargene, lyset, måten modellen plasserer sin fot, alt dette spiller inn for å fange det riktige øyeblikket. En av personene fra teamet beskriver i dokumentarfilmen at det som gjør Crewdsons bilder kraftfulle er at der det i filmen trengs 24 bilder per sekund trenger Crewdsons bilder til sammenligning ett bilde per sekund (Shapiro, 2012). Og jeg er på mange måter enig i dette, for meg er motivene så innholdsrike at de uttrykker like fullt ut en historie som setter i sving min forestillingsevne som i en film. I tillegg er det en viktig forskjell, i filmen blir historien servert med en begynnelse og en slutt, i Crewdsons bilder er jeg medskaper av fortellingen da det er min sansning og persepsjon som gir meg en følelse av hva som utspiller seg i motivet basert på min egen erfaring. I filmen kan jeg kjenne på den samme spenning, men i motsetning til fotografiet vil jeg få et svar til slutt, jeg følges gjennom hele hendelsesforløpet. Det har alltid vært en vag overgang mellom virkelighet og fiksjon i mine produksjoner sier Crewdson der jeg bruker eksisterende steder for så å forsøke å trekke ut noe psykologisk. Når jeg møter det mest kraftfulle øyeblikk gjennom hele prosessen, når alt faller på plass, da gir livet mitt en mening sier han (Shapiro, 2012). Tilbake til Reichs artikkel (2007) forteller Crewdson om bakgrunnen for hans billedlige uttrykk. Hans far var psykolog og tok imot sine pasienter i familiens bolig. Som barn kunne han høre stemmene som fløt opp fra gulvets overfalte der han lekte i stuen mens faren satt i samtaler i underetasjen. Disse bruddstykker av samtaler festes i hans sinn og påvirker senere mystikken i hans bilder (s. 71).

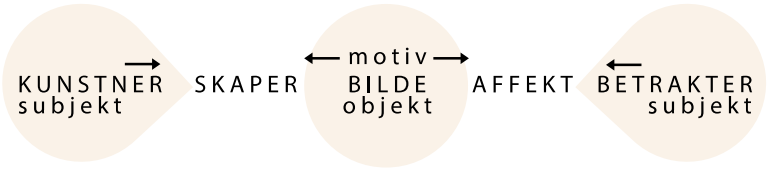
> Working with director of photography Richards Sands, his alter ego and keeper of the light, Crewdson has created a parallel universe teeming with neuroses, harbored secrets, unhealthy obsessions, repressed desires and uneasy alliances. More than ever before, light is a powerful narrative force in these elaborately staged images: atmospheric, transformative and haunting. (s. 71)

Betrakteren blir overlatt til å forestille seg hva som kommer før eller etter fordi mine bilder er uløste sier han til Reich. Når det kommer til lyssetting forteller han at han har lært mye av Edward Hoppers bruk av lys og hvordan lyset kan transformere det dagligdagse livet. «If you look at his paintings carefully, the light is not in any way naturalistic. There are also these impossible geometries of light, so I respond to his work

in that way as well» (s. 71). Han forteller videre at han har hentet mye inspirasjon fra Alfred Hitchcock, Orson Welles og David Lynch, sistnevnte har påvirket med sin bruk av mettede farger og mørke og spenningen mellom disse. «That is a big dynamic in my pictures: the contrast between light and darkness and color and how that is so important to the story being told. The contrast creates a distinction between what is known about an image and what remains mysterious or inaccessible» (s. 71).

Tilbake til Fausing og Merleau-Pontys teori om dette møtet mellom betrakter og bilde, subjekt og objekt, handler Crewdsons arbeid for meg om nettopp det å legge til rette for at et slikt møte kan inntreffe. Med sine iscenesatte bilder og bruk av formalestetiske virkemidler legger han til rette for sansing, ikke bare gjennom synet, men også ved å la kroppen respondere til de scener som utspilles.

Bent Fausing skriver «Vi siger at fotografier bliver *taget*. Et fotografi bliver i virkeligheden *givet*, nemlig af omgivelserne, hvor motiverne eksisterer for måske at blive fundet. Det er et forbund mellem den, der søger motivet – og motivet, der byder sig til for den søgende» (Fausing, 1999, s. 303). Crewdson søker etter sine motiver ved å finne den riktige plassen der hans ideer kan utspilles. Der han skaper bildet gir han det videre til betrakter. Måten han utformer bildet påvirker betrakter, men betrakter påvirker også bildet ved å legge til egen erfaring og forståelse til det som gjort synlig for ham.



Figur 29. Illustrasjon på forholdet mellom kunstneren og betrakteren.

Fausing viser til en omtale forfattet av Walter Benjamin der han skriver om Eugène Atgets (1857-1927) fotografier fra Paris. Benjamin skriver om den *sunne fremmedhet* som han mener hersker mellom mennesker og omverden i Atgets bilder, og han beskriver også hans bilder som *gjerningssteder*. Fausing opplever at disse uttrykk dukker opp på en utstilling av den danske fotografen Per Bak Jensen (1949). Jensen er kjent for sine kontemporære landskapsbilder.

> Den *sunde fremmedhed* melder sig, fordi det er virkelighedsnære motiver, der har skær af noget fremmedartet over sig. Der er hele tiden noget andet på vej i de umiddelbart set let genkendelige motiver. De livløse ting, der behersker motivverdenen, er ved at blive levende og på vej til at blive anden materie. Fotografierne viser et og er desuden besjælet af noget andet. (Fausing 1999, s. 303)

Dette annet Fausing beskriver kan vi se på som et gjerningssted sier han, som et område, hvor gjøremål har funnet og vil finne sted. Jensens bilder «… er åbne lokaliteter, der viser spor af mennesker. De er også åbne i den forstand, at de inviterer iagttageren indenfor» (Fausing 1999, s. 303). Han mener tomheten kun er tilsynelatende fordi motivet er på vei til å bli fylt med en annen betydning og er i ferd med å sette seg i bevegelse og bli divergerende (skiftende, motstridende, forskjellige). Stillheten i Jensens bilder aktivere våre kropper gjennom synet sier han.

Figur 30. Eugène Atget - Magasin, Avenue des Gobelins - Google Art Project.jpg

Figur 31. Leppestift og pubertet, fra esp2, Evensen, Mysen. 1. mai 2017.

I mitt eget skapende kan jeg oppleve en slik krysning som Fausing referer til. I søken etter de rette omgivelser iscenesetter jeg motivene ved å legge til effekter. Der jeg gjør dette er det naturlig både for å fortelle en historie, men også for å ta i bruk formalestetiske virkemidler. Jeg er opptatt av farger og bruk av linjer. Ofte ser jeg etter større kontraster. Der motivene er dempende leter jeg etter kontraster i form av lys og mørke eller størrelser, men ved farger tar jeg ofte i bruk fargekontraster. I høst da bladene var som mest gylne ville jeg ta et portrett av en ung kvinne i dyp blå kåpe (se neste side). Jeg opplevde naturen rundt som sterkt dominerende og roet det ned ved å henge opp en dyp blå velurgardin mellom to trær. Jeg utforsket forskjellige motiver og da jeg så dem i etterkant var det spesielt ett jeg festet meg ved. Til tross for at jeg selv er skaper av verket, gjør jeg nye oppdagelser som betrakter. Ved å betrakte motivene jeg skaper i etterkant er det gjennom min egen erfaring av å være til i verden som gjør at enkelte bilder berører meg mer enn andre. Ofte er det motivene som skaper rom for undring og som fremstår som gåtefulle. Der Crewdson sier han blir inspirert av David Lynch sine filmer kjenner jeg på det samme. De mørke fargetonene skaper en følelse av mystikk, i tillegg er det noe skjult og unndragende i hans fortellinger.

Formatet er stående og motivet er delt i to. I første øyekast rettes blikket mitt mot denne skarpt blåe linjen som deler motivet. Jo nærmere jeg retter mitt blikk og fokus mot det er det som om fibrene strekker seg ut mot meg. En følelse av dirrende små lemmer som søker etter berøring. Lyset som treffer den gjør det enda mer taktilt. Det er nærmest som om jeg kan stikke fingrene inn i mellomrommene, suges inn i skyggen av lyset. Denne skarpe blå linjen settes i kontrast til det gyllene landskapet i bakgrunnen. Mellom forgrunn og bakgrunn hviler blikket til et menneske hvilkets blikk jeg selv ikke møter. Det er som om hun ser meg, selv om jeg ikke ser henne. Kanskje hører hun lyden av meg, min pust og lyden fra mine føtter som treffer underlaget. Hennes unndragende skikkelse skaper en uro i min egen kropp.

Figur 32. Bakenfor det skjulte, Evensen, Mysen. 14. oktober 2018.

Figur 33. Jenta fra nabolaget som drikker et glass vann, Evensen, Mysen. 3. august 2018.

Formatet er stående. Store deler av flaten er mørk. Til tross for at man kan skimte spor etter et interiør i bakgrunn oppleves det mørke området som en negativ flate til de ellers fremtredende linjer i form av diagonal linjeføring fra venstre i svak retning mot høyre. De diagonale linjene står i skarp kontrast til den negative flaten i form av lys. Fargene veksler mellom dempede kjølige toner og dempede varme toner. De mørke flatene som dominerer motivet gjør at lyses som slippes inn føles som en nærmest ugjennomtrengelig kamp. En stahet og styrke fanges i disse upresise linjer, linjer som i seg selv danner små organiske flater. Mitt blikk trekkes mot individets blikk som er avfotografert i dette motivet. Blikket føles sterkt og det er som om jeg er i dette mørket sammen med henne. Kinnet som hviler like under blikket oppleves varmt og den rødlige tonen skaper en følelse av nærhet, men også blyghet. Nærmest som en sårbarhet over det å bli sett, bli oppdaget. Det er som om jeg samtidig ser meg selv i dette møtet. Måten hun holder vannglasset på føles som en form for beskyttelse. Vannet som berører hennes lepper føles som trygghet, som en kilde av liv.

Til dette andre bildet (se forrige side) fra min egen prosess oppsto motivet som en ren tilfeldighet. Jeg var i selskap hos min nabo en sen kveld i sommer og mens vi satt der rundt spisestuebordet i stuen la jeg merke til *henne* som var på kjøkkenet for å hente seg et glass vann. Gardinene i kjøkkenet var trukket for og stengte kveldssolen ute. Et lite lysglimt lyste opp deler av ansiktet. Bildet er tatt med min mobil. Jeg ble helt bergtatt av det jeg så, og med skjelvende hender forsøkte jeg å fange det inn i skjermens søkerramme. For meg føltes det som å oppdage en skatt for så å besitte den. Jeg hadde oppdaget det, formet det og fanget det. For å forsterke skillet mellom det mørke og det lyse beveget jeg fingeren over skjermens flate ned mot de mørke tonene. Jeg holdt pusten, lente armene godt mot mage og hofter i redsel for at mine skjelvende hender skulle gjøre bildet uskarpt.

Det optiske taktile

Tilbake til Crewdsons bilde av kvinnen som flyter i vann i en stue sier jeg at jeg opplever bildet som taktilt. Min kropp responderer umiddelbart på følelsen av å være i vann og de våte klærne som berører min kropp. I tillegg kjenner jeg på følelsen av å dra hånden over velurkledde møbler. Fausing beskriver det spill som oppstår mellom det optiske og det optisk-taktile. Tingene som fotograferes er ikke utelukkende avfotografert og gjengitt visuelt, tingene blir i ett med fotografiets tekstur. «Vi skifter fra et rent optisk domæne til et optisk-taktilt, hvorved vi – som med høresansen – *tager del* i motiverne i bogstaveligste forstand, nemlig gennem vore følesanser» (Fausing, 1999, s. 306). I de to bildene jeg nettopp beskrev fra min egen prosess beskrive jeg i det første, den blå veluren som taktil. *Det er som om fibrene strekker seg ut mot meg*. I dette andre er det *berøringen av vannet mot leppene* som gir meg en følelse av nærhet til en livskilde samtidig som den beskytter meg fra dette møtet som i dette tilfelle er fotografen, meg selv. Med en slik følelse sidestilles jeg fra det faktum at det er jeg som er fotografen, isteden lever jeg meg inn i den hendelsen jeg betrakter og setter meg inn i følelsens av å bli betraktet.

Det haptiske med et blikk på Andrei Tarkovsky

Barkers første kapittel til boken *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience* (2009) er en introduksjon der hun gjennom Andrei Tarkovskys film, *Mirror*, originaltittel; *Zerkalo (Russisk)*, fra 1975 gir en beskrivelse av filmens taktile egenskaper. Hun innleder det hele med et sitat av Vsevolod Pudokovin «Film is the greatest teacher because it teaches not only through the brain but also through the whole body» (s. 2). Filmen er en av mine favoritter og presenterer et utvalg av scener fra hans egen familiehistorie. Tarkovsky skildrer sine egne minner. Scenen varier mellom det monokromatiske og farger, sakte film og normal, men også sekvenser som nærmest fremstår urørlige og kan forveksles med fotografiets egenskaper selv om det er ørsmå bevegelser. Filmen starter med en scene der en ung mann stammer når han taler. En kvinnelig hypnotisør snakker høyt med en autoritær stemme og gir klar beskjed om at han skal konsentrere seg. All din spenning er sentrert i hendene dine sier hun videre. Ved å be den unge gutten om å rette fokus mot hendene tar hun kontroll over guttens tankesett og får ham til å snakke rolig og behersket uten å stamme. «This brief preamble, in which a hypnotherapist attempts

to cure a young man´s stutter, immediately announces its concern with vision and touch and its insistence on the meaningful, material link between mind and body» (s. 1). Barker mener at forutsetningen for denne behandlingsøkten belyser at enhver sterk oppdeling mellom sinn og kropp er falsk, og at det heller er en flytende forbindelse mellom disse to. Selv om kvinnen retter fokus resolutt til både guttens hender, men også sine egne, beveger spenningen seg gjennom hele guttens kropp. Gjennomgående for Tarkovskys film, er følelser uløselig knyttet til bevegelse og materialitet sier hun videre. Kjærlighet, lyst, tap, nostalgi og glede uttrykkes og oppfattes på en fundamentalt taktil måte. Hun velger å ta for seg denne film innledningsvis for å kunne belyse det haptiske innen filmen.

> This book follows that deepening of touch from surface to depth, from haptic touch to total immersion. Its argument is that touch is not just skindeep but is experienced at the body´s surface, in its depth, and everywhere in between. The book begins at the surface and moves on trough three regions - skin, musculature, viscera - to end with a kind of immersion and inspiration that traverses all three at once. I hope to show that touch is a «style of being» shared by both film and viewer, and that particular structures of human touch correspond to particular structures of the cinematic experience. In other words, the forms of tactility that filmgoers experience at the movies are shared - in complex, not always comfortable ways - by both spectator and film (Barker 2009, s. 2).

Ved å utforske filmens taktilitet åpner det for muligheten til å se på filmen som en intim opplevelse fremfor en ren observasjon av et visuelt medium mener Barker. Det å si at vi blir berørt (Barker bruker selv ordet touched i denne sammenheng) av filmen indikerer at det har betydning for oss, at den bokstavelig talt okkuperer vår sfære. Vi deler tingene med filmen; tekstur, romlig orientering, opptreden, rytme og vitalitet Barker sier at denne berøringen trenger ikke knyttes til kun et organ slik som huden, den føles gjennom kroppen. Barker bygger sin teori på eksistensiell filosofi og tar i sine undersøkelser en eksistensiell fenomenologisk tilnærming til filmen. I likhet med Merleau-Ponty mener hun at det å bli berørt oppfattes som en måte å være på «… «touch» comes to mean not simply contact, but rather a profound manner of being, a mode through which the body – human or cinematic – presents and expresses itself to the world and through which it perceives that same world as sensible» (s. 2). Taktilitet er en modus for persepsjon og uttrykk hvor alle deler av kroppen trekkes inn i en relasjon med verden som en umiddelbar gjensidig og intim relasjon til kontakt. Den intime kontakten mellom det å

berøre og å bli berørt, på samme måte som den gjensidige relasjonen, og den gjensidige betydning som eksisterer mellom dem, er universelle strukturer sier hun. Innenfor denne strukturen består det taktile av muligheten for en uendelig rekke spesielle temaer eller mønstre. Eksempler på dette kan være følelsen av empati i form av for eksempel omfavnelse eller å bli kjærtegnet, at noe er oppsiktsvekkende som en følelse av slag, inspirerende, gripende, eller følelsen av å bli dyttet eller trukket i, eller sunket ned i vann for å nevne noen, felles for dem alle er at de er taktile væremåter. Filmisk taktilitet er da en generell holdning til filmen som menneskekroppen inngår i på bestemte måter forklarer hun videre.

> … haptically, at the tender surface of the body; kinaesthetically and muscularly, in the middle dimension of muscles, tendons, and bones that reach toward and trough cinematic space; and viscerally, in the murky recesses of the body, where heart, lungs, pulsing fluids, and firing synapses receive, respond to, and reenact the rhythms of cinema. (s. 3)

Filmens kropp mottar også verden i form av en taktil holdning av intimitet og gjensidighet som utspilles gjennom dens ikke menneskelige kropp. (Barker referer til filmen i form av analog kino, hennes beskrivelse er mer omfattende enn min tolkning og oversettelse). Haptisk, på skjermens overflate med kjærtegn av støv og fiber. Kinestetisk, gjennom variasjonen i mellomrommet mellom betrakter og skjerm og konturene av dem. Og til slutt visceralt (filmens anatomiske struktur) med filmens flyt gjennom projektorens vei mot skjermen og «pusten» av linsen. Tilbake til åpningsscenen i Mirror beskriver Barker den som både intellektuell, emosjonell og fysisk ubehagelig. Dette skyldes delvis at vi ennå ikke forstår hvordan scenene passer inn i filmen som helhet. I tillegg starter scenen før vi blir introdusert kreditering og informasjon i form av tekst. Når det kommer til spørsmålet om hvordan vi betraktere tilpasser oss scenen sier hun at vi blir trukket for nær til ikke å bli involvert på en eller måte i dette intense møte mellom terapeuten og gutten, men betingelsene for dette er tvetydige, til og med motstridende da vi ikke har forståelsen av scenens kontekst til filmen for øvrig. Den foruroligende og uforutsigbare kameraføring og innramming etablerer en intim, taktil, og kompleks kontakt mellom tre typer av kropper; skuespillernes, betrakterne og filmens. Dette fortsetter gjennomgående under hele filmen.

Første gang jeg så filmen ble jeg grepet av både melankoli og undring. Sporene fra filmen ble med meg inn i drømmene og jeg måtte se den en gang til for å finne svar på denne sanselige påvirkning. Det viktigste funnet var hvordan denne kvinnen i *nåtid* (1975) minnet om min mor og *fortid* om min mormor. Der Barker beskriver filmen som haptisk vil jeg legge til at den også er en reise i tid og i så måte kunne jeg lagt denne analysen til tidsoppfattelse. Likevel er det mange momenter som vekker min kroppslige erfaring gjennom berøring, som denne kvinne i nåtid som med sitt lange hår og bekledning minner om min egen mor og min barndom på 70-tallet.

Det er som å bli trukket tilbake i tid. Plutselig kan jeg kjenne lukten av mamma, høre hennes stemme, minnes sjokoladepuddingen som sto til avkjøling i vinduskarmen på kjøkkenet hver søndag, og hånden hennes som stryker over mitt kinn.

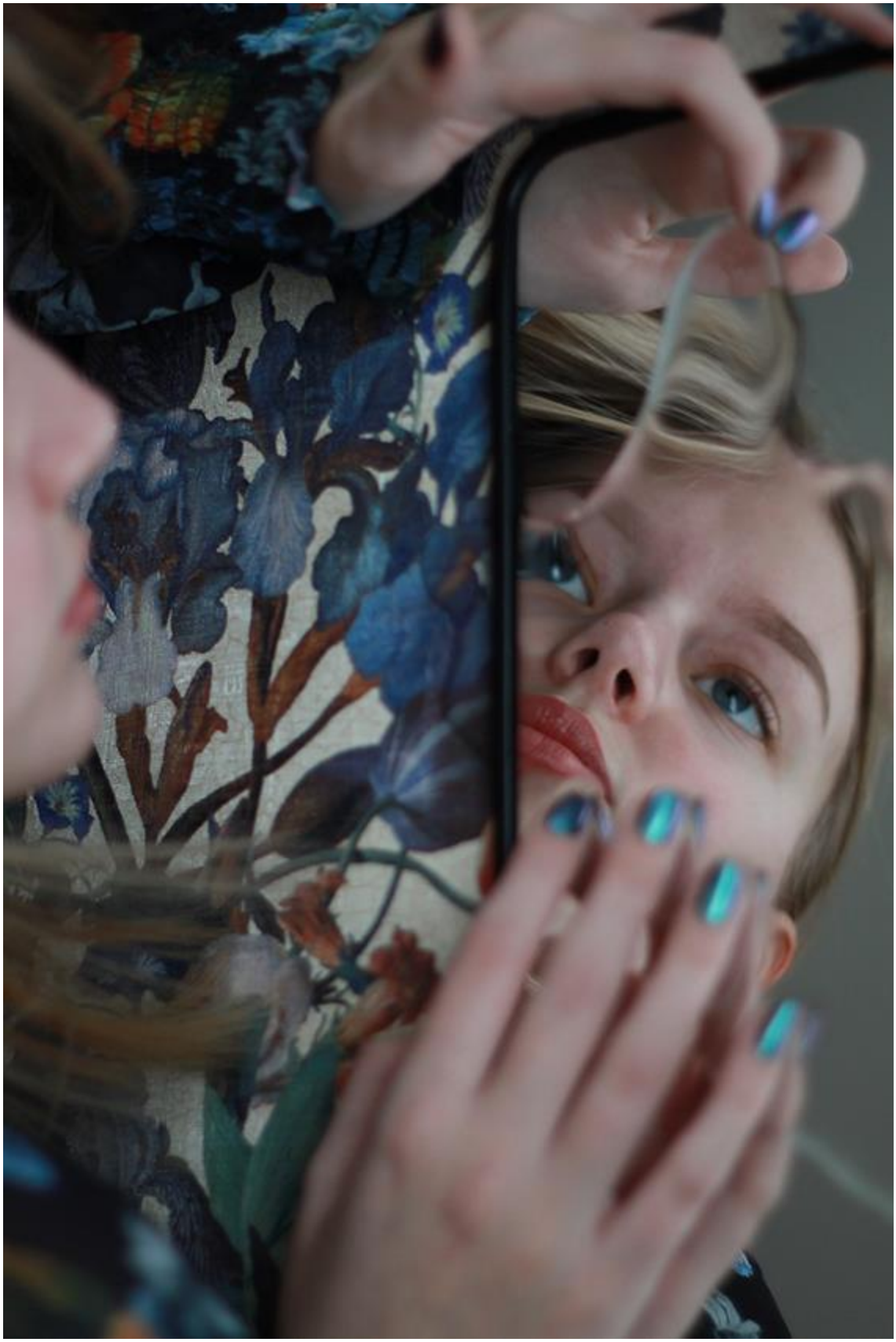
Kvinnen er skuespilleren Margarita Terekhova. I filmen spiller hun to roller, Alekseis mor - Maroussia og Alekseis kone - Natalya. Det opplevedes umulig å vite hva som ville komme, hver scene var som et nytt moment der jeg først ved filmens slutt forsto helheten. Vi følger Aleksi som voksen der han stadig minnes sin barndom. Flere ganger repeterer han at hans kone (som han nå velger å skille seg fra) minner om hans mor. Samtidig gir han uttrykk for å savne morens trygge hamn som barn. I filmen brukes gjennomgående virkemidler som speil, vann, slitte rom og ild. Vi forflyttes mellom reel tid skutt i farger, og minner eller drømmer skutt i sorthvitt. Scenene i sorthvitt er enten filmet i sakte film, men ikke mer enn at man så vidt aner det (og jeg opplevde det som selv å være i drømme). Eller litt raskere slik gamle filmer oppleves da de brukte færre bilder per sekund (disse scener er dokumentariske filmopptak fra krig), og støvet som er festet til filmrullen danser over skjermbildet. Jeg vil beskrive *en* scene fra filmen som gjorde sterkt inntrykk;

Maroussia sitter på et gjerde ved skogkanten som flukter mot en åpen åker. Kamera beveges flytende fra Aleksis barndomshjem gjennom hagen, trærne, forbi Maroussia og ut mot åkeren. En mann kommer gående. Han stiller henne spørsmål om veien til et sted, blir og småprater før han går videre. Jeg merker meg spesielt disse ord fra hans munn; også planter kan føle … og, vi stoler ikke på naturen inni oss … Han går videre, et kraftig vindkast

veller over åkeren som en bølge på åpent hav før den kastes inn i skogen. Maroissia går tilbake til sine to barn, Aleksi og hans lillesøster som sitter fredfullt og spiser i stuen. Scenen går over til dramatikk da et nabohus står i brann. Like etter skifter scenen fra farger til sorthvitt. Et barn sover fredfullt i en seng med lyst og rent sengetøy, reiser seg opp og roper på sin far. I neste øyeblikk ser vi far vaske sin kones hår i en stor balje. Hodet er senket og håret flyter ut i vannet. Hun løfter sitt hode i sakte film, med sprikende fingre trekker hun håret ut, bildet jeg ser minner om Edvard Muncs malerier av madonna og vampyr. Deler fra tak og vegger raser i sakte bevegelser og vi ser spor etter flammer i rommet. Flere speil henger på veggen, hun speiler seg og retter et forførende blikk mot kamera. Trekker et sjal rundt nakken og betrakter vannet som renner ned speilflatene. Plutselig ser vi skikkelsen av en eldre kvinne med samme sjal. Hun er gjennomsiktig, nærmest spøkelsesaktig. En hånd beveger over det ene speilets flate som for å gjøre bildet klart i et fuktig baderom. Vi ser kvinnen som eldre. Maroussia møter seg selv i fremtiden.

Tarkovsky er kjent for sin bruk av de fire elementer; jord, ild, luft og vann, selv berøres jeg kanskje mest sanselig til det siste. Med vann som element kan jeg i hans filmer kjenne på alt fra nytelse og renselse, til avsky og ubehag for å nevne noen ytterpunkter. Hans scener kan veksle fra mennesker som snubler i vann, sovner i gjørme og renses av morgenregn. Når det kommer til hans bruk av farger sier Tarkovsky at ved å utelate farge og kun forholde seg til det monokromatiske i form av sorthvitt kan bildene bli mer uttrykksfulle noe som skaper rom for å fokusere på filmens sanne essens. Det han begrunner dette med, er at vi lever i en verden fylt med farger og at fargefilmen vil virke nærmest for nær virkeligheten (FilmKunst 2016).

Figur 34. Vannspeil (sorthvitt), Evensen, Mysen. 26. januar 2019.



Figur 35. Vannspeil (farger), Evensen, Mysen. 26. januar 2019.

Marks gir i boken *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media (*2002) også en beskrivelse av kontakten mellom menneskelig kropp og mediets kropp der mediet er audiovisuell i form av video. Hun legger vekt på at det er en forskjell på den analoge video og den digitale video og at dette har en betydning for hvordan vi persiperer disse to. Slik jeg forstår det mener hun at mye kan tyde på at den digitale video tilbyr en svakere link til den fenomenologiske verden den tar opp (records) (s. 149-150). Årsaken ligger i vår viten om alt den inneholder i form av minne. Det største skillet mellom analog og digital video mener hun er den analoge videos lineære redigering, der vi redigere fra start til slutt, mens i den digitale video har vi muligheten til å returnere til hvilket punkt vi vil og samtidig endre rekkefølgen på opptaket ved å flytte sekvenser eller bilderammer. «While analog editing temporalizes, digital editing spatializes. Numerous recent works exploit the nonlinear medium's ability to extend into space rather than time» (s. 150). Med den ekstreme mulighet vi har for redigering i digital video bør vi forstå kunsthistorien som en lang historie der fotografi og levende bilde utgjør nærmest et øyeblikk sammenlignet med malerkunsten sier Marks. Selv tenker jeg umiddelbart at dette sier noe om den stadig voksende utvikling av teknologi vi opplever i dag, og ikke minst hastigheten i endringene. Der video deles i dagens sosiale medier ser jeg en tendens til redigering som etterligner både den analoge video og det analoge filmkamera. Videoer tillegges i redigeringen effekter som for eksempel støvkorn på skjerm, eller støy i form av øyeblikk med TV-snø, eller glitch (forbigående feil som korrigeres seg selv). Marks referer også til dette fenomen og beskriver det som *analog nostalgi*. Hun synes det er interessant at fenomenet sort sett brukes av studenter som har tilegnet seg læring innen video produksjon etter at det ble digitalt for fullt. Når det kommer til det haptiske forteller Marks at det ofte argumenteres for at filmen er et taktilt medium, mens video er et optisk, siden filmen faktisk kan utføres for hånd. Dette argumentet mener hun ikke holder nå som flere filmer blir produsert med video eller datateknologi. De viktigste kildene til haptisk visualitet i video er det at bildet kommer fra et signal, videoens lave kontrastforhold, mulighetene for elektronisk og digital manipulasjon, og videoforfall. Fordi videobilder oppstår i et relé mellom kilde og skjerm, skapes en variasjon mellom bildekvalitet, farger, også videre mellom kilde og betrakter, påvirket av for eksempel sendingsforhold eller visningsform. Også Marks beskriver det haptiske gjennom vår sansing av mediets kropp (i dette tilfelle video).

Figur 36. Portrett, fra esp2, Evensen, Mysen. 26. februar 2017.

Kort oppsummert handler ikke persepsjon kun om vår egen kroppslige mottaking, men også om hvordan vi mottar mediets kropp og dets taktile egenskaper. Filmen er ikke bare et visuelt medium, den åpner også opp for muligheten for betrakter å la seg berøre. Gjennom filmens kropp beveges vår kropp. Vender vi fokus fra det haptiske til det optisk-taktile kan man si at også fotografiet har denne egenskap, på lik linje som video eller levende bilde for øvrig. Min kropp henter frem minner og erfaringer, og skaper rom for at mitt sinn erkjenner denne fysiske berøring i tillegg til affekt.

Didaktiske refleksjoner

Jeg vil i neste underkapittel gi et eksempel på hvordan jeg i møte med elever reflekterer rundt de formalestetiske virkemidlers premisser ved analyser av fotografi og film i faget BILDE på studieforberedende medier og kommunikasjon. Selv har jeg god erfaring ved å gå i dialog med elevene som klasse i plenum. Jeg kan vise til svar og løsninger, likevel er min erfaring at elevene lærer best gjennom refleksjon og egne erfaringer. Ved at elevene selv får være delaktige fester læringen seg bedre. Selv om jeg kanskje innehar både en bredere erfaring og kunnskap enn elevene, erfarer jeg selv at ved å lytte til elevenes opplevelse av det som presenteres, utvikles også mitt syn på de ulike emner jeg tar opp. På mange måter stemmer dette med Gadamer og Deweys teori om kunst som erfaring. Elevene er publikum som holder seg aktive til verkene gjennom sin medskapning. For at dette skal være mulig kreves en kunnskapsbasert anstrengelse. Ved å ta i bruk sansene gjøres verkene til en kroppslig erfaring hos elevene og går utenfor den begrepslige mening (Bale, 2009, s. 14-18) (jfr. innledning, estetikken …). Jeg velger ofte å stille spørsmål der jeg holder på egne erfaringer til etter elevene har svart. Denne måten å jobbe på kalles dialogpedagogikk. I dialogpedagogikken er både elev og lærer likestilt og ved å ta i bruk dialogmodellen tilegner vi oss en felles kunnskap og forståelse. «Modellen innebærer et ganske optimistisk menneskesyn i den forstand at en har stor tro på elevens egen evne til å lære» (Hiim og Hippe ,2009, s. 22). Denne formen egner seg ikke i alle sammenhenger slik jeg ser det, som for eksempel å skulle undervise en teknikk, men fungerer godt der man skal gjøre seg opp en mening om et emne eller fenomen subjektivt.

Timene jeg hadde satt av gikk over en uke som da til sammen var 5 skoletimer. De to første timene presenterte jeg hvordan bruke formalestetiske virkemidler i eget skapende arbeid. Jeg viste til en tidligere undervisnings økt der elevene ble presentert for ulike komposisjonelle virkemidler. De ble presentert for punkt, linje, flate, det gylne snitt, ulike bildeutsnitt og eksempler som nærhet og distanse for å nevne noe. Videre beskrev jeg begrepet estetikk og hvordan man gjennom bildeskapende arbeid kan berøre sansene med tanke på formalestetiske virkemidler. De to neste timene så vi filmen *Pike med perleøredobb* regissert av Peter Webber (Webber, 2003). Jeg innledet økten med en kort informasjon om den nederlandske maleren Johannes Vermeer som filmen handler om.

Figur 37. Uten tittel, Evensen, Mysen. 20. oktober 2018.

I den siste timen ba jeg hver og en av elevene presentere hvilken scene de opplevde som mest estetisk og ba de samtidig si noe om formalestetiske virkemidler fra filmen. Dette var tidlig i skoleåret og elevene gav uttrykk for usikkerhet til hva jeg mente. I dette tilfelle valgte jeg derfor å starte runden med å beskrive egne opplevelser. Jeg fortalte at jeg ble sanselig berørt av scenen der kokka holder to høner opp etter beina mot sitt bryst hvor hun stikker hånden ned i en krukke med fett og smører over hønene med fast grep mens hun snakker med den nye tjenestepiken Griet (hovedpersonen, piken med perleøredobb). Jeg beskriver så hvorfor jeg blir sanselig berørt av dette. Følelsen jeg har av å stikke hånden ned i det glatte og kjølige fettet og følelsen av å smøre det ut over de ribbede hønene som føles likt som menneskehud. Samtalen gikk nå langt lettere og jeg ble både rørt og inspirert av elevenes uttalelse. Det kom opp mange eksempler og svarene var tydelig preget av deres egne individuelle opplevelser. Noen eksempler som ble nevnt var; **scene med nærbilde av Griet som med en skarp kniv skjærer i en løk** – eleven beskrev egne erfaringer med lukten av løk og rennende øyne, men også komposisjonen og hvordan fargene og formene sto i kontrast til hverandre. **Scenen der Vermeer med en oppvarmet nål stikker hull i pikens øre** – eleven kjente et sug i magen og følte hvordan det ville være å bli stukket sakte gjennom en øreflipp av en varm nål, eleven oppfattet tiden som lenger enn den i virkeligheten var. **Scenen der piken blir straffet med harde piskeslag i hånden for angivelig ha stjålet husfruens hårspenne** – eleven kjente på følelsen av straff til tross for uskyld og den sviende følelsen i håndflaten. **Scenen der Vermeer ber piken om å fukte sine lepper mens han maler portrettet av henne, scenen er en close-up** – eleven opplevde scenen som sensuell samtidig som eleven kjente på en forlegenhet. Flere eksempler ble nevnt. Når det kom til det formalestetiske generelt gjennom filmen ble det nevnt bruk av farger, bildeutsnitt, kamerabevegelse, lange og stille scener, kontraster med flere. Med tanke på min problemstilling; *affekt og bilde, formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid med tema individ og rom* gir elevenes beskrivelser uttrykk for hvordan følelser er med i vår sansing. Som at tiden opplevedes å vare lenger fordi eleven følte på ubehaget ved å bli stukket med en nål. Da vi var ferdige med runden var det flere elever som gjerne ville fortell om ytterligere scener noe som bekrefter fordelen med en slik form for dialog. For meg oppleves det både viktig og meningsbærende å gi elevene en forståelse av verdien ved å kunne noe om, og å ta i bruk formalestetiske virkemidler innen det

bildeskapende arbeidet. Det å tolke et bilde eller en film kan i første omgang være en utfordring, mens det å analysere innhold ved å ta utgangspunkt i det formalestetiske og da basert på elevens egne erfaringer og deres livsverden er langt mer konkret. Gjennom dialog forsøker jeg å utfordre elevene til å ilegge en dypere mening bak ellers komposisjonelle valg. Og det er her jeg selv tror at det estetiske kommer til uttrykk.

Affekt, kropp og eksistens

La oss gå tilbake til Bent Fausing og hans bok, *Bevægende billeder Om affekt og billeder* (1999). Vi møter verden via kroppens sanser sier han. «Vores eneste adgang til omverdenen og omverdenens eneste adgang til os er *gennem vore sanser*» (s. 26). I det øyeblikk vi sanser vår omverden, *påvirker* vi den. Denne påvirkning skjer samtidig med at vi selv *påvirkes*. Det er umulig sier han, å oppleve noe uten den egenskap at vi er sansende subjekter. Samtidig må vi gjentatte ganger konstatere at vi opplever vår omverden som om den var *fullstendig objektiv*. Årsaken er sier Fausing, fordi vi ikke samtidig reflekter det faktum at vi sanser omverden *gjennom* våre sanser. Det vi ser er i høy grad også det *stoff* vi selv *tilfører tingene* via vår sansing. Stoffet vi tilfører blir igjen også valgt ut blant de forskjellige fenomener i omverdenen og det er ikke hva som helst vi tilfører den. Fausing peker her på Bergsons teori om at materiens elementer påvirker hverandre og reagerer på hverandres innvirkning og legger til at mennesket på et punkt skiller seg fra annet materie, det kan føle. Denne egenskap skaper rom for å nøle i omsetningen av en påvirkning til en handling. «Gilles Deleuze udvikler begrebet affektbillede, som netop – inspireret av Bergson – er knyttet til det tøvende mellemrum mellem sansning og handling, der er særegen for os» (s. 27). Mellomleddet, eller mangel på utspenning mellom subjekt og objekt, kaller Bergson for bilde. Men Bergson fremhever ett bilde fremfor ett annet sier Fausing, kroppen, der hvor det ytre og det indre møtes i form av eksterne sanseopplevelser og de interne affekter. «Kroppen er grundlæggende for sanserne der rækker udad, og for sansningerne der går indad. *I det kropslige skæringspunkt mellem ydre og indre dannes billedet*» (s 28). Fausing sier videre at han vil definere affekt på lik linje som Bergson som en serie av motoriske mikro-bevegelser på en stabil flate av nerver, som spenner kroppen ut (s.28). Bergson kaller også dette bildet for *eksistens*, sier han som igjen peker på noe levende, fundamentalt og uadskillelig for

subjektets personlighet og handlinger. Dette bildet utgjør en sanselig, legemlig substans for subjektets vesen og væren. Bildet er for Bergson, ikke bare de konkrete visuelle manifestasjonene. De er også prosesser, handlinger, bevegelser, bestrebelser, bilder som kan kalles dynamisk sier Fausing (s.29). For å oppsummere forbindelsen mellom bevegelse i det ytre som en fysisk realitet og bevegelse i det indre som en mental realitet er det mellom disse to at bildet oppstår. Kroppen er et bindeledd mellom ting som påvirker oss og ting vi påvirker, Bergson kaller derfor bildet også for eksistens (s 29).

Figur 38. Illustrasjon på interaksjonen mellom subjekt og objekt, Evensen.

Affekter er på ingen måte fenomener gjemt bak kroppens fasade. Affekter er en væremåte både når det gjelder kroppslige følelser og som interaksjon sier han, og legger samtidig til at Merleau-Ponty understreker at affekten ligger i ansiktet og i gester og ikke skjult bak fysiognomi (utseende) og bevegelser.

> Kroppen er for Merleau-Ponty altså på en gang *set* (objekt) og samtidig også *seende* (subjekt), *berørt* (objekt) og *berørende* (subjekt). (s. 29) Kroppen rommer både ånd og materie og det er tanken som skiller dem. Verden er ikke det jeg tænker, verden er den jeg lever. (s. 30)

Vi er vant med å se det kroppslige i fjerne kulturer, og glemmer fort at også vår egen kultur er kroppslig. Ikke bare gjennom sport og dans for å nevne noe, men også gjennom våre redskaper, boliger, innredning, bilder, osv. Denne ornamentikk projiserer vårt biologiske legeme. Et velegnet medium for å observere alt dette er de levende bilder sier Fausing, dette vil i Merleau-Pontys tid si filmmediet. Filmens særegenhet er dens perseptive kraft. Film tenkes ikke, film persiperes, og nettopp dette er grunnet til at det menneskelige uttrykk kan oppleves så sterkt i en film sier Fausing.

> Det, der står imellem det indre og det ydre, er kroppen. Det er også kroppen, der gør os til objekter blandt andre objekter, samtidig med at den gør os til sansende og medskabende subjekter. Denne

> medskaben indbefatter altså også, at verden ikke foreligger endeligt objektivt eller endeligt subjektivt. (s. 32)

Virkeligheten ligger et sted derimellom. Den er en vedvarende interaksjon mellom individet og verden påpeker han og legger til Merleau-Pontys formulering; *den seende som fanges opp av nettopp det, han ser, ser altså stadig seg selv*. Fausing viser blant annet til hvordan semiologien Roland Barthes fremhever at intensjonalitet (det bevisstheten retter seg mot) er knyttet til affekter av lyst og begjær. Dette synspunktet er slett ikke så fremmed for Bergson som Barthes hevder sier Fausing. Disse affekter av lyst og begjær sier han, samler seg til et enkelt punkt og sprer seg så i ambivalens mellom fascinasjon og aversjon, mellom sympati og antipati, mellom involvering og avvisning. Fenomenet om dette punkt og affekt er knyttet til noe, som vi kan se og sanse men ikke uttrykke rent språklig. (s. 33)

Til nå har jeg gitt en beskrivelse av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid, hvordan kropp og sanser påvirkes av det som blir gjort synlig for oss gjennom mediene fotografi og film både i form av taktile egenskaper, men også påvirkningen av historien som utspilles og referansen til betrakterens egen væren. Der de siste beskrivelser uttrykker dette mellomrommet mellom det som presenteres og det som betraktes og da spesielt med tanke på spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige vil jeg vise til Ingmar Bergmans film *Persona*, fra 1966.

Filmen Persona av Ingmar Bergman

Jeg kunne skrevet mye om filmen og jeg har sett den utallige ganger. Historien som utspiller seg oppleves sterk og drømmeaktig.

Nærmest som om jeg er i en indre dialog med meg selv der jeg på den ene siden graver og spør etter svar og en forståelse av mitt eget værende, mens jeg på den annen side blir værende stum uten evne til å forklare men bare er.

Historien bygger på to kvinner der den ene er pasient og den andre er pasientens sykepleier. Pasienten er skuespilleren Elisabeth Vogtler, hun er blitt stum og legges inn på psykiatrisk avdeling. Sykepleieren er den unge og nyutdannede Alma. Elisabeth

anbefales å reise ut til en hytte ved havet for å finne ro og får med seg Alma som selskap, men også til å passe på seg. Alma er undrende som person og stiller mange spørsmål til sitt eget liv, Elisabeth som er stum blir den lyttende. Filmen er skutt i sort/hvitt. Bildene veksler mellom alt fra fjern og helt til close-up. Utsnittene er godt utformet og fremstår for meg som selvstendige motiver, kameraføringen gir et drømmeaktig preg med sine myke overganger i det ene øyeblikket og harde dramatiske kutt i det andre. Som en evig strøm av behag og ubehag vekslende om hverandre der noen scener fremstår nærmest urørlige og andre med et hurtig tempo.

Bergman sier selv i et intervju som gis i forkant av selve filmen at det er de fire først minuttene som er de vanskeligste. Han så for seg at han skulle lage et dikt, eller poesi i form av bilder, eller et slags billedlig musikkstykke siden de har så mye til felles. Han forklarer det med at filmen, i likhet med musikken går forbi forstanden og rett inn i følelsene (Svensk Filmindustri, 1966). Filmen skrev han på sitt eget sykeleie forteller han i intervjuet. Han hadde vært dårlig i lang tid og forteller at han var i ferd med å bli utbrent. Han hadde stadig feberanfall og for å holde hånden ved like skrev han denne historien om to kvinner. Han sier selv at det å være sjef på Dramaten var svært krevende og at det nærmest var som å spille en rolle og kanskje si ting som ikke alltid var sanne. Dette skapte et sinne i hans kropp, og det er et slags vrede som også ligger til bunns i hans film Persona.

Selv sier han at det som har skadet filmen er at den har blitt så mye tolket noe han selv var ganske lei (Svensk Filmindustri, 1966). Dette fremstår på mange måter som et paradoks der jeg selv forsøker å sette ord på forholdet mellom det det som gjøres synlig gjennom bildeskapende arbeid og hvordan betrakter påvirkes til dette. Likevel ligger det en forskjell der jeg ønsker å undersøke affekt og ikke nødvendigvis tolkning og et bakenforliggende budskap. Der problemstillingen søker *spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige* og da basert på *formalestetiske undersøkelser* er nettopp disse fire minutter Bergman referer til svært aktuelle.

Figur 39. Bibi Andersson och Liv Ullmann i Ingmar Bergmans Persona.

Filmen starter med en lampe som tennes og filmhjul som dreies hurtig. Bokstaver og tall skiftes stadig og plutselig i løpet av en åttendels sekund ser man en erigert penis. Vi presenteres hurtig videre til kinoens visningsform, støvet fra linsen som danner skygger på lerretet, sterke lysglimt så en tegneseriefigur av en kvinne opp og ned som vasker seg i et lite tjern før vi ledes mot to barnehender som leker med fingrenes bevegelse. Flere elementer dukker opp, scene fra en stumfilm med en mann kledd som skjellet jakter på en mann i pysjamas i hurtig tempo som avveksles med en tarantella i sakte bevegelse. Tarantellaen i motsetning til stumfilmen, dekker hele lerretet. Videre til en sau som med et fast håndgrep tappes for blod, kamera retter fokus mot dyrets blikk som stirrer tomt ut i luften før vi så presenteres for dens innvoller som veller ut av kadaverets kropp. En hånd spikres, blodet pipler ut fra såret i håndflaten. ***Lyden fra hammeren treffer noe dypt i min kropp.***

De neste bildene oppleves nå med lengre varighet til tross for at de presenteres hurtig, en murvegg, en kirkegård kledd i hvit snø med lyden av kirkeklokker, et gjerde av metallstenger med skarpe ender, en skitten snøhaug, munnpartiet til en kvinne i liggende stilling, lyden av dråper i vann før vi får se hennes hele ansikt. Videre en gutt som ligger statisk på et bord med et hvitt klede over kroppen, kun bryst og ansikt er synlig. En hånd sett fra froskeperspektiv som stikker ut fra hvite kleder og bordkant, flere mennesker i liggende stilling, fortsatt med lyden fra dryppende vann, hvilende hender på bryst, nakne føtter, lyden av en telefon som ringer mens vi ser ned på en kvinnes ansikt. Plutselig åpner hun øynene med et stort og kraftig blikk, gutten som ligger med det hvite klede snur hodet mot kamera, ser seg rundt før han legger seg over på siden med ryggen til. Han setter seg så opp og førsøker å dekke kroppen med sitt klede. Føttene stikker stadig utenfor, han setter seg opp igjen og vi får et nærbilde av hans profil. Lyden av fottrinn, gutten snur ansiktet mot kamera og videre rundt. Han tar på seg sine briller og trekker frem en bok med tittel *vår tids hjälte*. Han har tydelig lest i den før da omslaget omslutter noen av sidene. Hans oppmerksomhet rettes så mot noe i rommet. Hånden hans søker over kameralinsen, som om han er blind for det han kan se. I neste øyeblikk filmes han bakenfra og vi skimter et tåket bilde av et kvinneansikt som gutten fører sin hånd søkende over. Ansiktet blir mer uklart og veksles delvis uklart og mer uklart mellom to ulike kvinneansikt. Ansiktene er Elisabeth og Almas.

De hurtig skiftende bilder som skaper både en spenning, uro og undring i min kropp byttes ut med stillhet og refleksjon. Jeg blir i ett med denne gutten og hans søken etter disse vage skiftende kvinneansikt.

Roland Barthes om å se og sanse

Roland Barthes som Fausing referer til var opptatt av eksistensialistisk filosofi. I hans bok *det lyse rommet, tanker om fotografi* (2001) utvikler han sin egen teori som bevis for at det subjektive ligger til grunn for det meningsbærende i fotografiet. Fausing beskriver intensjonalitet som et punkt der affektene samles seg til et enkelt punkt og sprer seg så i ambivalens mellom fasinasjon og aversjon, mellom sympati og antipati, mellom involvering og avvisning og mener at dette punkt knyttet til noe, som vi kan se og sanse

men ikke uttrykke rent språklig (Fausing, 1999, s 33). Dette punktum omtales hos Barthes selv som *punctum*. Barthes hevde i boken at et hvert fotografi vil leses med tillegg av følelser. Dette begrunner han med at behovet for tolkning går foran det denotative (beskrivelse slik det fremstår for øyet). For å utdype dette nærmere mener Barthes at det å beskrive betyr nettopp å supplere det primære budskap med et sekundert budskap som støtter seg på en kode, språket: «å beskrive er å betegne noe annet enn det som er fremvist». (Barthes, 2001, s. 162).

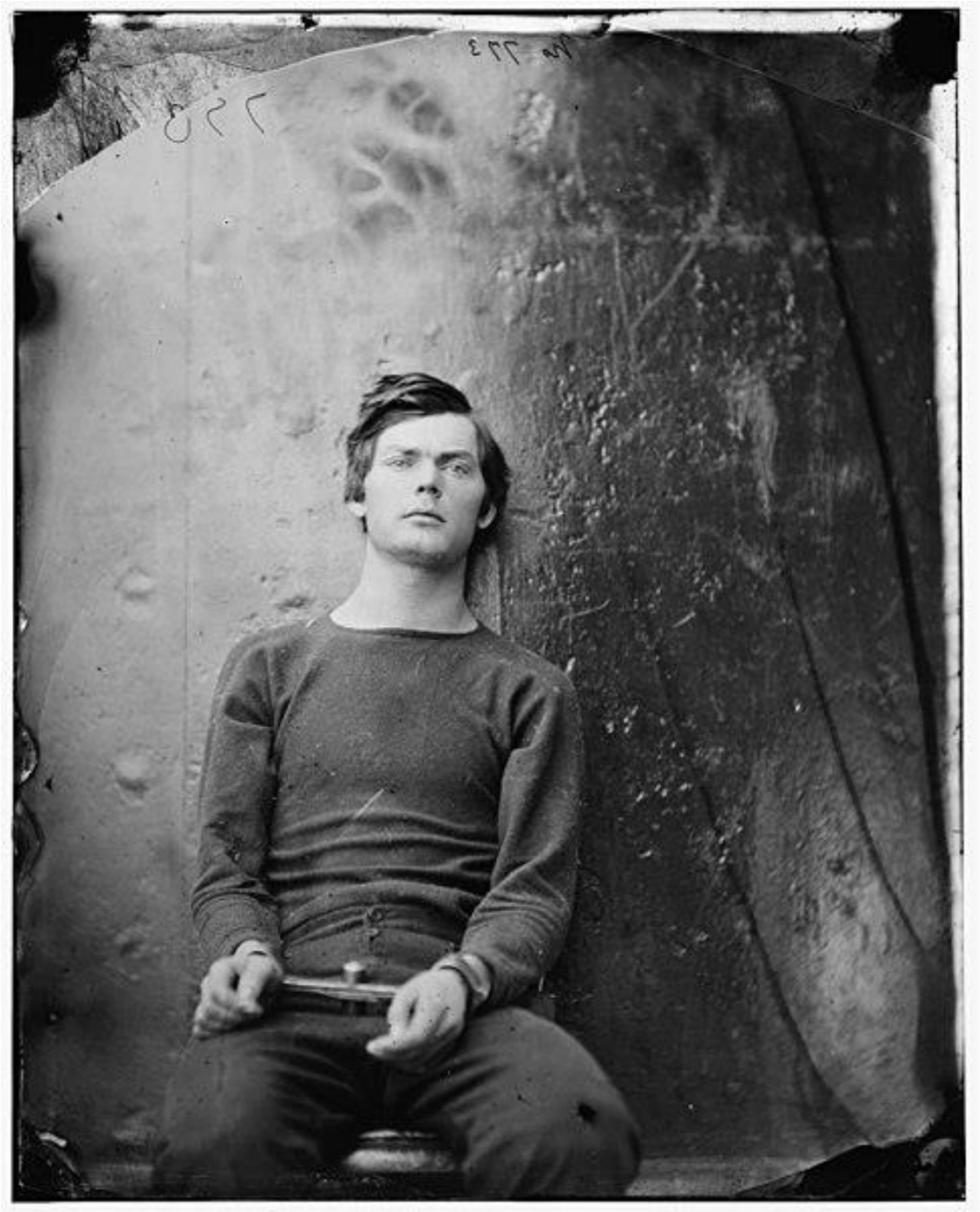
Figur 40. Illustrasjon på Fausings beskrivelse av intensjonalitet, Evensen.

Slik jeg forstår det mener Barthes at vi ikke bare kan beskrive det synlige, men også vil legge til vår sansing av det som fremvises. Samtidig opplever jeg en ambivalens i det han bruker ordet tolkning da dette for meg sier noe om hva man tror er budskapet i det som fremvises fremfor å beskrive hva man subjektivt føler hvilket er viktig der jeg bruker fenomenologisk metode. Et eksempel på dette kan med et formalestetisk perspektiv være beskrivelsen av en rød gjenstand, for eksempel en rose. Rent denotativt ville jeg beskrevet *en rød rose*, konnotativt (tolkning sammenstilt med andre tegn) *en rød rose som tegn på kjærlighet*, affektivt *en rose med varm dyp og intens farge.* Selv om Barthes ikke i nevneverdig grad bruker begrepet affekt snakker han til stadighet om følelser og den følelsen som treffer deg umiddelbart i møtet med bildet, som jo igjen er noe av det affekt er. Barthes omtaler gjennomgående begrepsparet, *studium* og *punctum.* Begrepet *studium* bruker han om det å dekke en form for menneskelig interesse. Barthes sier at det er at det er gjennom dette *studium* han interesserer seg for fotografiet uavhengig av dets sjanger og at vi i begrepet *studium* finner den konnotasjon som gjennom vår egen kultur gjør oss deltagende til det som avfotograferes (Barthes, 2001, s. 38). På bakgrunn av dette forstår jeg det som at Barthes mener at vår egen forståelseshorisont preges av den kulturen vi vokser opp i, med et slikt tankesett gir den konnotative beskrivelse en klarere mening da vi både vil referer til egen sansning men også den kontekst våre

erfaringer springer ut ifra. Denne tanken om ordet *studium* som «… i hvert fall ikke i første omgang - betyr «studie», men snarere konsentrasjonen om noe, sans for noen, en slags allmenn driftsbesetetning, som nok er oppmerksom, men ikke spesielt skjerpet» (Barthes, 2001, s. 37-38) er slik jeg forstår det ikke helt ulikt Merleau-Pontys tanker som han beskriver følgende i boken *Øyet og ånden,* noe jeg vil komme nærmere inn på i underkapittelet om tidsoppfattelse; «I kraft av sin kropp, som selv er synlig, befinner den seende seg midt i det synlige og bemektiger seg derfor ikke det han ser: Han nøyer seg med å nærme seg det med blikket …» (Merleau-Ponty, 2000, s. 16).

Når det kommer til det andre elementet, begrepet *punctum* (fra latin; et stikk, et lite hull … og også terningkast som Barthes beskriver det selv), sier Barthes at dette *punctum* vil avbryte *studium* som en pil som gjennomborer betrakteren. «Et fotos *punctum* er denne tilfeldigheten som treffer meg …» (Barthes, 2001, s. 38). Barthes bruker dette begrepsparet som en fenomenologisk tilnærming der fotografiet aktiverer en kroppslig kunnskap i betrakteren. «Jeg ser, jeg føler, altså merker jeg, betrakter jeg og tenker jeg». (Barthes, 2001, s. 42). Men Barthes referer ikke bare til punctum som om denne uventede tilfeldighet, eller glimt som han også beskriver det, men også tiden. Ikke ulikt Bergson (noe jeg kommer tilbake til under *tidsoppfattelse*) beskriver han tiden som intensitet og begrunner dette *punctum* som den rivende betoningen i noema (dette har vært). Som et eksempel på dette viser han til et fotografi av Alexander Gardner som fremviser den unge Lewis Payne som venter på å bli hengt etter et forsøk på å myrde den amerikanske utenriksministeren W.H. Seward.

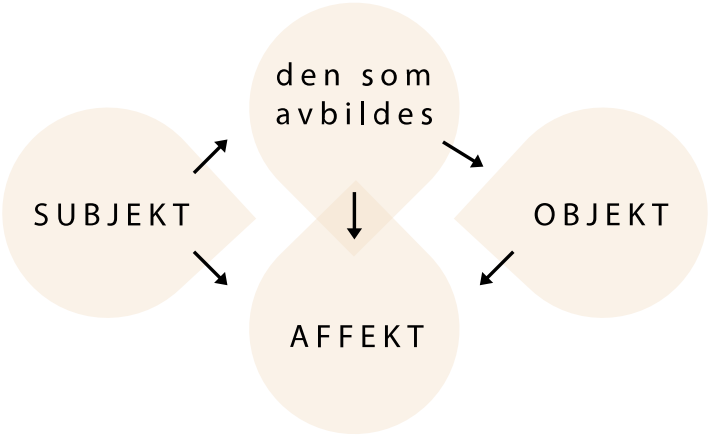
«Fotografiet er vakkert, og det er gutten også: Dette tilhører *studium*. Men *punctum* er: *Han skal dø*. Jeg leser på en og samme tid: *Dette vil skje* og *dette har skjedd*. Skrekkslagen kan jeg observere en fortidig fremtid hvor døden står på spill» (Barthes, 2001, s. 117). Det som treffer meg sier Barthes, er denne oppdagelsen av ekvivalens. Denne relasjonen mellom det som skal komme og det som har vært i en og samme tid kaller Bergson for den fjerde dimensjon. Ethvert fotografi sier Barthes, *er* denne katastrofen, uavhengig av om den som fotograferes allerede er død eller ikke.



Figur 41. Lewis Payne.jpg

Jeg kan ikke annet enn rent umiddelbart referere til min egen sansing av dette fotografi som trer frem når jeg søker det opp på internett. Kroppen fylles med en sterk følelse av kvalme. Motivet føles langt mer kraftfullt nå som jeg får det frem i stort format enn fra boken til Barthes. Blikket til personen som avbildes treffer ikke mitt eget. Det er som om den avbildedes blikk hviler like ovenfor mitt. Motivet fremstår for meg som dramatisk etter denne forforståelsen jeg har fått gjennom Barthes forklaring.

Barthes viser til et fotografi han til stadighet vender tilbake til i boken, et fotografi av sin (nå avdøde) mor som barn. Der jeg betrakter dette fotografiet sier han, rystes jeg *av en katastrofe som allerede har skjedd*. Portrettfotoet er et lukket kraftfelt sier Barthes, hvor fire imaginære krefter krysser hverandre. Når det kommer til det å selv skulle bli fotografert sier han følgende; «Foran objektivet er jeg samtidig den jeg tror jeg er, den jeg vil andre skal tro jeg er, den fotografen tror jeg er, og dessuten den han benytter seg av for å vise frem sin kunstferdighet» (Barthes 2001, s. 23). I dette subtile øyeblikk sier han videre, er jeg hverken subjekt eller objekt, men snarere et subjekt som er i ferd med å bli til et objekt og knytter det til følelsen av å bli objektivisert.



Figur 42. Illustrasjon av interaksjonen mellom subjekt og objekt, betrakter og bilde, og mellomrommet mellom dem der affekt oppstår og den avbildede er deltagende, Evensen.

Med andre ord kan man se på det som att individet som avfotograferes vil befinne seg i denne svære av mellomrommet mellom bildet og betrakter. Individet som er bevist den handling som utspiller seg vil være medvitende om at en annen person i etterkant vil betrakte dette bildet. Det vil ikke bare være fotografens handlingsrom som skaper et uttrykk, personen som avbildes vil gjennom sin egen kropp legge igjen spor av den tilstanden han befant seg i da bildet ble tatt. Det jeg har en intensjon om (de imaginære krefter), gir meg da en mikroopplevelse av døden. Jeg blir virkelig til et spøkelse sier Barthes og påpeker samtidig at det finnes ikke noe så komisk som fotografens krampaktige anstrengelse for å gjøre motivet levende.

Figur 43. Speilbilde, Evensen, Mysen. 20. oktober 2018.

Det sublime og det gåtefulle

Det er for meg vanskelig å skrive om affekt uten å også ta med det sublime og det gåtefulle. Det sublime beskrives for noen som synonymt med det skjønne, mens andre trekker et skarpt skille mellom disse to. I store norske leksikon kan vi lese følgende beskrivelse av ordet sublim. «Sublim, opphøyet, av en høyere orden. Det sublime innebærer erfaringen av en transcendent storhet, som makt, heroisme eller utbredelse i rom og tid, og overskrider vår normale evne til å bedømme eller gripe» (Svendsen, 2018). Som jeg skrev i innledningen under avsnittet om *estetikk og kunst* er det kanskje Immanuel Kant som er mest kjent for teori om det sublime innen estetisk filosofi. Selv om Kant sier at både det skjønne og det sublime kjennetegnes ved velbehag, skiller ham dem i form av hvordan de uttrykker seg for våre sanser. For Kant er det sublime det overveldende, skremmende, men også det tiltrekkende (Tjønneland, 2018). I utviklingen med mitt eget skapende arbeid sitter jeg igjen med enkelte motiver som på mange måter bærer med seg denne følelse av noe som er større enn en selv. I innledningen viste jeg til blikket, at det å møte en annens blikk kunne gi meg den samme følelse av noe ukjent. At den annen bærer på en hemmelighet jeg selv ikke har tatt del i. Denne følelsen er for meg også overveldende og skremmende, men også tiltrekkende og er i så måte i tråd med Fausings beskrivelse av intensjonalitetsbegrepet. Dersom man nærmer seg det sublime som et fenomen er jeg av den oppfatning av at slik det sublime fremtrer for meg er det riktig nok min subjektive opplevelse, likevel er den reel for meg. Og der jeg knytter det gåtefulle til det jeg ikke helt ut forstår kan den følelsen for meg gi i en opplevelse av noe skremmende og tiltrekkende på en og samme gang. Opplevelsen av det gåtefulle og det sublime *beveger* min kropp. Det gåtefulle kan for meg uttrykkes som en sublim opplevelse som er iblandet både en aversjon og en fasinasjon. Men det gåtefulle kan også uttrykkes som en ren undring og begjær over dette jeg selv ikke klarer å begripeliggjøre. Av bildene på de to neste sidene skaper det første et sublimt uttrykk i form av et hellig byggverk, mens det neste skaper en undring og fremstår som gåtefullt. Etter å ha arbeidet med masterstudiet ser jeg at jeg stadig tiltrekkes mot det gåtefulle. Flere av mine bilder holder noe skjult, og det oppleves stadig tydeligere når det går tid mellom gangene jeg betrakter dem. Uavhengig av om bildene oppleves som sublime, sublime og gåtefulle eller bare gåtefulle berører de meg.

Figur 44. Grundtvig kirken i København, Evensen, København. 27. juni 2016.

Figur 45. Melk, fra esp2, Evensen, Mysen. 30. mars 2017.

I boken *Kunstverkets opprinnelse (Der Ursprung des Kunstwerkes 1935/36)* av Martin Heidegger fremlegger Heidegger en diskusjon som dreier seg om kunstens gåte. Om det å se kunstens gåte som kunsten selv er handler langt fra om å løse gåten, oppgaven er å se den. Selve diskusjonen baserer seg på sannhet. «kunstneren er verkets opprinnelse. Verket er kunstnerens opprinnelse. Ingen kan være den andre foruten» (Heidegger 2000: 8). Slik innleder Heidegger boken og legger til at kunstneren og verket uttrykker seg gjennom dette tredje: kunsten. Slik jeg forstår det vil sannheten i så tilfelle ligge et sted midt imellom det som er sant for kunstneren og det som er sant utfra betrakterens livsverden tatt i betraktning betrakterens subjektive deltagelse til det *sette*. Samtidig må vi heller ikke glemme tilstedeværelsen til den person som avbildes slik både Fausing og Barthes beskriver.

> Der er sammenhæng mellem *punctum* og *abjekt*. De markerer begge det foruroligende og begribende ikke-sproglige område, hvor betydningen vakler og ekspanderer, hvor subjekt går tæt sammen med objektet, og de opløses i hverandre i sansning og affekt. Begge begreber tilhører subjektet og noget uden for subjektet. Begge kan få skær av den sublime emotion, den smertelige ambivalens mellem fryd og ængstelse, der kan opleves og alligevel ikke eller kun formuleres ad omveje. *Billedet bliver derved samlingspunkt for en række komplekse og modsatrettede følelser.* (Fausing 1999, s. 61)

Jeg vil vise til et bilde fra prosessen;

Ditt blikk hviler i mitt. Elementene i rommet dekkes av denne kraftige kontrasten mellom lys og mørke. Du fremstår som halvt synlig og halvt gjemt. Hva er det du viser? Hva er det du skjuler?

Motivet er stående. De diagonale linjeføringer fra lyset og de organiske linjer fra veggens tapet sammen skaper bevegelse. I tillegg beveges jeg. Jeg fylles med undring til både det jeg ser og det jeg ikke ser. Fargene er dunkle og veksler mellom kjølige og varme. Intensiteten forsterkes av alt det grønne og frodige. Det dunkle forsterkes av det mørke og hånden vi ser men ikke vet hvem eier. Dine hender hviler trygt i din favn. Fra denne hånd som hviler mot bordets flate sendes en liten stråle av lys, som et hemmelig tegn.

Figur 46. Intensitet, Evensen, Mysen. 2. mai 2019.

Å bevege og å bli beveget

I artikkelen *Affekt-billede, Lysten til at se – og ikke til at se* (2000) av Bent Fausing beskriver han et gammelt familiefotografi av en mor med sine fem barn. Ved første øyekast ser bildene i likhet ut som mange andre familiefotografier, men ved nærmere ettersyn ser man at bildet er revet i to og satt sammen på en upresis måte. Delen til høyre i motivet er langt lysere enn resten av bildet, i tillegg kan man registrere et tre som nærmest svever foran huset. Man kan også skimte en hånd ved siden av leketøyet den ene gutten holder i sin hånd som berører guttens midje. Etter nærmere granskning forstår man at noen er blitt fjernet fra bildet. Denne noen, er barnas far. Og det er sønnen (Per Auster) til den lille gutten på mors fang som senere skulle bli oppmerksom på dette i søken etter sin far (s. 201 og 206). Auster la selv ikke merke til disse detaljer i første øyekast, men registrerte heller at hans far var med på bildet i likhet med de andre barna. Han registrerte at bildet var revet i to, men trodde det berodde på et uhell. Etter hvert som han undersøkte bruddlinjene oppdaget han disse detaljene han hadde vært blind for tidligere. Han registrerte denne hånden som berører onkelens midje, og at en av de andre onklene ikke hviler sin hånd på sin brors rygg slik han først trodde, men på en stol. Han innså at det var hans bestefar som hadde blitt skåret ut av motivet.

> Min bedstefar havde siddet i en stol ved siden af sin hustru med en av sine sønner mellem knæene – og han var der ikke. Kun hans fingerspidser var tilbage; som om han *prøvede at kravle tilbage i billedet fra et hul dybt i tiden*, som om han var sendt i eksil i en anden dimensjon./*Hele affæren fik mig til at skælve*. (s. 215)

Historien om dette istykkerrevne fotografi rommer den vesentlige innlemmelse av fenomener via synssansen. Auster beskriver selv at oppdagelsen fikk ham til å skjelve. Hans opplevelse av denne oppdagelse bærer med seg to affekter; erkjennelsen av at en person valgte å rive bildet i stykker og opplevelsen til Auster der han observerer det fragmenterte bildet som er satt sammen som om ingenting har hendt skriver Fausing (s. 215).

> Da jeg var hjemme igen granskede jeg disse billeder med en *fascination som grænsede til det vanvittige*. Jeg fandt dem uimodståelige, dyrbare, svarende til *hellige relikvier*. Det forekom mig at de kunne fortælle mig ting jeg aldrig før havde vidst, afsløre en tidligere skjult sandhed, og jeg

> studerede hver av dem indgående, absorberede den mindste detalje, den mest ubetydelige skygge, *indtil alle billederne var blevet en del af mig*. Jeg ønsket at intet skulle gå tabt, forklarer Auster. (s. 216)

I motsetning til Barthes søken etter essensen av sin mor og hans opplevelse av å miste henne på nytt da han innser at dette kun er et barnefotografi av henne, opplever Auster at han har gjenfunnet sin far som er den lille gutten på fanget til hans bestemor, den far han hadde mistet og mer om historien rundt ham (s. 217). Der Barthes vektlegger *fraværet*, vektlegger Auster bildets *mulighet for annet nærvær*. «Med anknytning til Aristoteles teser om tilfældets årsagssammenhænge kalder psykoanalytikeren Jacques Lacan det følsomme forbindelse immelem iagttaget og iagttager for *touché*, dvs. berørt» (s. 211). Fausing sier at det tilfeldige og sensitive punkt finnes i både det persiperede og den persiperende. Dette punkt er det Barthes omtalte som punctum. Lacan derimot kaller dette stedet for *trou*matique og danner med dette en neologisme av *traumatisk* og det franke ordet for hul, *trou* beskriver Fausing. «Hullet skaber en direkte berøring med det reelle i så vel billedet som i os. En berøring som ikke er formidlet og beskyttet gennem det imaginæres skærm eller den symbolske ordens distance» (s. 211). Fotografiet av denne familien består av to skue-lyster ifølge Fausing og forklarer den ene med det vi vanligvis forbinder det med innen de mentale nivåer, gjenkjennelse, gjentagelse, nærvær og optisk-taktilitet, og den andre, lysten til *ikke* å se. Til tross for at den siste skue-lyst ikke nevnes like ofte er den like sterk og utbredt som synsdriften mener Fausing. På samme måte som vi kan vende det døve øret til det vi ikke vil høre, kan vi velge å ikke legge merke til detaljer vi ikke ønsker videre innsikt til, som i å lukke øynene for noe (s. 211-212). «Den udeladte del af fotografiet minder os i ekstra grad om, at referenten ikke kun er et objekt, den er også en *følelse*, en affekt» (s. 216). Eksemplet det her vises til beskriver hvordan kroppen gripes av en plutselig innsikt som leder videre til nye bilder i form av et indre syn som derfor er ladet med affekt. Og etter hva jeg forstår er det dette han legger i begrepet fenomen pluss affekt. Fotografiet er den gjenstand utenfor kroppen som mottas med et ytre syn som fører til et indre syn og føles inni kroppen. Fotografiet tildekker samtidig som det avslører. Et annet viktig aspekt Fausing påpeker i denne artikkelen er ansiktets rolle som den sentrale affektive kroppsdel og relateringens primære medium. Vi kan lese kroppens holdning og gester, men det er i ansiktsuttrykket vi speiler mennesket vi betrakter. «Ansigtet danner derved uanset afstand et emotionelt, kvalitativt close-up i

den samlede mængde av kropslig udtryk. Ansigter er således med til at danne nogle vigtige linjer og lokaliteter i billedet og i forhold til iagttageren» (Fausing 2000, s. 205). Portrett og familieportrett er grunnet både den offentlige, representative karakter og det samtidige private utgangspunkt både ambivalent og gåtefullt mener Fausing. Årsaken ligger i det at et menneske som portretteres gjerne vil fremstille sine beste sider og på den måte holder skjult en del av virkeligheten. Det kun barnet som vil opptre naturlig og ærlig i det øyeblikket det fotograferes da barn ikke reflekterer over fotografiets egenskap, de større barna derimot gjør seg til på lik linje som de voksne. Jeg vil gjerne repetere Barthes tanker om portrettet «Foran objektivet er jeg samtidig den jeg tror jeg er, den jeg vil andre skal tro jeg er, den fotografen tror jeg er, og dessuten den han benytter seg av for å vise frem sin kunstferdighet» (Barthes 2001, s. 23)

Med Barthes fortelling om tapet av sin mor og Auster fortelling om sin fars barndom knytter jeg umiddelbart historien til min egen fortid, med en far uten en mor. Som barn reflekterte jeg nok ikke særlig over det. Farfar var tilstede på alle mulige måter. Han kunne til og med sette seg på sin moped og kjøre de 60 mil fra Melhus til Ørje (mitt barndomshjem) for å besøke oss. Farfar var snill og kjærlig. Jeg følte meg alltid i sentrum, og det tror jeg alle mine kusiner og fettere også gjorde. Etter hvert som jeg ble eldre ble jeg stadig mer nysgjerrig på hvem som var min fars mor, men jeg turte aldri helt spørre. Jeg forsto at hun var borte, og sorgen som hørte med. Etter selv å bli mor ville jeg vite alt om henne og jeg kjente på en enorm medlidenhet for min far. Farfar døde da jeg var 13 og jeg rakk aldri å konfrontere ham med mine spørsmål. Nå ber jeg om alt som finnes av bilder i håp om at jeg kan lære meg henne å kjenne. Min farmor døde da min far var 12, og familien beskriver henne som et varmt og godt menneske. På de fleste bilder smiler hun med et glimt i øye. Selv gripes jeg av en enorm lengsel og nysgjerrighet over hvem hun var og hvordan mitt liv ville vært dersom jeg lærte henne og kjenne i live. Hennes blikk og fremtoning på bilder beveger meg. Det er ikke rart da jeg har en forbindelse til henne. Likevel handler det om fotografiets evne til å både bevege og la meg bli beveget. Jeg gripes av affekt, i form av sorg, lengsel og begjær, men også beundring fordi hun for meg fremstår som vakker, leken og lykkelig. *For meg handler det om lysten til å se!*

Figur 47. Min farmor, Magnhild, Evensen, fra familiealbumet.

Figur 48. Farmor og farfar på piknik, Evensen, fra familiealbumet.

Tidsoppfattelse

Varighet og flyktighet

Henri Bergson forsøker i boken *Tiden og den frie viljen* (1998) å påvise at enhver diskusjon mellom deterministene og deres motstandere (eksistensialistene er motstandere av determinisme, determinert vil si forhåndsbestemt, determinisme er læren om at alt som skjer er strengt årsaksbestemt) innebærer en forutgående sammenblanding av varighet og utstrekning, suksesjon og samtidighet, kvalitet og kvantitet og sier at først når denne sammenblandingen er opphevet, ville man kanskje se at de innvendinger man har reist mot friheten og i en viss forstand frihetsproblemet, forsvinner (Henri Bergson, 1998). Boken er delt inn i tre kapitler, de to første, undersøkelse av begrepene intensitet og varighet er skrevet som en innledning til det tredje, den frie viljen. Der opplevelsen av stille eller bevegelig sier noe om tid, og tid kan si noe om flyktighet og varighet velger jeg i første rekke å ta med noen av hans teorier fra kapitelet om varighet. «Man definerer i alminnelighet tallet som en samling enheter, eller for å uttrykke oss mer presist, som syntesen av det ene og det mangfoldige» (s 64). Ett hvert tall er en enhet sier Bergson. Men denne enheten av en sum inneholder også en mangfoldighet av deler man kan betrakte enkeltvis. Bergson stiller spørsmålet «… om ikke tallideen inneholder

forestillingen om enda noe annet» (s.64). For å si at et tall er en samling enheter må man tilføye at disse enheter er identiske. Som et bilde beskriver han at vi kunne telt 50 sauer og da forutsatt at de er identiske (selv om gjeteren ville kunne skille deres individuelle forskjeller). Men der vi retter oppmerksomheten mot gjenstander eller individers særtrekk kan man fortsatt regne dem opp, men ikke legge dem sammen. Med andre ord forutsetter tallideen en enkel intuisjon av en mangfoldighet av deler som er helt like (s.64). For å telle en flokk med dyr og da med den forutsetning at de er identiske må vi enten sammenfatte dem i et og samme bilde ved å stille dem på rad og rekke i et rom, eller vi kan gjenta bildet av hver enkelt 50 ganger etter hverandre og det vil da synes «… som om dannelsen av rekken snarere foregår i varigheten enn i rommet» (s. 65). Men dette er ikke tilfelle, mener han. Og forklarer det med at dersom han skulle forestille seg en og en sau etter hverandre og isolert hver av en av dem i flokken ville han aldri ha å gjøre med annet en enkelt sau (s. 65).

> For at antallet skal vokse efterhvert som jeg går fremover, må jeg nødvendigvis bevare de suksessive bilder og stille disse ved siden av hver enkelt av de nye enheter som jeg fremkaller ideen om: men det er nettopp i rommet at en slik sidestilling finner sted og ikke i den rene varighet. (s. 65)

Slik jeg forstår det mener Bergson at vi kan gjerne telle enheter og da i den tro at vi har dannet dette tall i varigheten alene, likevel er det enhetene i rommet som telles. Som barn lærte vi gjerne å telle med en rad av kuler (eks. abacus) og på den måten vil et abstrakt tall baseres på vår forestilling om disse ulike punkter (kuler) plassert på en rekke. På den måten vender vi tilbake til et romlig bilde. Dersom varigheten kun var i tiden alene ville man bare kunne telle øyeblikk. Bergson mener da slik jeg forstår det at det heller er slik at man teller varighetens øyeblikk ved hjelp av punkter i rommet da øyeblikket i seg selv vil forsvinne.

> Visstnok er det mulig å oppfatte en ren og enkel suksesjon i tiden og bare i tiden, men ikke en addisjon, det vil si en suksesjon som fører til en sum. For hvis en sum blir oppnådd ved at man suksessivt betrakter forskjellige ledd, er det også nødvendig at hvert av disse ledd blir beholdt når man går over til det følgende, og at de liksom venter på å bli føyet til de øvrige: hvorledes skulle dette ledd kunne vente hvis det bare var et ledd av varigheten? Og hvor skulle det vente om vi ikke lokaliserte det i rommet? (s. 66).

Bergson gir en grundig forklaring for sin bruk av tallet for å registrere varigheten, for mitt prosjekt er hans tanker interessante der jeg selv har temaet individ og rom. I de bilder jeg undersøker og de jeg selv produserer befinner tingene (det være seg individ eller objekt) seg innenfor et romlig bilde. Dette til tross for tingenes individuelle forskjeller. Der Bergson sier at ethvert tall er en samling enheter, og ethvert tall er selv en enhet, betyr det at de øyeblikk eller ting jeg registrer i seg selv ikke kan betraktes som en enhet i form av et tall da enheten ikke kan deles opp i like deler. Likevel kan de telles og den tid jeg bruker på å registrere hvert enkelt av dem skaper en varighet i rommet. Der vi forestiller oss de like deler uten å telle dem men bare registrere de matematiske punkter (like deler) som en helhet vil de danne en linje sier han videre. (s. 68-59).

Linjen oppstår der vår oppmerksomhet løsrives fra tallene, skillene er blitt borte og helheten viser oss alle kjennetegn på en kontinuitet. «Dette er årsaken til at tallet, som er sammensatt efter en bestemt lov, kan oppløses efter en hvilken som helst lov» (s. 69). Dersom man godtar denne oppfatning av tallet, sier Bergson, «… vil man snart innse at ikke alle ting lar seg telle på samme måte, og at det finnes to meget forskjellige arter av mangfoldighet» (s. 70). Når vi snakker om materielle gjenstander ligger det i oss den mulighet vi har til å både se og å berøre dem. Vi har ikke behov for å lete etter en symbolsk forestilling for å skulle telle dem. Vi behøver ikke gjøre annet enn å tenke dem hver for seg og etter det samtidig i det medium hvor de lar seg observere. Men det forholder seg ikke slik når det kommer til sjelens rent affektive tilstand sier Bergson videre. «Her, hvor leddene ikke lenger er gitt i rommet, synes det *a priori* som om man knapt vil kunne telle dem med mindre man gjør bruk av en eller annen symbolsk fremstilling» (s. 70). Denne forestillingsevne er tydelig der man snakker om fornemmelse der årsak åpenbart ligger i rommet mener Bergson. Til sammenligning bruker han hørsel, der vi hører et menneskes fottrinn i gaten ser vi for oss et menneske som går. For hvert skritt dette menneske tar lokaliseres punkter i rommet hvor foten settes ned. «… jeg teller minne fornemmelser i selve det rom hvor deres håndgripelige årsaker legger seg på linje» (s. 71).

Figur 49. En flokk med fugler (elementer på line), Evensen, Ås. 11. september 2017.

Figur 50. Vilhelm Hammershøi - Stue. Ida sidder og læser - 1893

Kanskje er det noen sier han, som når man hører lyden av en fjern klokke, teller de suksessive slag på tilsvarende måte, og ser for seg klokken som svinger frem og tilbake. Der han like etter legger til at de fleste mennesker ikke går frem på denne måten. De stiller heller de suksessive lyder (lyder som følger etter hverandre) på en linje i et tenkt rom og innbiller seg at de teller lydene i den rene varighet. Det er riktig det sier han, at lyden når vårt øre suksessivt, men av dette følger én av to ting. Enten mottar vi disse suksessive lyder som en fornemmelse og lar de slutte seg til andre lyder som en gruppe som gjenkjennes i minnet på tilsvarende måte som en kjent melodi eller snarere i dette tilfelle, rytme. I så tilfelle vil vi ikke lenger telle lydene men mottar det kvalitative inntrykk rytmens antall gir. Alternativ så fortsetter man å telle lydene og blir da nødt for å adskille dem for så å la spaltingen foregå i et eller annet homogent (likt) medium der lyden fjernes fra sin egenskap og etterlater identiske spor av sin gjennomgang (s. 71).

Som et eksempel på dette vil jeg vise til maleriet på forrige side, Stue, Ida sider og leser (1938) av Vilhelm Hammershøi.

Ett bilde, en helhet. Tingene i rommet er adskilte og hver og en av dem ber om min oppmerksomhet, men blikket mitt tiltrekkes denne posituren av en hvilende kvinneskikkelse. Fargene i motivet er dempet og gir ingen tegn til uro eller dramatikk. Jeg føler på en stillhet, som et hav av tid en tidlig formiddag der sollyset griper inn i rommet og lett kjærtegner hennes nakke. Hun skal ingen steder. Jeg kjenner på en lengsel i min egen kropp. Minner dukker opp og gir en følelse av ro. Tiden fra min egen barndom, sommeren hos mine besteforeldre der dagene bare var. Ingen tid som kom eller gikk, tiden bare var, uendelig.

Hvorvidt dette medium er tid eller rom gjenstår ennå å besvare sier Bergson og gjentar nok en gang at et øyeblikk av tiden ikke kan oppbevares for så å bli lagt til andre øyeblikk. Dersom lydene adskiller seg, betyr det at de etterlater tomme intervaller mellom seg. Dersom man kan telle det så kommer det av at mellomrommene blir stående samtidig som lyden glir forbi, men hvordan kunne ellers disse mellomrommene bli stående dersom det er ren varighet og ikke rom? Med andre ord er det nettopp i rommet at operasjonen foregår. (s. 71).

> … det finnes to slags mangfoldigheter: de materielle gjenstanders mangfoldighet, som umiddelbart danner et tall, og bevissthetskjensgjerningenes mangfoldighet, som ikke kan fremtre som tall uten ved hjelp av en eller annen symbolsk forestilling, hvor nødvendigvis rommet griper inn. (s. 72)

Egentlig skiller vi mellom disse to arter av mangfoldighet når vi snakker om materiens ugjennomtrengelighet sier Bergson videre. Til dette tillegges det logiske i at to legemer ikke kan være på en og samme plass til samme tid, av den grunn forsetter heller vår tanke denne operasjon i det uendelige (s. 72). Ved å fastslå materiens ugjennomtrengelighet erkjenner man tall- og rombegrepets tilhørighet. Når vi teller følelser, fornemmelser og ideer som alle gjennomtrenger hverandre og fyller sjelen er det nettopp fordi de gjennomtrenger hverandre og man kan da «… bare telle dem på betingelse av at man forestiller seg dem som ensartede enheter som opptar adskilte plasser i rommet, og følgelig som enheter som ikke lenger gjennomtrenger hverandre» (s. 73). Med et slikt tankesett forstår jeg det om at der det kommer til affekt (og skillet mellom ulike følelser) foregår varigheten der man forestiller seg hva som vil komme basert på den symbolske forestilling i rommet. En slik måte å forestille på endrer ikke de normale betingelser for iakttagelse sier han da den forestillingsgivende fornemmelse er kvalitet, og ser man på den som en utstrekning i rommet blir kvalitet til kvantitet, det man kaller intensitet. Slik jeg forstår det betviler ikke Bergson muligheten for at suksesjon kan foregå i tiden alene, men heller at vår erfaring lener seg til det å være i rommet og det da er i rommet disse ulike bilder i vår bevissthet finner sted. Våre sanser fornemmer legemenes egenskaper og rommet med dem (s. 73). Med andre ord kan man forstå det som at tiden er i rommet. Rommet blir ett bildet på det sted der tiden befinner seg. Et øyeblikk som foreviges i et fotografi står ikke igjen som det ene øyeblikk, det finnes noe mer. En observasjon av fotografiets innhold, tingene som er fanget det være seg objekter eller fornemmelser skaper nye muligheter for å sanse og å føle noe som gjør det mulig for det fotografiske øyeblikket å flyte ut i en ny type varighet.

Tilbake til dette motiv av en sittende kvinne slår det meg at jeg nærmest hører pusten fra hennes bryst og hører klokken som tikker i det rommet hun befinner seg i. Før jeg like etter erkjenner at det er min egen pust jeg sanser og lyden fra klokken fra min egen stue.

Figur 51. Tid, Evensen, Mysen. 8. mai 2019.

Å rette bevisstheten mot *noe* med et blikk på Robert Bresson arbeid

Intensjonalitetsbegrepet som ble presentert under metodekapittelet brukes som nevnt der vi retter bevissthet om noe, et fenomen eller et objekt. Denne bevissthet kan intenderes på ulike måter, for eksempel gjennom direkte persepsjon, hukommelse, erindring, retensjon, protensjon eller fantasi (Gallanger og Zahavi, 2008, s. 41). Intensjonalitetsbegrepet videreutviklet Edmund Husserl fra Franz Brentano (1838-1917) som hevdet at alle bevissthetsakter referer eller er referert til et objekt og at det kun er bevisste tilstander som er intensjonelle (Hansen, 2018). Eksemplet til Bergson der han sammenligner synssansen med hørselssansen i sin beskrivelse av oppfattelsen av tid og varighet i rommet fremstår for meg som intensjonal. Og jeg vil forklare denne tidsoppfattelse med Husserls beskrivelse av retensjon, en opplevelse av fortiden i nået (tonen som var). «Husserl sammenligner den foregående tonen, som vi fortsatt i en forstand opplever, med hvordan vi opplever baksiden på et fysisk objekt, som heller ikke er sanselig tilgjengelig for oss» (Vaag og Vaag, 2014). I Husserls analyse av vår opplevelse av tid, tar han, i tråd med fenomenologien utgangspunkt i en opplevelse, Husserl velger å sammenligne sin tidsbevissthet med opplevelsen av en melodi (Vaag og Vaag, 2014). Det Husserl ønsker å beskrive er at vi ser ikke bare et hus eller et rom som flat, men som et objekt med dybde. Med andre ord så tillegger vi rommet en rekke egenskaper som ikke er tilgjengelige for oss i det øyeblikk vi observerer det akkurat på samme måte som det er med tonen som var. «Samtidig som vi opplever den foregående tonen, i form av retensjon, sammen med den nåværende tonen, har vi også en forventning til de toner som måtte komme» (Vaag og Vaag, 2014). Denne opplevelsen av en fremtid i nået kaller Husserl for protensjon. Skillet mellom protensjon og retensjon ligger i det at selve protensjonen er åpen, det er enda ikke avgjort hva den vil bestå i. Med andre ord kan vi si at vi har en form for forventning til hva som skal komme og av den grunn ser for oss selve fremtiden.

«En lyds rytmiske valør. Lyd fra en dør, der åbner og lukker sig, lyd fra skridt, etc., er nødvendig for rytmen» (Bresson, 2018, s 55).

En lignende opplevelse hadde jeg da jeg så filmen *En dødsdømt har rømt*, originaltittel; *Un condamné à mort s'est échappé*, 1956 av Robert Bresson. Filmen regnes som et av høydepunktene i Bressons karriere.

> Filmen er basert på den sanne beretningen om en fransk motstandsmann, Løytnant André Devigny, som ble fengslet og dømt til døden av Gestapo i Lyon i 1943, men som klarte å flykte fra det beryktede Montluc-fengselet. Bresson har i konsultasjon med Devigny rekonstruert denne flukthistorien og bestrebet seg på å gjøre den så eksakt og sannferdig som mulig, men har samtidig gjort en film som er umiskjennelig Bresson'sk i både form og innhold. (filmweb, 2013)

I filmens åpningsscene ser vi først Fontaines hender som fades frem fra et mørke. Selv om vi ikke presenteres for individets blikk er det for meg et eksistensielt møte jeg har med denne personen. Måten hendene beveges, sakte, som med et undersøkende blikk på egen eksistens. Hendene veksler mellom å løftes, observeres fra ulike vinkler for så å ta en hvilende posisjon på hans knær. Scenen finner sted i en bil og måten hendene og benene er plassert på røper at han ikke er alene. En følelse av trengsel i et lite rom preger meg. Kamera beveges videre mot Fontaines blikk og beveges til siden der vi etter hvert skimter personen ved siden av. Deres blikk møtes før kamera beveges ned mot den andres fang der vi skimter nok en person. Deres hender er i motsetning til Fontaines hender, kneblet til hverandres med et håndjern. I dette øyeblikk flyter håpet og spenningen gjennom min kropp. Denne vekslingen mellom de nære utsnitt og gatene utenfor, Fontaines hender som er fri i motsetning til de som sitter ved siden av, hans hender som veksler mellom å berøre bilens dørhåndtak for så å trekke dem tilbake skaper en forventing. Jeg venter på øyeblikket der bilen må stanse grunnet trafikk og Fontaine klarer å rømme. Fontaines lykkes i å unnslippe, men dessverre hentes han inn igjen av betjentene i bilen. Resten av filmen utspiller seg om Fontaines mål om å flykte fra dette fengsel han snart skal føres til.

«Et suk, en stilhed, et ord, en sætning, udbrud, en hånd, hele din model, hans ansigt, i hvile, i bevægelse, i profil, lige forfra, et uendeligt syn, et indskrænket rum… Hver ting er præcis på sin plads: dine eneste virkemidler» (Bresson, 2018, s. 43).

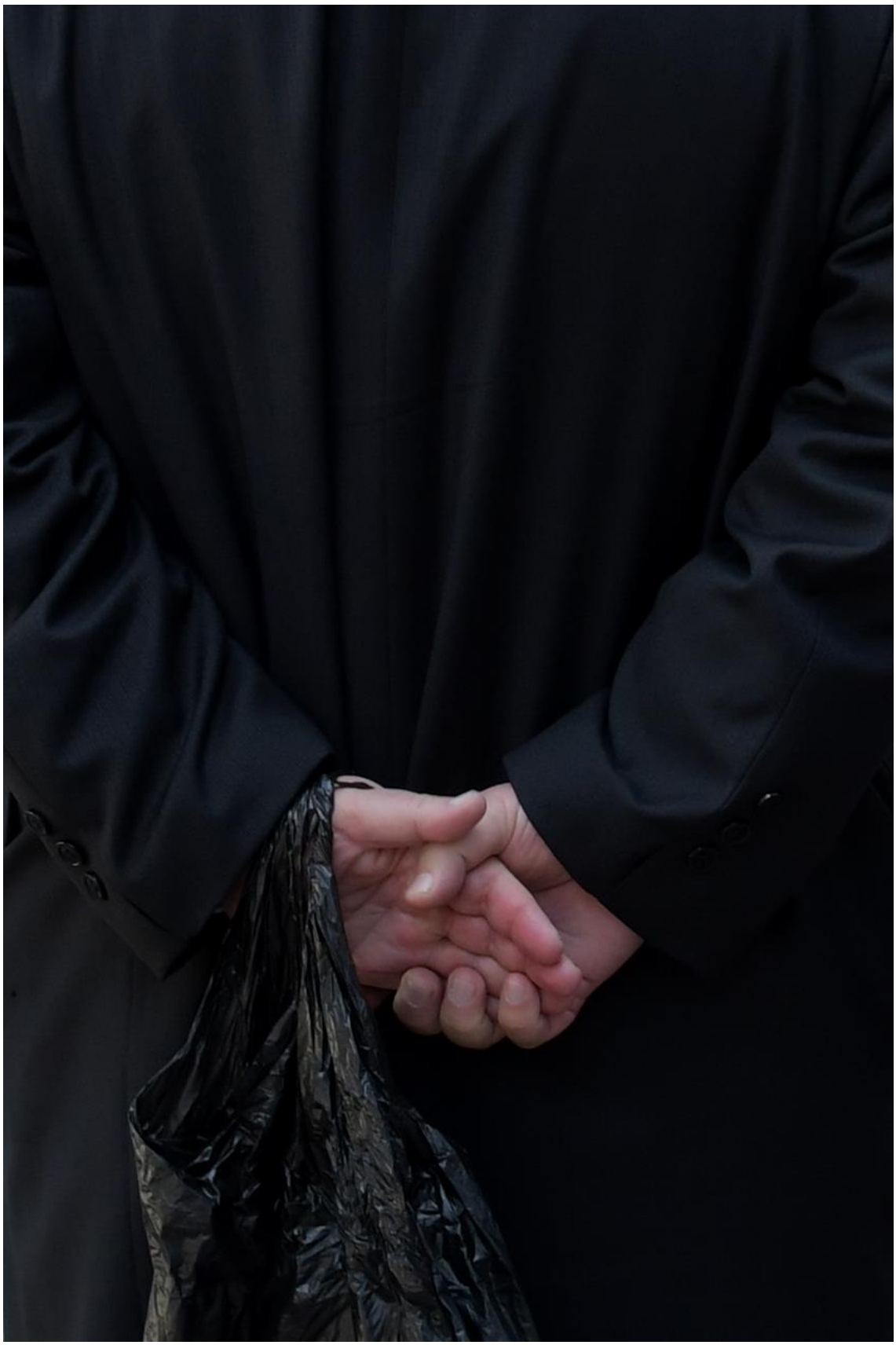
Det var som å være fanget i tid. Hver scene var så naken og åpen med en opplevelse av uendelige lange sekvenser, likevel kjente jeg på et press av tid og en spenning som var til å ta og føle på. Hver scene var perfekt omsluttet av rene flater og harmoniske linjer og en balansert fordeling mellom lys og mørke. Ett hvert ansikt fanget min interesse og jeg lyttet med både øyne, ører og sinn. Jeg kjente på en kveldende følelse blandet med en følelse av håp. I etterkant var det mennesket i form av blikk og hender som satte dypest spor. Hva det betyr vet jeg ikke, men slik er det. Notater etter filmen «En dødsdømt har rømt». Kunstnerens hus, 06.01.19

Bresson arbeider ofte med nærbildet og da gjerne hender. Han sier at det i hans filmer ikke handler om å forstå, men om å føle – og legger til at det er det som skiller ham fra andre filmskapere (Iachambreverte 2017). Denne nærhet gir meg en opplevelse av å være til stede, og de rene rammer som de ulike scener består av skaper for meg rom for å bare være til som en del av filmen uten forstyrrelser.

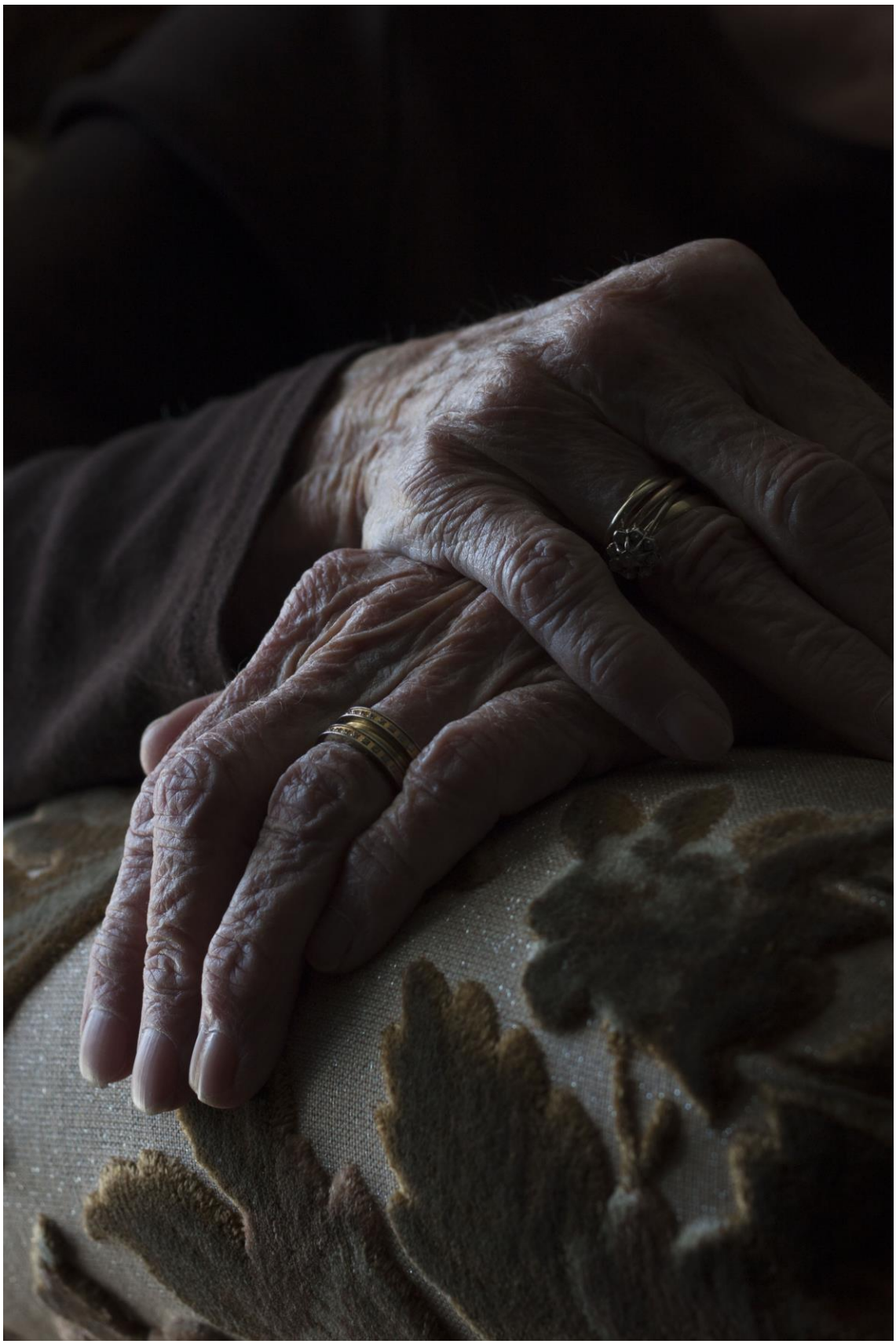
Didaktisk refleksjon:

Når jeg underviser, det være seg faget BILDE på medier og kommunikasjon, eller fag jeg har på design og håndverk innen VISUELL KOMMUNIKASJON, sier jeg til elevene: Dere må legge til rette for at betrakteren kan sanse. Fjern alle spor som røper din tilstedeværelse i arbeidet. Legg til rette for at sansningen kan finne sted ved å utnytte de formalestetiske virkemidler. Gjør det autentisk. Den minste forstyrrelser vil kunne avlede betrakteren. Som et motiv ute av balanse. Dårlig håndverk, som uskarphet, skjevheter, dårlig lys, osv. Det å legge til rette for å sanse innen kunsten, mener jeg er dette skillet mellom bevisste og ubevisste valg, hvilket skaper samspillet mellom bildeskaper og betrakter.

Bruk dine ferdigheter, fjern alle spor, og la rommet være åpen for betraktning, sansning og refleksjon.



Figur 52. Hender, Evensen, New York. 21. juli 2018.



Figur 53. Levd liv, Evensen, Mysen. 8. mai 2019.

Den rene varighet

Tilbake til Bergson og hans teori om varighet sier Bergson kort sagt, at der vi flytter fingeren langs en flate eller en linje med øynene lukket og på den måten mottar en rekke av fornemmelser av ulike kvaliteter (for eksempel i form av materialitet) er man allerede i besittelse av romideen. Dette uavhengig av om man enten forestiller seg disse fornemmelsen utelukkende i varigheten i en rekkefølge der man ikke er i stand til å forestille seg dem samtidige og likevel adskilte, eller skjelner en orden av suksesjon som kun kan oppstå dersom man har evnen til å iaktta en suksesjon av ledd for så å stille dem tilbake på en linje etter å ha adskilt dem. «Men hvem innser vel ikke at for å oppfatte en linje som en linje, må man nødvendigvis stille seg utenfor den, gjøre seg klart det tomrom som omgir den og følgelig tenke seg et tredimensjonalt rom?» (Bergson, 1998, s. 82).

Den rene varighet kan absolutt være en suksesjon av kvalitative forandringer som smelter sammen. Forandringer som er presise uten konturer og som ikke har noen tilbøyelighet til å stille seg utenfor og ved siden av hverandre, og som heller ikke har slektskap med tallet, dette sier han, vil være den rene heterogenitet (ulikhet). «Hvis fornemmelsen hele tiden var identisk med seg selv, ville den forbli uendelig svak, og vi skulle kunne holde den i det uendelige» (Bergson, 1998, s. 84). Dersom vi påstår at fornemmelsen hele tiden er den samme sier han, så kommer det av at vi ikke tenker på selve fornemmelsen alene, men på den objektive årsak som ligger i rommet. Det er nærmest umulig å forestille oss varigheten i sin opprinnelige helhet da vi mennesker ikke er alene om å vare. Også de ytre ting varer slik som oss, og tiden med utgangspunkt i at også de ytre ting varer, fortoner seg fullstendig som et homogent medium. Der man måler en bevegelses hastighet innebærer det også at tiden har en størrelse. Og dersom den egentlige varighet ikke kan måles, hva er det da svingningene fra klokkens pendel måler (Bergson, 1998, s. 85)? Der Bergson snakker om bevegelse, snakker han om et utviklingsforløp. Og mener at vi også her deler hendelsen opp i faser som vi så betrakter som identiske. Og da denne mangfoldighet av identiske ledd kun kan forstås dersom den blir brettet ut i rommet, ender vi opp med den samme ideen om en homogen tid som igjen er et symbolsk bilde på den virkelige varighet.

> Med ett ord rører vårt jeg ved den ytre verden med sin overfalte; våre suksessive fornemmelser beholder tross sin sammensmeltning noe av den innbyrdes eksterioritet som objektiv karakteriserer deres årsaker; og dette er grunnen til at vårt psykologiske liv på overflaten ruller seg ut i et homogent medium uten at denne forestillingsmåte koster oss en anstrengelse. Denne forestillings symbolske karakter blir imidlertid mer og mer slående desto lenger ned vi trenger i bevisstheten dybder: det indre jeg, det som beveges av følelser og lidenskaper, det jeg som overveier og tar beslutninger, er en kraft hvis tilstander og forandringer på det inderligste gjennomtrenger hverandre, og undergår en dyp forandring så snart som man skiller dem fra hverandre og ruller dem ut i rommet. Men da dette dypere jeg kun utgjør én og samme person med overflatejeget, synes de nødvendigvis å vare på samme måte. (Bergson 1998, s. 97)

I dette avsnitt om Bergson og hans teori om varighet kunne jeg selvfølgelig kortet det betraktelig ned til å kun dreie seg om det faktum at Bergson i dette kapittelet forsøker å bevise at varigheten er i rommet. La det være tilstrekkelig sier Bergson, at fra det øyeblikk vi tillegger varigheten det aller minste homogenitet, fører man ved en tilsnikelse rommet inn i den. Og jeg kunne bli ved den teori og bruke den alene som metode for å undersøke opplevelsen av varighet i eget estiske skapende arbeid og andres arbeid med det bildeskapende. Men der jeg søker bildets affekt med et grunnlag i å bevege og å bli beveget kan kanskje Bergsons tekst danne et grunnlag for hvordan våre følelser, vår affekt, blir til i møtet med varigheten og bevegelsen. Et bevis på at vår vanlige oppfatning av varigheten er knyttet til rommets gradvise inntrenging på den rene bevissthets område sier han, er drømmen. I drømmen berøves jegets evne til å oppfatte en homogen tid. Drømmen innskrenker kontaktflaten mellom jeget og de ytre ting og slutter å måle varigheten, vi føler den. Fra da å være en kvantitet går den tilbake til en kvalitativ tilstand. Den forløpne tid forsvinner til fordel for et uklart instinkt som i likhet med andre instinkter kan gjøre grove feil, men også handle med en usedvanlig sikkerhet. Og han legger til at selv i våken tilstand burde den dagligdagse erfaring lære oss å gjøre forskjell på varighet som kvalitet og den som er blitt kvantitet. I virkeligheten finnes det ikke fornemmelser som er like, fornemmelsen endres etter hvert som den blir gjentatt, eller sagt med andre ord, etter hvert som den blir erfart. Til mangel på denne bevissthet er min tolkning at han skylder på språket der ett og samme ord settes på en bestemt fornemmelse til tross for at den oppleves ulikt. «Ingen steder er denne tilintetgjørelse av den umiddelbare bevissthet så slående som ved følelseslivets fenomener. Når vår sjel gripes av heftig kjærlighet eller en dyp melankoli, er det tusen ulike elementer sammen …» (Bergson,

1998, s. 101-102). Selve følelsen er et vesen som lever sier Bergson, som er i utvikling og uopphørlig forandrer seg. Følelsen lever fordi den utvikler seg i en varighet hvis øyeblikk gjennomtrenger hverandre. Dersom vi skulle skille disse øyeblikk fra hverandre og rulle ut tiden i rommet ville vi berøvet følelsens livlighet og farge (Bergson, 1998, s. 102).

Der min problemstilling lyder som følger; *Affekt og bilde, formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid med tema individ og rom,* gir Bergsons, men også Husserls beskrivelse av tiden i rommet et tydelig bilde på hvordan vi mennesker forholder oss til varigheten gjennom å registrer ulike ting, det være seg følelser, fysiske gjenstander eller fenomener for den sakens skyld. Den tid det tar å observere de ulike enheter som sammen danner en helhet gir oss et bilde på varigheten. Og de ting vi registrerer finnes i rommet da vi mennesker til enhver tid befinner oss i rommet det være seg innerom eller uterom. Vår væren i verden omslutter i så måte opplevelsen av tid uavhengig om vi opplever den som stille eller bevegelig. Som i min analyse av Bressons film *En dødsdømt har rømt*, opplever jeg både det å bli fanget i tid men samtidig presset på tid og jeg knytter denne opplevelse til det som har vært og det jeg forventer at skal komme, men også til de ulike enheter jeg kan stille på en linje som for eksempel fornemmelsen av hva som vil komme.

Jeg har nå gitt en beskrivelse av Henri Bergsons teori om den rene varighet, men også deler av Husserls beskrivelse av tidsbevisthet. Der jeg har som mål i denne avhandling å undersøke spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige vil jeg i det kommende avsnitt presentere Maurice Merleau-Pontys teori om det bevegelige som fenomen.

Det bevegelige med et blikk på Merleau-Ponty

> Rommet er i seg, eller rettere det er inngrepet av det-som-er-i-seg, dets definisjon er å være i seg. Hvert punkt i rommet er og tenkes der det er, det ene her, det andre der, rommet er vissheten om hvor. Orientering, polaritet, innfatning er avledede fenomener som er knyttet til min tilstedeværelse. Rommet beror fullstendig i seg selv, er overalt identisk med seg selv, ensartet, og for eksempel er dets dimensjoner ifølge definisjonen ombyttelige. (Merleau-Ponty 2000, s. 42)

Figur 54. Vandreren, Evensen, Mysen. 17. mai 2017.

Maurice Merleau-Ponty skriver i boken *Øyet og ånden* (2000) at malerkunsten er en spatial kunstart som uttrykkes på lerret eller papir. Av den grunn har den ikke muligheten til å fremstille bevegelige deler. Likevel mener han, vil det ubevegelige lerretet kunne gi en forestilling om en forflytning. Selv om Merleau-Ponty i dette tilfellet referere til maleriet betyr det ikke at hans refleksjoner er irrelevant for mine undersøkelser. Der Merleau-Ponty beskriver fenomener som fremkommer gjennom maleriet kan det etter mitt syn lett oversettes til fenomener som fremkommer gjennom fotografiet. «Maleriet kunne presentere øynene mine for omtrent det samme som virkelige bevegelser presenterer dem for: en serie av momentane syn, sammensatt på passende vis; dersom det dreier seg om et levende vesen, med ustabile positurer fastholdt mellom et før og

etter, kort sagt det ytre ved forflytning som betrakteren vil kunne lese ut av sporet etter den» (Merleau-Ponty, 2000, s. 67). Han referer videre til kunstneren Auguste Rodins berømte bemerkning: *De momentane synene, de ustabile positurene forsteiner bevegelsen* (Merleau-Ponty 2000, s. 67). Referansen går til fotografier der for eksempel en atlet er stivnet for bestandig. Selv om vi ser at mennesket består av lem og ledd som viser en positur der kroppsdeler peker i ulike retninger, forblir posituren stiv. «Film kan fremstille bevegelse, men hvordan? Er det, slik man hevder, ved så nøyaktig som mulig å kopiere forflytningen?» (Merleau-Ponty, 2000, s. 68). Det later ikke til å være tilfeldighet mener han.

Det å fotografere mennesker fra høyder har lenge interessert meg. Menneskene fremstår for meg som små miniatyrer. I bildet på forrige side oppleves personens slagskygge som mer stødig og kraftfull enn personen selv. Den negative flaten som omslutter ham gir en følelse av et uendelig landskap.

Dersom man viser en film av et menneske i bevegelse langsomt, ser man et legeme som svever blant gjenstandene, men uten å bevege seg. Det som gir bevegelsen, ifølge Rodin, er et bilde der kroppens lemmer er fastholdt i ulike øyeblikk. Med disse tanker kan man lett forestille seg Muybridge studie av hester som er beskrevet innledningsvis til teori kapittelet. Han legger til at disse øyeblikkene fremstiller kroppen i en positur som den aldri på noe tidspunkt har inntatt; «det er et bilde som postulerer fiktive forbindelser mellom lemmene, som om denne konfrontasjonen av uforenelige kroppsdeler, og bare den kan få overgangen til å velle frem i bronsen …» (Rodin arbeider med skulptur i bronse) «… og på lerretet» Videre påpekes at «de eneste snapshots av en bevegelse er de som nærmer seg et slikt paradoksalt arrangement» et eksempel som blir brukt er der et menneske blir fotografert i det øyeblikk begge ben berører bakken. Dette begrunnes med at man da nesten har en kropp som er tilstedeværende i flere tider, at det er nettopp denne bevegelsen som gjør at mennesket *skrever over* rommet (Merleau-Ponty, 2000, s. 69). Merleau-Ponty mener at denne berøringen av kropp og underlag fremstiller kroppens tak på underlaget og av den grunn taket på rommet også. Dette er så vidt ham bekjent, et tak på varigheten (som er i tråd med Bergsons bilde på varigheten).

Merleau-Pontys tekst får meg til å tenke på Marchel Duchamps maleri *Nude Descending a Staircase, No. 2*. Duchamps maleri har blitt beskyldt for å fremstå som mekanisk, likevel er det et interessant motiv der den fremviser kroppens bevegelse gjennom de ulike stegene nedfor trappen. Selv ville han forsøke å vise en figurs bevegelse gjennom tid ved hjelp av mediet stillmaleri. Maleriet fanger i så måte selve bevegelsen og dens hendelsesforløp. Den amerikanske dokumentarfotografen Eliot Elisofon (1911-1973) ble i 1952 tildelt oppgaven som fotograf for en tisiders reportasje i Life Magazine, *"Dada's Daddy" about the artist Marcel Duchamp*. Ved hjelp av lang lukkertid fryses øyeblikk for øyeblikk hver gang blitzen fyrer av i et og samme bilde og motivet får tilnærmet samme uttrykk som Duchamps eget maleri (Holden Luntz, 2015). Merleau-Ponty skaper for meg rom for å måle bevegelsen i et stillbilde og er i så måte et bilde på spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige. Som med Elisofons fotografi der han bruker lang lukkertid for å fange ulike øyeblikk. Disse øyeblikk av en bevegelse beskriver legemets plassering i rommet. Jeg vil vise dette ved et av mine egne arbeider utført med samme teknikk.

Figur 55. marcel_duchamp_nude_descending _a_staircase

Figur 56. Ung kvinne synker ned et trappeløp, Evensen, Mysen. 4. mai. 2019.

Figur 57. Hvile (fingerens bevegelse røper tiden), Evensen, Mysen. 24. august 2018.

Urørlig ligger du der, hvilende, med ditt hode omkranset av dine armer. Dine tanker forblir i stillheten. Din uro røpes av håndens intense bevegelse og lager spor i rommet. Fra den kan jeg måle spor av evigheten.

4 Avslutning

Ved å forske i teori, didaktiske refleksjoner, bildeskapende arbeid fra kunsten og eget estetiske skapende arbeid, har jeg søkt svar på min problemstilling; *Affekt og bilde, formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid med tema individ og rom.* For å tydeliggjøre problemstillingen valgte jeg meg fire konkrete forskningsspørsmål.

1. Hvordan kan jeg gjennom å forske i mediene fotografi og film utført av kunstnere utvikle eget estetisk skapende arbeid med fotografi og levende bilde i form av korte sekvenser?
2. På hvilken måte leder bildeskapende arbeid til affekt, og hvordan trer affekt frem i møtet mellom betrakter og bilde der temaet er individ og rom?
3. Hvordan kan formalestetiske virkemidler forsterke spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige, og hvilken betydning har spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige for vår sansing?
4. På hvilken måte trer de fem nøkkelord, *stillhet*, *bevegelighet*, *affekt*, *varighet* og *flyktighet* frem fra et fenomenologisk perspektiv gjennom kunsten?

Jeg innledet avhandlingen med å si at *den eneste mulighet for at du skal reflektere over det jeg fremstiller er ved at jeg gjør det hele synlig for deg*. Ved å søke til bildeskapende arbeid i kunsten har jeg tilegnet meg erfaringer og ny kunnskap. Selv anser jeg meg som en person med få ord. Ved å betrakte og å skape har jeg i løpet av mitt liv fått utløp for mine refleksjoner til det å være til i denne verden. Denne gangen har jeg gjennom min avhandling, satt ord på mine refleksjoner. Viktigst av alt har vært å danne empiri for egne antagelser. På tvers av dette har jeg gjennom prosessen etterlatt meg tusenvis av fotografier og levende bilder. Noen av dem vil bli presentert på utstillingen som er en del av besvarelsen, flere av dem er med som illustrasjon til tekst i avhandlingen. Jeg vil presisere at min utforskning i skapende arbeid er omfattende, av den grunn kan det være at jeg presenterer bilder under utstillingen som ikke er presentert i avhandlingen. Likevel vil hovedtrekkene for mitt estetiske uttrykk presenteres her.

Figur 58. Tid for kaffe, Evensen, Mysen. 2. mai 2019.

Innledningsvis stiller jeg spørsmålet, *kan man bruke begrepene stille og bevegelig uten å nevne aspektet tid?* Selv om ikke denne spørsmålsformuleringen er med i problemstillingens ordlyd sier den noe om essensen for avhandlingen. Spørsmålet speiler starten for min nysgjerrighet. I dette masterstudiet har jeg i estetisk skapende arbeid (esp1 og esp2) uttrykt meg gjennom mediet fotografi. Denne gangen legger jeg til det levende bilde. Gjennom dette studie er det dette spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige som trigger meg.

Det finnes filmer og scener fra filmer som gir en opplevelse av stillhet … men også fotografier som gjennom sitt uttrykk berører meg sanselig på en slik måte at det skaper en intensitet i min kropp …

Disse ord hentet fra avhandlingen rører ved essensen av denne undersøkelsen, på lik linje som at det beskriver hvordan jeg berøres. Jeg har valgt meg et estetisk blikk med fokus på den sanselige erkjennelse i denne oppgaven, men også som holdning for øvrig. Som det fremkommer av begrepsavklaringen om estetikken og kunsten er definisjonen av hva som kan kalles kunst vag. Den viktigste definisjon er *sanselig erkjennelse,* og tilblivelse gjennom å undersøke fenomenenes fremtredelse. Som Gadamer og Dewey vektlegger, er kunst samspillet mellom skaper og betrakter. I Gadamers kunsterfaring inngår nåtid og fremtid i en vekselvirkning, og på den måten blir kunsten en fellesskapserfaring på tvers av tid. Et maleri fra det forrige århundre gir med andre ord samme mulighet for kunsterfaring som et maleri fra 2019. Gadamer hevder at kunsterfaringen krever publikums kunnskapsbaserte anstrengelse. Selv mener jeg at man kan betrakte kunsten uavhengig av kompetanse. Dette da det å betrakte fra et fenomenologisk perspektiv dreier seg om kunstverkets fremtredelse og betrakterens opplevelse av den basert på betrakterens egen erfaring og forståelse til det å være til i verden. Sansningen til det sette vil med andre ord være varierende fra betrakter til betrakter. Heidegger sier at det se kunstens gåte som kunsten selv er handler langt fra om å løse gåten, oppgaven er å se den. Jeg erkjenner at jeg trekkes mot det gåtefulle, en erkjennelse som har blitt tydeligere gjennom de ulike fasene i dette studiet. Det gåtefull kommer til uttrykk der jeg selv opplever at det begripelige ikke lar seg uttrykkes gjennom ord. Likevel berører de meg i form av affekt. Noen motiver påvirker meg langt sterkere emosjonelt enn andre.

Figur 59. Å betrakte ..., Evensen. Mysen. 9. mai 2019.

Estetikken og kunsten er knyttet til følelser og sanselig erkjennelse, det kan være som Barker og Marks referer til, det haptiske, men også der man berøres i det indre som med Merleau-Ponty og Fausing beskrivelse av samspillet mellom subjekt og objekt. Vi møter verden via kroppens sanser, og når vi sanser verden påvirker vi den samtidig og stadig med at vi selv påvirkes. Med andre ord er affekt dynamisk og vil kunne endres over tid. Denne variasjon mellom fenomenet affekts fremtredelse gir i seg selv rom for den rene varighet. Bergson sier at våre sanser fornemmer legemenes egenskaper og rommet med dem. Jeg mener som ham at varigheten er i rommet. *Tiden er i rommet.* Som betrakter knytter jeg mine erfaringer til det å være til i verden der min væren er knyttet til rommet. Ett øyeblikk rommer varigheten. Et øyeblikk som foreviges i et fotografi står ikke igjen som det ene øyeblikk, det finnes noe mer. En observasjon av fotografiets innhold, tingene som er fanget det være seg objekter eller fornemmelser skaper nye muligheter for å sanse og å føle noe som gjør det mulig for det fotografiske øyeblikket å flyte ut i en ny type varighet.

Ved å betrakte, føle, reflektere, erkjenne og erfare, formes vi som menneske. Gjennom samhandling og dialog kan vi dele våre subjektive erfaringer og sammen danne en felles forståelse for fenomenenes fremtredelse. Ved å ta i bruk den fenomenologiske metode betrakter jeg fenomener med et nytt blikk. Jeg fjerner de forventinger og holdninger som foreligger for å legge merke til hvordan jeg som individ sanser utfra min kroppslige erfaring. Sansningen foregår i min kropp. Jeg er til i denne verden, mitt indre er i min kropp. Gjennom affekt, men også fysisk berøring beveges min kropp og skaper rom for tid og refleksjon. Det jeg betrakter påvirkes samtidig som jeg selv påvirkes.

Tarkovsky mener at ved å utelate farge i bildet (film) kan bildene bli mer uttrykksfulle og på den måten skape rom for å fokusere på filmens sanne essens. Jeg er til dels enig og til dels uenig. Fra et formalestetisk perspektiv kan fargene være helt avgjørende for å skape en opplevelse av det stille eller det bevegelige. Som for eksempel, maleriet av Vilhelm Hammersøi, der hans søster (Ida) sitter og leser i et rom. Innredningen består av få gjenstander og avdempende farger, noe som gir en opplevelse av ro og stillhet. Gregory Crewdsons fotografi av en kvinne som flyter i vann i sin egen stue, er i motsetning mer dramatisk, og av den grunn en kontrast til det stille med sine virkemidler og fargeinntrykk. Ingmar Bergmans film *Persona* er skutt i sorthvitt. Likevel sanser jeg variasjonen mellom

det fredfulle og det dramatiske. Samme opplevelse har jeg ved Bressons film, en dødsdømt har rømt. I Tarkovskys film Mirror fungerer vekslingen mellom sekvenser skutt i farge og sekvenser skutt i sorthvitt som en koding til spenningsfeltet mellom fortid og nåtid, det stille og det bevegelige, tid og rom.

Som betrakter av disse fenomener opplever jeg umiddelbart å befinne meg utenfor min daglige tidsopplevelse, det er som om min egen kropp forblir stående i det ene øyeblikk for så å erindre tusen øyeblikk, i det neste.

I avhandlingen referer jeg til normal tid og fylt tid (jfr. Gadamer.), og andre opplevelser av tid for øvrig. Bergson referer til homogen tid, en tid som kan brettes ut i rommet. Med andre ord en tid som kan sammenstilles med det symbolske bildet på en ren varighet. Selv opplever jeg, i likhet med Bergson, at tiden er i rommet. Ved å betrakte et bilde, det være seg stille eller levende, registrerer jeg ulike punkter i rommet (form). På den måten registreres varigheten i den tiden jeg bruker på å betrakte, registrere og reflektere. Men varigheten måles også i form av protensjon, slik Husserl beskriver vår forventning til hva som vil å komme og av den grunn ser for oss fremtiden. Med andre ord vil selv et øyeblikk trekkes ut i tiden ved at man legger til nye øyeblikk.

Konklusjon

Min problemstilling lød som følgende; *Affekt og bilde, formalestetiske undersøkelser av spenningsfeltet mellom det stille og det bevegelige i bildeskapende arbeid med tema individ og rom.*

Gjennom å forske i mediene fotografi og film utført av kunstnere har jeg utviklet mitt eget estetisk skapende arbeid med fotografi og levende bilde i form av korte sekvenser. Ved å betrakte disse medier gjennom min sanselige erkjennelse til det værende har affekten ledet meg til egne motivers uttrykk. Ved å betrakte individ i rom knyttes mine sanser til min egen erfaring til det å være til i rommet. De formalestetiske virkemidler forsterker min sansning og min opplevelse av det stille og det bevegelige. Spenningsfeltet mellom dem

har betydning for hvordan vi sanser. Ved å utnytte de formalestetiske virkemidler forsterkes også spenningsfeltet.

Etter å ha nærmet meg fenomenene erfarer jeg at det bevegelige rommer det stille, og det stille rommer det bevegelige. Et stillbilde rommer det bevegelige, og et levende bilde rommer det stille. Flyktighet er et tegn på hurtig endring, varighet rommer muligheten for å endres over tid. Som menneske endres affekt i takt med det å være et sansende individ i rommet. Det formalestetiske bidrar til det persiperende og hvordan man som betrakter erkjenner fenomenene. Likevel er denne erkjennelsen subjektiv. Det du opplever er ikke nødvendigvis det jeg opplever, da du erfarer ut fra din livsverden og jeg ut ifra min.

Referanser/litteraturliste

Abramovic, M. (2009). The kitchen V, Carrying the Milk [levende bilde]. Hentet fra http://www.mynewsdesk.com/no/henie-onstad-kunstsenter/pressreleases/marina-abramovic-the-cleaner-2229577

Bale, K. (2009). *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax Forlag A/S

Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley

Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet, om fotografi*. Oslo: Pax Forlag A/S

bilde - tegning, foto. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 4. mai 2019 fra https://snl.no/bilde_-_tegning,_foto.

Bergmann, I. (1966). *Persona* [Spillefilm]. Stockholm: Svensk Filmindustri

Bergman, I. (1966). *Bibi Andersson och Liv Ullman* [Fotografi]. Hentet fra https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=47280643

Bresson, R. (1956). *En dødsdømt har rømt* (*Un condamné à mort s'est échappé)* [Spillefilm] Fransk : GAU/SNE

Bresson, R. (2018). *Noter om kinematografen*. Aarhus: Antipyrine

Campany, D. (2008). *Photography and Cinema* London: Reaktion Books Ltd

Crewdson, G. (2001). *Untitled, from The Twilight Series* [Fotografi] Hentet fra https://gagosian.com/exhibitions/2002/gregory-crewdson-twilight/

Duchamp, M. (1912). *Nude descending a staircase* [Maleri] Hentet fra https://search.creativecommons.org/photos/8895a960-f3c9-4c46-9e77-f4562923a593-https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0// https://www.flickr.com/photos/48152557@N05/4706210969

Elisofon, E. (1952). *Marcel Duchamp Descendens Staircase* [Fotografi]. Hentet fra https://holdenluntz.com/new-arrivals-eliot-elisofon

Ervin, J. C., Lerpold, M., Strømme, L. M. (1999). *Det skapende menneske, tegning, form. Farge 1*., Oslo: Universitetsforlaget AS

Eugène, A. (1925). Magasin, Avenue des Gobelins [Fotografi]. Hentet fra https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Atget_-_Magasin,_Avenue_des_Gobelins_-_Google_Art_Project.jpg

Fausing, B. (1999). *Bevægende billeder*. Viborg: Tiderne skifter, Nørhavnen A/S

Fausing, B. (2000). Affekt-Billede. Lysten til at se og til ikke at se. *I billedet er alt muligt* (s. 200-226). København: Tiderne Skifter.

form - kunst, design. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 24. april 2019 fra https://snl.no/form_-_kunst,_design

Gagosian (2002). Gregory Crewdson, Twilight. Hentet fra https://gagosian.com/exhibitions/2002/gregory-crewdson-twilight/

Gallagher, S., & Zahavi, D. (2010). *Bevidsthedens fænomenologi : En indføring i bevidsthedsfilosofi og kognitionsforskning* København Gyldendal

Gardner, A. (1865). Lewis Payne [Fotografi]. Hentet fra https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lewis_Payne.jpg?uselang=no

Hansen, Mette Kristine. (2018, 4. mai). *Intensjonalitet*. I Store norske leksikon. Hentet 22. februar 2019 fra https://snl.no/intensjonalitet.

Hammershøi, V. (1893). Ida sidder og læser [Maleri]. Hentet fra https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vilhelm_Hammersh%C3%B8i_-_Stue._Ida_sidder_og_l%C3%A6ser_-_1893.png?uselang=no

Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax Forlag A/S

Hiim, H. og Hippe, E. (2009). *Undervisningsplanlegging for yrkesfaglærere*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS

Hovd, Sigurd. (2019, 7. februar). *fenomenologi*. I Store norske leksikon. Hentet 20. april 2019 fra https://snl.no/fenomenologi

Husserl, E. (2004). *Idéer till en ren fenomenologi och fenomenologisk filosofi*. Stockholm: Thales.

Introspeksjon. (2018, 20. februar). I Store norske leksikon. Hentet 6. februar 2019 fra https://snl.no/introspeksjon.

Konrad Fiedler. (2019, 14. februar). I Store norske leksikon. Hentet 8. mai 2019 fra https://snl.no/Konrad_Fiedler

Manovich, L. (2001) *The Language og New Media*. Cambridge: MIT Press

Marks, L. U. (2002) *Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Merleau-Ponty, M. (1994) *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag AS
Innledning ved Dag Østerberg s. V-XII

Merleau-Ponty. M. (2000). *Øyet og ånden*. Oslo: Pax Forlag A/S

Meyer, S. (2010). *Visuell makt. Bilder, blikk og betraktere*. Oslo: universitetsforlaget AS

Muybridge, E. (årstall ukjent). *Muybridge, Eadweard: Annie G. mit Jockey (0.56 Sekunden)* [Fotografi]. Hentet fra
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge,_Eadweard_-_Annie_G._mit_Jockey_(0.56_Sekunden)_(Zeno_Fotografie).jpg

Reich, S. (2007). G*regory Crewdson´s Twilight World* Hentet fra:
https://issuu.com/susanreich/docs/pdn.crewdson

Røssaak, E. (2011) *Between Stillness and Motion, Film, Photography, Algorithms*
Amsterdam: Amsterdam University Press

Shapiro. B. (2012) *Gregory Crewdson: Brief Encounters* [Dokumentar]
New York: Zeitgeist Films

Stølen, Tomas. (2019, 5. februar). *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*. I Store norske leksikon.
Hentet 7. mai 2019 fra https://snl.no/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel

Svartdal, Frode. (2018, 26 juli). *Behaviorisme*. I Store norske leksikon. Hentet 6. februar
2019 fra https://snl.no/behaviorisme.

Svartdal, Frode. (2018, 20. februar). *introspeksjon*. I Store norske leksikon. Hentet *22. april 2019* fra https://snl.no/introspeksjon

Svendsen, Lars Fredrik Händler. (2018, 20. februar). Sublim. I Store norske leksikon.
Hentet 28. mars 2019 fra https://snl.no/sublim.

Svensk Filmindustri (Ingmar Bergman). (1966). *Persona* [Spillefilm]. Ansvarlig: SF Norge AS. Oslo.

Tarkovsky, A. (1974). *Mirror (Zerkalo)* [Spillefilm]. Moskva: Mosfilm Studios

Thompson, E. (2007): *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of the Mind*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Tjønneland, Eivind. (2018, 20. februar). *fenomen*. I Store norske leksikon. Hentet 20. april 2019 fra https://snl.no/fenomen

Tjønneland, Eivind. (2018, 20. februar). *estetikk*. I Store norske leksikon. Hentet 25. april 2019 fra https://snl.no/estetikk

Tranøy, K. E. (2015, 17. juni) *Alexander Gottlieb Baumgarten*. I Store norske leksikon. Hentet 14. april 2017 fra https://snl.no/Alexander_Gottlieb_Baumgarten.

Vaag, R. H. & Vaag, T. A. (2015) *Hva er filosofi*? En kort innføring i filosofi 1. Hentet fra https://books.google.no/books/about/Hva_er_filosofi.html?id=KgCwBAAAQBAJ&redir_esc=y

Webber, P. (2003). *Pike med perleøredobb* [Spillefilm]. USA / Storbritannia / Luxembourg: Lion Gate

Figurliste:

Figur 1. Bevegelse, Evensen, Mysen. 2. mai 2019. s. 9

Figur 2. Skjermdump fra min Instagramprofil, Evensen, Mysen. 28. april 2019. s. 11

Figur 3. Portrett av en kvinne, Evensen, Mysen. 2. mai 2019. s. 12

Figur 4. Selvportrett, fra esp1, Evensen, Mysen. 17. november 2016. s. 15

Figur 5. Søtpotet og hestehale, fra esp2, Evensen, Mysen. 25. mars 2017. s. 17

Figur 6. Still life, Evensen, Mysen 2. mai. 2019. s. 21

Figur 7. Illustrasjon - spenningsfelt. Evensen. S. 23

Figur 8. Illustrasjon - affekt, Evensen. S. 25

Figur 9. Ultranærbilde av ung kvinne, Evensen, Mysen. 20. mars 2019. s. 26

Figur 10. Balanse/ubalanse, Evensen, Mysen. 2. mai 2019. s. 28

Figur 11. Sleeping beauty, Evensen, Mysen. 26. oktober 2016. s. 31

Figur 12. Blomster, Evensen, Mysen. 26. januar 2019. s. 32

Figur 13. Illustrasjon på egenskapene ved form, Evensen s. 34

Figur 14. Illustrasjon på hvordan Immanuel Kant beskriver velbehaget ved det skjønne og det sublime. Illustrert ut fra Kjersti Bales bok, Estetikk, en innføring, Evensen. S. 38

Figur 15. Illustrasjon på Hegels inndeling av kunst innenfor ulike allmenne kunstformer. Illustrert ut fra Kjersti Bales bok, Estetikk, en innføring, Evensen. S. 39

Figur 16. Silhuett av en mann under skydekket himmel, Evensen, Mysen. 7. februar 2017. s. 46

Figur 17. Ung kvinne bak en lett gardin, Evensen, Mysen. 29. juli 2018. s. 47

Figur 18. Vektlegging av de ulike momentene for min masteravhandling, Evensen. S. 50

Figur 19. Fordeling av estetisk skapende arbeid for min masteravhandling, Evensen s. 51

Figur 20. Illustrasjon av oppgavens oppbygning, Evensen. S. 53

Figur 21. Illustrasjon (min forståelse) av fenomenologisk metode, Evensen. S. 59

Figur 22. Illustrasjon av forskningsdesign – De ulike fasene, fra problemstilling til konklusjon vil være dynamiske der jeg beveger meg fra teori til presentasjon, fra analyse til funn, til nye emner og teori osv., Evensen. S. 60

Figur 23. Mitt blikk. Selvportrett, Evensen, Mysen 26. januar 2014. s. 61

Figur 24. Muybridge, Eadweard - Annie G. mit Jockey (0.56 Sekunden) (Zeno Fotografie).jpg s. 66

Figur 25. Mann i hotellkorridor, Evensen, Wroclaw. 7. august 2018. s. 69

Figur 26. Sissel, Evensen, Mysen. 8. mai 2019. s. 73

Figur 27. Illustrasjon basert på Fausing og Merleau- Pontys teori, Evensen. S. 74

Figur 28. Selvportrett under vann, Evensen, Mysen. 2. august 2018. s. 75

Figur 29. Illustrasjon på forholdet mellom kunstneren og betrakteren. S. 78

Figur 30. Eugène Atget - Magasin, Avenue des Gobelins - Google Art Project.jpg s. 79

Figur 31. Leppestift og pubertet, fra esp2, Evensen, Mysen. 1. mai 2017. s. 80

Figur 32. Bakenfor det skjulte, Evensen, Mysen. 14. oktober 2018. s. 82

Figur 33. Jenta fra nabolaget som drikker et glass vann, Evensen, Mysen. 3. august 2018. s. 83

Figur 34. Vannspeil (sorthvitt), Evensen, Mysen. 26. januar 2019. s. 90

Figur 35. Vannspeil (farger), Evensen, Mysen. 26. januar 2019. s. 91

Figur 36. Portrett, fra esp2, Evensen, Mysen. 26. februar 2017. s. 93

Figur 37. Uten tittel, Evensen, Mysen. 20. oktober 2018. s. 95

Figur 38. Illustrasjon på interaksjonen mellom subjekt og objekt, Evensen. s. 38

Figur 39. Bibi Andersson och Liv Ullmann i Ingmar Bergmans Persona. s. 101

Figur 40. Illustrasjon på Fausings beskrivelse av intensjonalitet, Evensen. s. 103

Figur 41. Lewis Payne.jpg s. 105

Figur 42. Illustrasjon av interaksjonen mellom subjekt og objekt, betrakter og bilde, og mellomrommet mellom dem der affekt oppstår og den avbildede er deltagende, Evensen. s. 106

Figur 43. Speilbilde, Evensen, Mysen. 20. oktober 2018. s. s. 107

Figur 44. Grundtvig kirken i København, Evensen, København. 27. juni 2016. s. 109

Figur 45. Melk, fra esp2, Evensen, Mysen. 30. mars 2017. s.110

Figur 46. Intensitet, Evensen, Mysen. 2. mai 2019. s. 112

Figur 47. Min farmor, Magnhild, Evensen, fra familiealbumet. S. 116

Figur 48. Farmor og farfar på piknik, Evensen, fra familiealbumet. S.116

Figur 49. En flokk med fugler (elementer på line), Evensen, Ås. 11. september 2017. s. 119

Figur 50. Vilhelm Hammershøi - Stue. Ida sidder og læser - 1893.png s. 120

Figur 51. Tid, Evensen, Mysen. 8. mai 2019. s. 123

Figur 52. Hender, Evensen, New York. 21. juli 2018. s. 127

Figur 53. Levd liv, Evensen, Mysen. 8. mai 2019. s. 128

Figur 54. Vandreren, Evensen, Mysen. 17. mai 2017. s. 132

Figur 55. marcel_duchamp_nude_descending_a_staircase s. 134

Figur 56 . Ung kvinne synker ned et trappeløp, Evensen, Mysen. 4. mai. 2019. s. 134

Figur 57. Hvile, Evensen, Mysen. 24. august 2018 s. 135

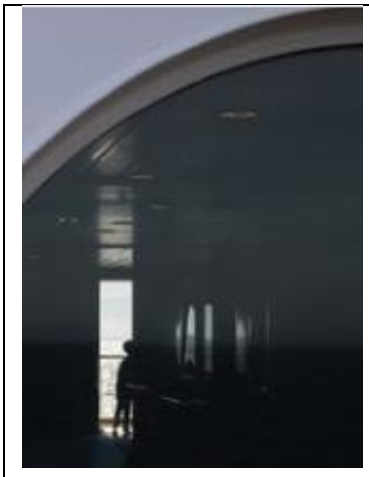
Figur 58. Tid for kaffe, Evensen, Mysen. 2. mai 2019 s. 137

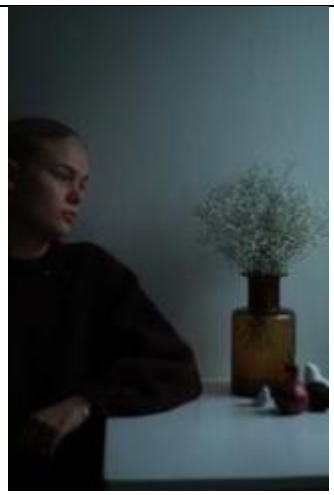
Figur 59. Å betrakte ..., Evensen. Mysen. 9. mai 2019. s. 139

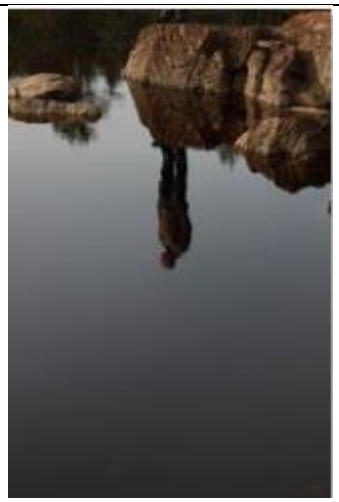
Vedlegg

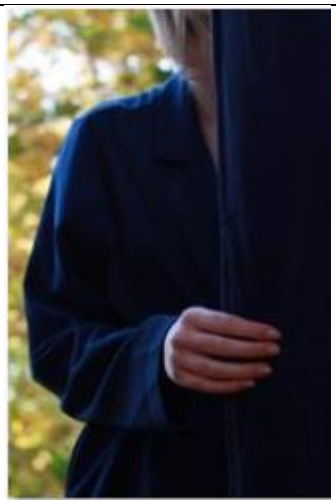
Estetisk skapende arbeid – prosess

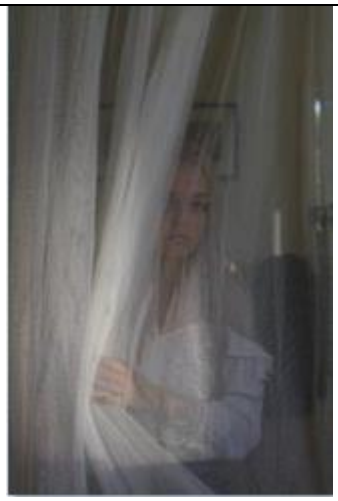
Vedlagt følger et lite utvalg av mine bilder for min master. Det meste vil bli presentert på utstillingen i form av levende bilder på skjerm, stillbilde på vegg og fotografier i permer.

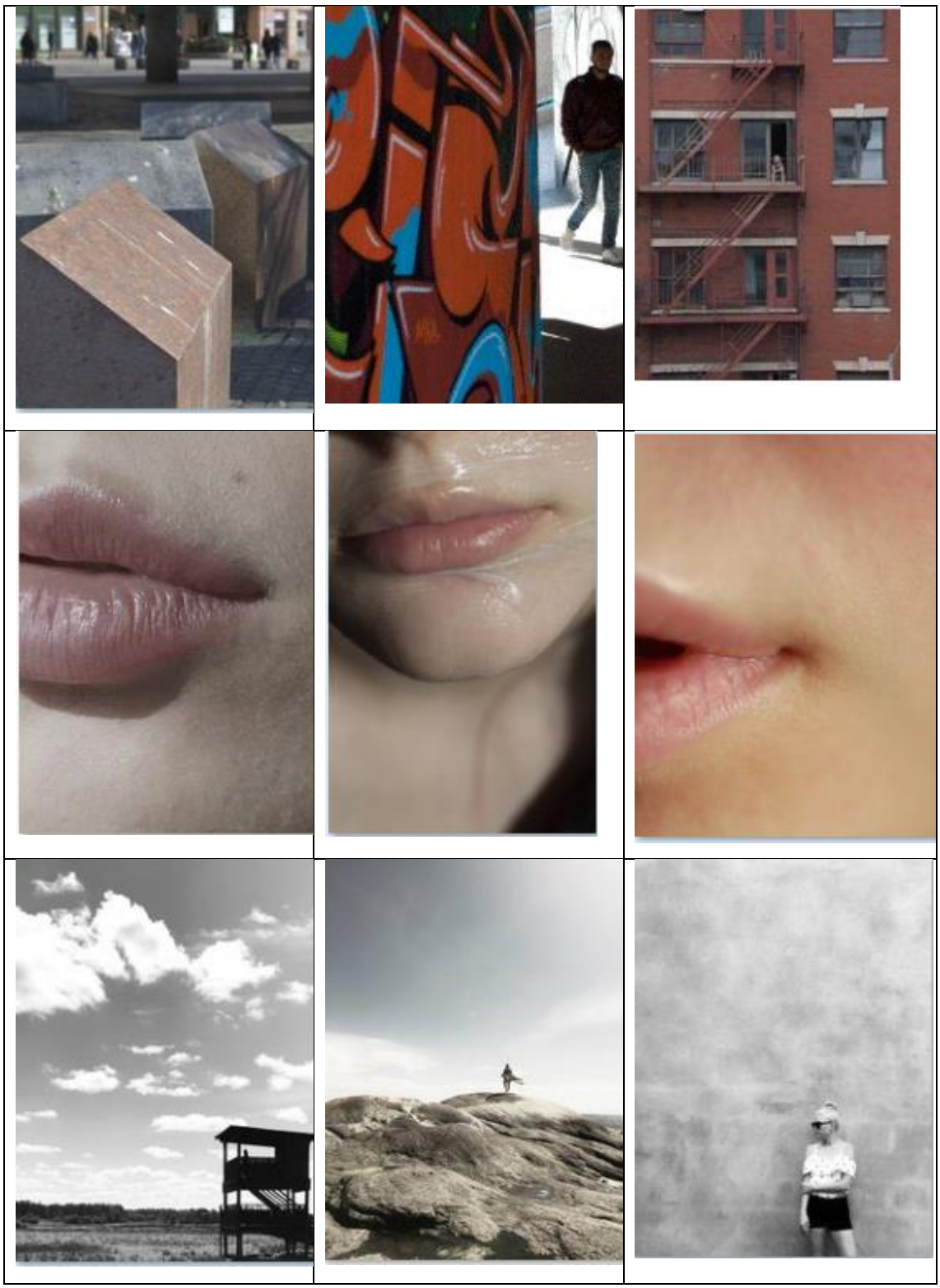


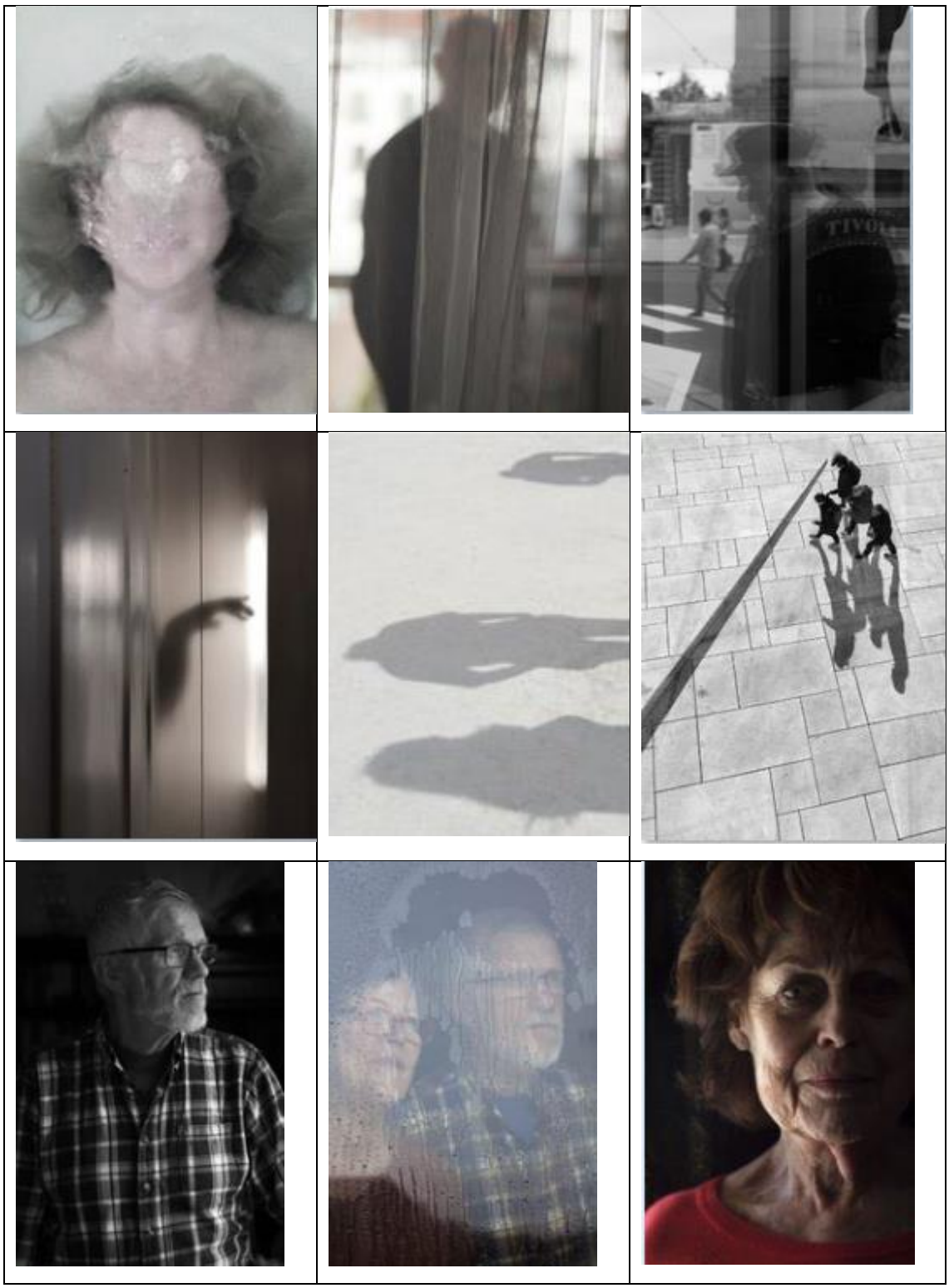
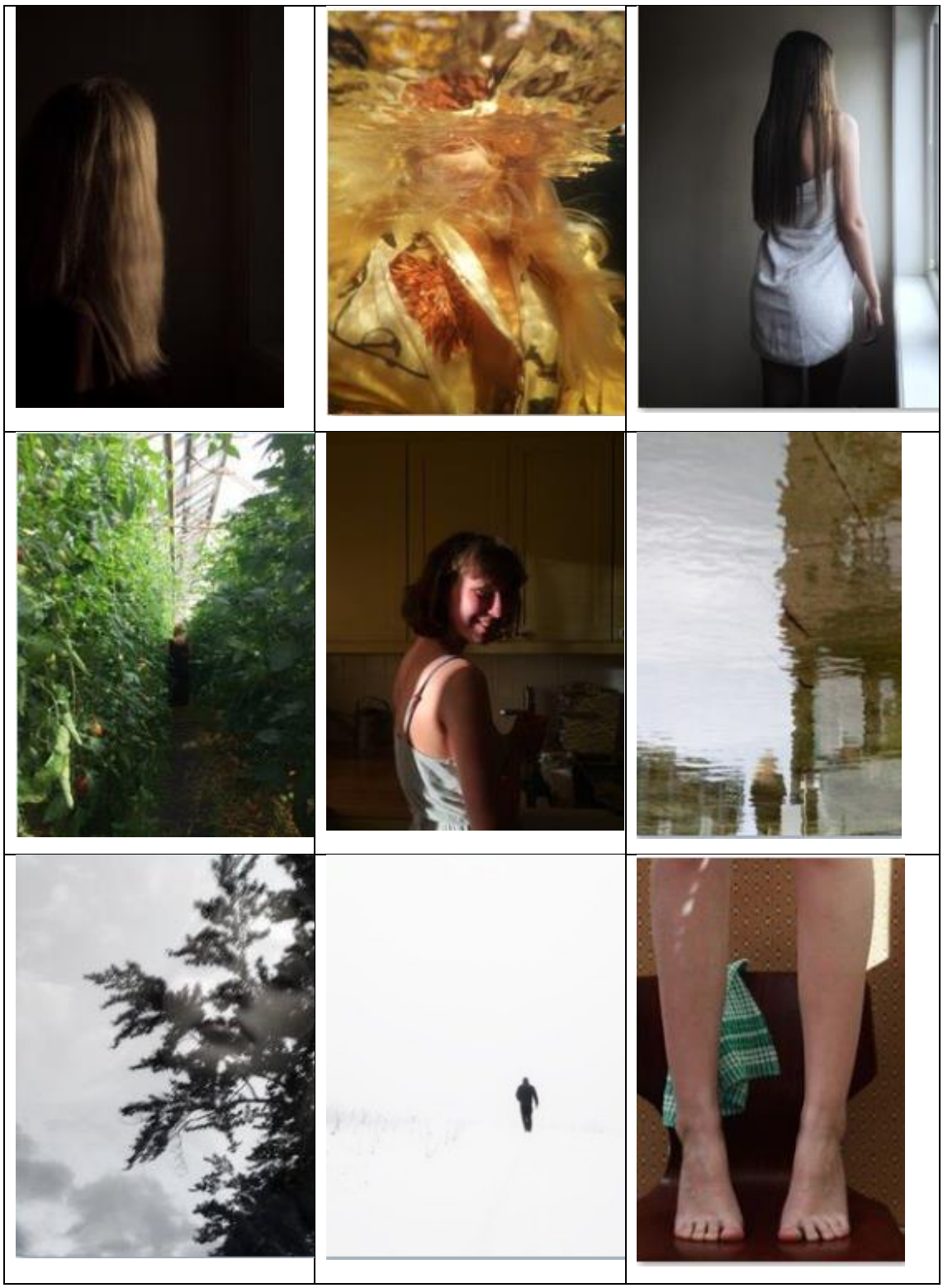











TIVOLI