



**MØTET MELLOM DET KONTROLLERTE  
OG DET UKONTROLLERTE  
- EN FRIGJØRINGSPROSESS**

---

**CAMILLA RENNESUND**

UNIVERSITETET I AGDER

2018/2019





# **CAMILLA RENNESUND**

Kandidatnummer: 4009

TAKK TIL

HELENE ILLERIS

MARIT ROLAND

MARGRETHE AANESTAD

&

VILDE ESKEDAL

**Universitetet i Agder, 2018/2019**

**Fakultet for kunstfag**

**Institutt for visuelle og sceniske fag**

## Forord

Dette masterprosjektet har vært en uforglemmelig reise med en destinasjon som ennå ikke har funnet sted da dette kun er et steg videre inn i min kunstneriske praksis. Jeg har lært mye om min rolle som kunstner, funnet mitt potensiale og hva som ligger i meg, noe jeg ikke kunne forutse for et år siden.

Jeg vil takke skriftlig veileder Helene Illeris som valgte å veilede meg gjennom denne avhandlingen. Hennes dyktighet, kunnskap og gode vesen har betydd mye for meg. Dette er jeg svært takknemlig for.

Jeg vil takke min kunstneriske veileder Marit Roland for all inspirasjon og engasjement gjennom den praktiske delen av prosjektet. Hun er en kunstner jeg ser opp til og har lært mye av, blant annet det å ta sjanser og våge. Alle hennes innspill, også de jeg ikke benyttet meg av i denne omgang, vil jeg ta med meg videre.

Jeg vil takke Margrethe Aanestad som tok over for Marit da hun gikk ut i permisjon. Å få et nytt perspektiv på min praksis har vært nyttig. Hun har heiet meg inn i mål og bidratt med å frembringe det som er det unike med min kunst.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke min fantastiske venninne og tidligere masterstudent Vilde Eskedal. Hun har vært en inspirasjon siden jeg møtte henne i 2013. Jeg vil takke for hennes iver over mitt prosjekt og hennes flotte innspill som har vært til hjelp da hun kjenner meg som både person og som kunstner. Vilde har for meg fungert som min fjerde veileder gjennom dette prosjektet.



## Sammendrag

*Møtet mellom det kontrollerte og det ukontrollerte – En frigjøringsprosess* er en mastergradsavhandling skrevet av Camilla Rennesund for Fakultet ved Kunstfag, ved Universitetet i Agder.

Avhandlingen omhandler en kvalitativ undersøkelse om frigjøring i visuell kunst med egen kunstnerisk praksis som eksempel, en reise fra det stramme kontrollerte til det frie ukontrollerte og til slutt møtet mellom disse to aspektene. Oppnåelsen av frigjøringen skjer via tre strategier: materialutforsking, tilfeldighetssystemet I Ching og til slutt intuisjon. Beat-kulturen er en støttemur for frigjøring og vil være et gjennomgående tema.

Avhandlingen bygger i stor grad på autoetnografisk empiri med fenomenologisk tilnærming som et viktig hjelpemiddel for formidling av kunstnerisk praksis. I tillegg til denne empirien i form av loggbok, bringer hun inn vendepunktsanalyse i slutten av hver fase for å se hvor i prosessen frigjøring ble oppnådd.

Det kunstneriske utviklingsarbeidet vises i en prosessutstilling da prosjektet ikke skal ses på som et ferdig resultat, heller som et steg videre i egen kunstnerisk praksis.

## Summary

*Between the controlled and the uncontrolled – A freeing process* is a Master's Thesis written by Camilla Rennesund for the Faculty of Fine Arts, by the University of Agder.

The thesis deals with a qualitative study of liberation within the visual arts, with her own artistic practice as an example. A journey from the tightly controlled to the free and uncontrolled, and finally the encounter between these two aspects. The achievement of the liberation takes place strategically through three phases: material exploration, the randomised system of I Ching, and ultimately intuition. The Beat Culture is a load bearing wall for liberation and will be a recurring theme throughout the thesis.

The thesis is largely based on auto-ethnographic empirical data with a phenomenological approach as an important aid for the dissemination of artistic practice. In addition to the empirical data in the form of a journal, she brings in the turning point analysis at the end of each phase to see where in the process liberation was achieved.

The artistic research is shown as a process in an exhibition, as the project is not to be regarded as a finished result, rather as a step further into her own artistic practice.



# Innholdsfortegnelse

|                                                              |           |
|--------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Forord</b>                                                | <b>4</b>  |
| <b>Sammendrag</b>                                            | <b>5</b>  |
| <b>Summary</b>                                               | <b>6</b>  |
| <b>Kapittel 1: Introduksjon</b>                              | <b>9</b>  |
| <i>Problemområde</i>                                         | 11        |
| Logg 13.06.2019                                              | 11        |
| <i>Begrepsavklaring</i>                                      | 13        |
| <i>Oppgavens struktur</i>                                    | 14        |
| <b>Kapittel 2: Teori</b>                                     | <b>16</b> |
| <i>Frigjøring som frihet</i>                                 | 16        |
| <i>Frigjøring som fenomen</i>                                | 18        |
| <i>Frigjøring som performativitet</i>                        | 20        |
| <b>Kapittel 3: Metodiske tilnærminger og vitenskapsteori</b> | <b>22</b> |
| <i>Practice-based research</i>                               | 22        |
| <i>Prosessmodell</i>                                         | 24        |
| <i>Dokumentasjon av kunstnerisk arbeid</i>                   | 25        |
| Autoetnografi og dagbokskrivning som loggføring              | 25        |
| Min interesse for dokumentasjon                              | 26        |
| <i>Video som dokumentasjon</i>                               | 29        |
| <b>Kapittel 4: Kunstnerisk grunnlag</b>                      | <b>30</b> |
| <i>Abstrakt ekspresjonisme</i>                               | 30        |
| <i>Beat-kunst</i>                                            | 32        |
| <i>Performance</i>                                           | 32        |
| <b>Kapittel 5: De tre strategiene for frigjøring</b>         | <b>35</b> |
| <b>STRATEGI 1 – MATERIALUTFORSKNING</b>                      | <b>35</b> |
| <i>En kunstnerisk inspirasjon: Martine Aadne Gulliksen</i>   | 36        |
| <i>En utforskende periode</i>                                | 36        |
| <i>Studio 03.09.2018</i>                                     | 39        |
| Logg 03.09.2018                                              | 40        |
| <i>Vendepunkt</i>                                            | 42        |
| <b>STRATEGI 2 – TILFELDIGHETSSYSTEM</b>                      | <b>43</b> |
| <i>Modernismens rutenett</i>                                 | 44        |
| <i>I Ching som verktøy</i>                                   | 45        |
| Logg 07.10.2018                                              | 46        |
| <i>Smakens diktat og nullstillingsprosessen</i>              | 47        |
| <i>Samarbeidet mellom I Ching og meg</i>                     | 47        |
| Logg 04.10.2018                                              | 47        |
| <i>Studio 18.10.2018</i>                                     | 49        |
| Logg 18.10.2018                                              | 49        |
| <i>Vendepunkt</i>                                            | 51        |
| Logg 31.10.2018                                              | 51        |
| <b>STRATEGI 3 – INTUISJON</b>                                | <b>52</b> |
| <i>Intuisjon definert av Geir Kirkebøen</i>                  | 53        |
| <i>Intuisjon definert av Anna Bornstein</i>                  | 54        |
| Logg 06.11.2018                                              | 56        |
| <i>Spontanitet av Malcolm Gladwell</i>                       | 57        |
| <i>Å være i kunsten</i>                                      | 57        |
| Logg 10.11.2018                                              | 58        |
| <i>Malesesjon med Vilde Eskedal i studio 15.11.2018</i>      | 59        |
| Logg 15.11.2018                                              | 59        |

|                                                                       |           |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------|
| <i>Michael McCracken og Leo Valledor</i>                              | 61        |
| <i>Maleperformance på Vaktbua 30.11.2018</i>                          | 63        |
| Logg 30.11.2018                                                       | 64        |
| Logg 01.12.2018                                                       | 67        |
| Vendepunkt                                                            | 67        |
| <b>Kapittel 6: Møtet mellom det kontrollerte og det ukontrollerte</b> | <b>69</b> |
| <i>Modereringsspunktet</i>                                            | 69        |
| <i>Fra prikker til linjer</i>                                         | 70        |
| <i>Helen Frankenthaler og gestaltterapi</i>                           | 71        |
| <i>Pilotprosjekt</i>                                                  | 73        |
| Logg 07.04.2019                                                       | 77        |
| <b>Kapittel 7: Refleksjoner</b>                                       | <b>82</b> |
| <b>Kapittel 8: Veien videre</b>                                       | <b>84</b> |
| <i>Eksamensvisning</i>                                                | 84        |
| <i>Videre praksis</i>                                                 | 85        |
| <b>Referanseliste</b>                                                 | <b>87</b> |
| <i>Bilder</i>                                                         | 90        |
| <b>Vedlegg</b>                                                        | <b>91</b> |



## Kapittel 1: Introduksjon

Denne avhandlingen tar utgangspunkt i hvordan jeg kan arbeide med å anvende frigjøring som strategi i mitt kunstneriske arbeid. Jeg har tatt dette prosjektet som en anledning til å aktivt utvikle meg som kunstner, av den grunn omhandler prosjektet utforskningen om å gjøre noe nytt som kunstner som jeg ikke vet hva vil føre til. Dette gjelder frigjøring innen visuell kunst, da spesielt innenfor tegning og maling, og til slutt møtet mellom disse aspektene.

Før jeg startet denne mastergraden, har kunsten min bestått av detaljerte, kontrollerte tegninger i stramme rammer i A5- og A4-format. Jeg har vært veldig glad i lage små illustrasjoner om det så bare er i notatbøkene og dagbøkene mine. Jeg har også hatt interessen av å skrive noveller og lage illustrasjoner til disse som er særlig konkrete, samt lage illustrasjoner av sterke enkelte hendelser jeg selv har opplevd. Sistnevnte har vært svært viktig for meg for å kunne uttrykke inntrykk samt å bearbeide følelser. Noe av det figurative uttrykket, gjerne i form av dotwork (tegninger bestående av prikker), utviklet seg til å bli mer abstrakte uttrykk i form av repeterende mønstre, som for eksempel mandalaer. Det var for meg en form for meditasjon som utspilte seg i en kunstnerisk prosess da jeg tegnet disse intrikate tegningene.



*Mitt kunstneriske utgangspunkt i tegning med dotwork som teknikk.*

I løpet av de tre årene på kunst- og håndverkbacheloren min har jeg møtt mange mennesker og inntrykk som har vært med på å inspirere min kunstneriske praksis. På universitetet har jeg vært innom alt fra tegning, maleri, keramikk, tre, foto og film også videre, og fått muligheten til å utfolde meg i de ulike materialene. Første året fordypet jeg meg i foto og collage i form av portrett og hva det kan uttrykke. Siste året fordypet jeg meg i videokunst, om unge jenters følelser rundt press om skjønnhetsidealet. Jeg var svært opptatt av detaljer i begge disse store prosjektene, og også i de mindre prosjektene.

Jeg har nå tydeliggjort hvor stor plass det detaljerte har hatt i kunsten min, og jeg tok denne naturlige delen av meg inn i masterstudiet også. Etter hver arbeidsvisning første året, fikk jeg ofte kommentarer på nettopp dette og undrende spørsmål fra forelesere og medstudenter om jeg noen gang har tenkt til å løsrive meg fra dette mønsteret. *"Jeg er jo så opptatt av det resultatbaserte, det pene, hvordan skal jeg gi slipp på det?"* har vært min første umiddelbare tanke.

Våren kom, og det gjorde også faget *Kunstnerisk Utviklingsarbeid* hvor vi fikk muligheten til å lage et pilotprosjekt til masterprosjektet. Jeg var for tiden inspirert av den unge kunstneren Martine Aadne Gulliksen fra hjembyen min som kombinerer akvarell med tusj og blyant. Dette er et uttrykk som fascinerer meg på grunn av dynamikken som oppstår når to medier møter hverandre. I mitt kunstneriske utviklingsarbeid utforsket jeg dette visuelle uttrykket som en abstrakt formidling av portretter. Prosessen var en intuitiv fortolkning hvor jeg senere kunne gå analytisk til verks for å forstå egne valg og perspektivere dem til noe mer.



## Problemområde

Logg 13.06.2019

*”Jeg er jo så opptatt av det resultatbaserte, det pene, hvordan skal jeg gi slipp på det?”, tanken jeg fikk da det dukket opp spørsmål om løsrivelse fra detaljene, mediterte jeg over da sommeren kom – som resulterte i intrikate tegninger og malte akvareller. Ettersom ukene gikk, innså jeg at dette var begynnelsen på en problemformulering til selve masterprosjektet. Hvordan kunne jeg faktisk frigjøre meg fra det stramme, kontrollerte – om det i det hele tatt var mulig?*

Jeg tenkte at dette måtte gjøres i faser med ulike strategier da jeg innså at det ville bli en gradvis prosess. Å frigjøre seg fra det resultatbaserte med det samme ville bli unaturlig da jeg måtte lære å tilegne meg det nye mønsteret, å performe frigjøring i bilde. En slik performativitet skjer ikke over natten, og må gjøres ved å anvende ulike strategier over en lengre periode, i faser. Jeg måtte i disse fasene utforske *hva* som kunne bidra til å frigjøre meg fra de stramme, resultatbaserte rammene. Slik lyder den endelige problemformuleringen:

**Hvordan kan frigjøring anvendes som strategi i kunstnerisk arbeid i bilde med egen utvikling og/eller prosess som eksempel?**

Frigjøring er et av de viktigste begrepene i moderne tid, jeg bruker spesielt den latviske filosofen Isaiah Berlins begrep om *frihet* (positiv og negativ frihet) i denne avhandlingen. Det kan trekkes paralleller til frigjøring blant annet i kommunistisk ideologi, tankeretninger som bygger på teorier av blant annet Karl Marx (1818-1883). Kjernen er den menneskelige frigjøring, hvor målet er å frigjøre seg fra all slags ytre tvang og øke muligheten til fri utfoldelse (Egge, 2019). 1880-tallets Kristiania-bohem kan også være en parallell å trekke da bohemens leder, Hans Jæger, mente at arv og miljø i stor grad bestemte folks liv, og at kunsten skulle være med på å endre samfunnsforholdene (Koefoed, 2007, s. 28). Dette fører meg videre til 1950- og 60-tallets Beat-kultur, da de frigjorde seg fra normene. Forfatterne uttrykte frustrasjon og formidlet tabubelagte temaer, som før ikke hadde vært akseptert i samfunnet. Kunstnere frigjorde seg fra de tradisjonelle malemetodene og utviklet personlige, radikale teknikker, og ofte var bildene abstrakte. De aller fleste

Beat-kunstnerne var opptatt av det spontane og hadde fokus på prosessen – ikke resultatet (Doss, 2002, s. 148-149). Mye av de samme aspektene gjaldt Fluxus-bevegelsen, hvor vi blant annet finner komponisten John Cage. På mange måter har hele den moderne kunst vært opptatt av å frigjøre seg fra eldre normer og skape nye. Foreleserne mine har ofte fortalt meg og mine medstudenter hvor viktig den kunstneriske prosessen er, noe som for meg har virket vagt da jeg har vært svært resultatbasert, at det jeg skaper skal være fint (til tross for det meditative aspektet). Som nevnt, var Beat-kunstnerne opptatt av prosessen, noe jeg mener bidrar med frigjøring fra fokuset på det resultatbaserte. Universitetet i Agder tilbyr det engelske faget *Beat-Culture* som enkeltemne, jeg meldte meg opp til dette for å utfordre meg selv, tre ut av komfortsonen og lære av de legendariske Beat-kunstnerne om prosess og spontanitet da begge er faktorer som bidrar til kunstnerisk frigjøring.

Parallelt med dette faget har jeg utforsket frigjøring i bilde som har ført til tre ulike strategier: materialutforskning, tilfeldighetssystemet I Ching og til slutt intuisjon. Avslutningsvis utforsket jeg friheten til å ta tilbake tegningen i møte med elementer fra de tre ulike fasene, sammenslått. Kort sagt *møtet mellom det kontrollerte og det ukontrollerte*, noe som ble selve oppsummeringen av dette prosjektet og navnet på avhandlingen.

## Begrepsavklaring

### Frigjøring

*Engelsk: liberation.*

Jeg perspektiverer frigjøring ved tre forskjellige aspekter: frigjøring som frihet, frigjøring som fenomen og frigjøring som performativitet. *Frigjøring som frihet* tar utgangspunkt i Isaiah Berlins skille mellom positiv frihet (frihet til) og negativ frihet (frihet fra). Jeg anvender *frigjøring som fenomen* da mitt fenomen er interaksjonen med maleriet, skapelsen av verket der frigjøringen finner sted i prosessen. Hensikten med prosjektet er å performe frigjøring i bilde, derfor er mitt siste aspekt *frigjøring som performativitet*.

### Strategi

*Engelsk: strategy.*

Måten å forsøke å oppnå frigjøring på vil være å gå strategisk til verks gjennom faser. Disse strategiene har oppstått gjennom en induktiv prosess: *Strategi 1 - materialutforsking* for å utforske hva slags materialer og teknikker som bidrar til frigjøring. *Strategi 2 – tilfeldighetssystem* for å utforske hvordan frigjøringen oppstår ved å overlate kontrollen til et tilfeldighetssystem. *Strategi 3 – intuisjon* som rent verktøy da jeg allerede hadde startet å performe frigjøring i bilde og prosess.

### Kunstnerisk arbeid

*Engelsk: artistic practice.*

Min praktiske prosess hvor vi ser hvordan frigjøringen utvikler seg i de ulike fasene ved de forskjellige strategiene.

## Oppgavens struktur

Da jeg skriver om egen kunstnerisk praksis, er det viktig å tydeliggjøre at denne avhandlingen er skrevet personlig, i form av opplevelser, beskrivelser og loggføring. Jeg har valgt å skrive på denne måten da det vil gi et bedre innblikk i prosessen. Noen av refleksjonene er integrert med teori og metode, andre står for seg selv som loggbokinnlegg. For å lettere skille personlige innslag, har jeg satt disse som innrykk med kursiv. Noen av disse innslagene kan fremstå i et mer muntlig språk.

I **kapittel 2** tar jeg for meg gjennomgående teorier som brukes i den kunstneriske praksisen og gjennom avhandlingen, for å forstå problemområdet og hvordan jeg har tilnærmet det kunstneriske arbeidet. Jeg tar for meg *frigjøring som frihet*, *frigjøring som fenomen* og *frigjøring som performativitet*.

**kapittel 3** skal jeg redegjøre for hvilke metoder og vitenskapsteorier jeg har anvendt i min kunstneriske praksis. Jeg vil her skrive om practice-based research, vise til min prosessmodell og avslutningsvis skrive om min form for dokumentasjon.

I **kapittel 4** går jeg inn i mitt kunstneriske grunnlag som er abstrakt ekspresjonisme bevegelsen jeg vil plassere de fleste kunstverkene mine i, deretter Beat-kunsten jeg er inspirert av og til slutt performance som er en viktig del av min utforskning.

**Kapittel 5** gjør jeg rede for de tre strategiene jeg har utforsket for å oppnå frigjøring. Første strategi er *materialutforskning*, andre strategi er *tilfeldighetsystem* (I Ching) og siste strategi er *intuisjon*. Jeg vil drøfte disse tre strategiene for frigjøring i en vendepunktsanalyse i slutten av hver. Det vil komme ny teori og kunstneriske referanser i dette kapittelet da de er spesielt relevante til hver enkelt strategi og blir derfor en naturlig rød tråd i avhandlingen.

I **kapittel 6** møtes to viktige aspekter, det kontrollerte mot det ukontrollerte. Mer konkret kan jeg si at dette er kapittelet hvor jeg skriver om hva som skjer når tegningen møter maleriet, da tegningen i løpet av prosjektet har vist seg å være en viktig del av min kunst, slik den var før jeg startet prosjektet. Jeg kommer her tilbake til starten med et nytt utgangspunkt. Her vil jeg henvise til den norske kunstneren Marianne Lund og den abstrakte ekspresjonisten Helen Frankenthaler og gestaltterapi – et meningsfylt hele.

I **kapittel 7** reflekterer jeg rundt prosessen og problemformuleringen i lys av strategienes vendepunkt.

Avslutningsvis i denne avhandlingen, i **kapittel 8**, skriver jeg om eksamensvisningen og om tanker rundt videre kunstnerisk praksis, da dette prosjektet er en viktig byggestein til min rolle som kunstner.

Bilder som ikke er kreditert er tatt av meg.



## Kapittel 2: Teori

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for de tre aspektene for frigjøring: frigjøring som frihet, frigjøring som fenomen og frigjøring som performativitet. Fenomenologien og performativitet har en sammenkobling da begge er opptatt av relasjoner, hvordan mennesket og verden møter hverandre. Dette har relevans til mitt prosjekt da det omhandler relasjonene mellom meg, materialene, det kontrollerte og det ukontrollerte – og ikke minst: hvor frigjøringen finner sted. I *frigjøring som frihet* har jeg valgt å kontekstualisere teksten *Frihetens grenser* (1961) av den latviske filosofen Isaiah Berlin som blant annet var inspirert av Karl Marx og John Stuart Mill. Deretter skal jeg presentere *frigjøring som fenomen* da fenomenologi er en tilnærming hvor jeg ser hvordan frigjøringen kommer konkret til syne gjennom sansene i prosessen. Der har jeg brukt psykolog Bo Jacobsens, professor i psykologi Lene Tanggaard, professor i psykologi ved Ålborg Universitet Svend Brinkmanns tekst om fenomenologi fra *Kvalitative Metoder; en grundbog for kontekstualisering*. Jeg supplerer med filosofen Dag Østerbergs innledning i *Kroppens Fenomenologi* (1994) av den franske filosofen Maurice Merleau-Pontys (1908-1961) hvor han legger frem sin egen, selvstendige eksistensfilosofi på bakgrunn av de tyske filosofene Edmund Husserl og Martin Heidegger. Eksistensfilosofi ser vi nærmere på i dette kapitlet. Avslutningsvis skal jeg presentere *frigjøring som performativitet* da hele min kunstneriske prosess har vært performativ og utforskende. For konseptualisering her, har jeg supplert med filosof og kjønnteoretiker Judith Butlers essay *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay In Phenomenology and Feminist Theory* (1988) samt Camilla Jalvings *Værk Som Handling – Performativitet, kunst og metode* (2011) og Brian Duignans tekst *Judith Butler – American Philosopher* fra *Encyclopædia Britannica* (2019).

### Frigjøring som frihet

Isaiah Berlin trekker et skille mellom positiv og negativ frihet når han forteller om begrepet frihet. Betydningen til negativ frihet er underforstått i svaret på spørsmålet: "Hvordan er det område angrenset hvor subjektet – en person eller en gruppe personer – kan eller burde kunne tillates å gjøre eller være det han ønsker å gjøre eller være, uten at noen andre personer griper inn?" (Berlin, s. 11, 1961). Negativ frihet handler altså om fraværet av hindringer for å gjøre det man vil. Positiv frihet er underforstått i svaret på dette spørsmålet: "Hva, eller hvem, er den

kontrollerende eller inngripende makt som kan bestemme at et menneske skal gjøre, eller være, én ting fremfor en annen?" (Berlin, s. 11, 1961). Positiv frihet handler om hvilke muligheter en har eller muligheter en trenger for å realisere sin vilje og sine mål. Man kan kort oppsummere at skillet mellom positiv og negativ frihet er "frihet til" (positiv) og "frihet fra" (negativ).

Den 'positive' betydning av ordet 'frihet' spinger ut av individets ønske om å være sin egen herre, forteller Berlin (1961, s. 25).

*"Jeg ønsker at mitt liv og mine avgjørelser skal avhenge av meg selv, og ikke av ytre krefter av noen art. Jeg ønsker å være instrument for min egen vilje, ikke for andres. Jeg ønsker å være subjekt, ikke objekt; å bli drevet av mine egne, ikke av årsaker som likesom virker på meg utenfra."* (1961, s. 25).

Jeg har i mitt prosjekt positiv frihet da jeg kan lede meg selv, og ikke av noen ytterlige faktorer. Jeg er fri til å erkjenne egne mål som for eksempel målet og hensikten ved å gi slipp på det stramme, intrikate – dette er jeg fri til å virkeliggjøre. Men jeg er også fri til å ta det tilbake igjen, noe som kommer frem i denne avhandlingen. Å være bevisst om meg selv, som et tenkende, villende og handlende menneske er viktige aspekter ved frihet for å kunne oppnå målet mitt.

*"Jeg er et menneske med fornuft og vilje; jeg formulerer målsettinger og beslutter å strebe etter dem; men dersom jeg hindres fra å nå dem, føler jeg meg ikke lenger som herre over min egen situasjon."* (1961, s. 30)

Det kan være andre menneskers handlinger eller tilfeldigheter som kan forårsake hindringer. I mitt tilfelle kan det for eksempel være behaget ved å være i min komfortsone, min lille boble med detaljerte, fine tegninger. Hvis jeg trener på å tre ut av komfortsonen min for å oppnå frigjøring, trener meg opp til å ikke ønske noe som denne boblen min er 'uunnværlig' til, er det ikke sikkert at jeg vil savne boblen, men at den heller bare blir større. Dette vil være, i følge Berlin, den tradisjonelle selv-emansipasjon som har vært praktisert av asketer og kvietister, stoikere og buddhistiske vismenn, mennesker med (og uten) forskjellige trossetninger ved behovet for selv-forvandling (1961, s. 31).

Berlin henviser også til Kant da han mener at frihet ikke er å eliminere ønsker, men å gjøre motstand mot dem, og kontrollere dem (1961, s. 31). Min avhandling handler

om nettopp dette, å gjøre motstand mot ønskene mine om å fortsette i den kontrollerte, intrikate retningen. Selv om målet mitt er å frigjøre meg fra sistnevnte, ønsker jeg innerst inne å være i komfortsonen og holde på med det stramme. Jeg ønsker dette fordi det å jobbe detaljert er en stor del av min kunst, samtidig som jeg vil bryte ut av mitt vante mønster og utvikle meg selv som kunstner.

Berlin mener at vi får høre at den eneste virkelige måten å vinne frihet på, er å bruke vår kritiske fornuft, forståelsen av hva som er nødvendig og hva som er tilfeldig. Han sier også at når han går på skolen, er det bare de aller enkleste matematiske sannheter som ikke er ekstremt vanskelige for han. Gyldigheten han ikke forstår er at de stemples som sannheter av en ytre autoritet som for han fremstår som fremmed. Når han har forstått symbolene og aksiomenes funksjon, reglene de formes etter, logikken rundt alt dette, kan han skjønne at disse tingene ikke kan være annerledes. Dette er fordi det ser ut til at de følger den lovmessighet som styrer hans selvstendige tenkning, og av den grunn er ikke matematiske sannheter lenger ytre ting som tvinger seg innpå ham. Dette må han ta imot enten han vel ikke, men noe som han fritt aksepterer ut fra sin egen fornufts naturlige måte å funksjonere på (1961, s. 38-39).

Den overnevnte bevisføringen for disse læresetningene er for en matematiker en del av den frie utfoldelse av hans eller hennes naturgitte logiske evner. For meg som kunstner som har mine egne retningslinjer og komposisjoner, og det at jeg har gjort metodenes og materialenes hensikt til mitt eget, er ikke det å lage bilder underkastelser av ytre lover og stengsel for friheten, men en fri utfoldelse. Materialkunnskapen kommer til nytte, og ved å forstå materialet forstår jeg også dets hensikt.

### **Frigjøring som fenomen**

Siden mitt masterprosjekt omhandler forskning på egen kunstnerisk praksis med fokus på frigjøring, er en fenomenologisk tilnærmingen spesielt viktig da sansningene er et svært hjelpelig verktøy for å se hvordan frigjøringen viser seg i mitt arbeid. Sansingen hjelper med å observere det konkrete som oppstår i malingen, og det er derfor viktig å dokumentere denne observasjonen da dette brukes til senere analyse.

Fenomenologi handler om *møtet* med fenomenet selv, skriver Bo Jacobsen, Lene Tanggaard & Svend Brinkmann i sitt kapittel (2015, s. 218). Mitt fenomen er interaksjonen med materialet, skapelsen av verket der frigjøringen finner sted i prosessen. Selve verket er bare en manifestering av hendelsen. Fenomenologisk filosofi er ikke i seg selv en forskningsmetode, men et perspektiv som er retningsgivende for utviklingen av empiriske forskningsmetoder og kan fungere som en peker i prosessens ulike faser (Jacobsen, Tanggaard & Brinkmann, 2015, s. 218)., jeg velger derfor å skrive mer skjønnlitterært for å illustrere møtene, for å redegjøre for mine subjektive opplevelser av situasjonene jeg befinner meg i. Min kroppslige opplevelse av den kunstneriske prosessen har vært en viktig del av dette prosjektet og dette vil jeg vise gjennom autoetnografiske tekster som kommer fortløpende i avhandlingen.

Maurice Merleau-Ponty legger frem sin selvstendige eksistensfilosofi på bakgrunn av filosofene Edmund Husserl og Martin Heidegger. I følge Torbjørn Olseth fra det Store Norske Leksikon er eksistensfilosofi (også kalt eksistensialisme) en retning innen filosofien. Den har fokus på teoretisk-filosofisk behandling av sentrale vilkår for menneskets eksistens som blant annet inkluderer frihet, angst, lidelse og erkjennelse av døden (Olseth, 2019).

Merleau-Ponty mener at kroppens syntese er intensjonal at den er rettet mot noe og uttrykker et 'jeg kan' eller den kan bringe frem muligheter og prosjekterer kommende handlinger, i følge Dag Østerberg (1994, s. VIII). Bevisstheten min er rettet mot hvordan jeg kan frigjøre meg fra det kontrollerte ved å gå fenomenologisk til verks da kroppen min er et verktøy for dette. Jeg bruker øynene til å se hvor frigjøringen finner sted i maleriene (og tegningen de senere møter), jeg bruker hendene for å interagere med materialer og forme kunstverket gjennom bevegelser og ikke blikket. Sansning inngår derfor i slike helhetlige prosjekter, slik *Gestaltpsykologien* har vist (Østerberg, 1994, s. VIII). Jeg skriver mer om gestaltterapi i forhold til den abstrakte ekspresjonisten Helen Frankenthaler i kapittel 6. Sansningene er ikke enkeltstående, mener Merleau-Ponty: "(...) all sansning og persepsjon gjelder figurer på en bakgrunn, dvs. noe strukturert, en syntese." (Østerberg, 1994, s. VIII). Menneskekroppens forhold til rommet er annerledes enn

andre gjenstander da kroppen 'bebor rommet' (Østerberg, 1994, s. VIII), som er et betydningsfylt rom for meg, et handlingsrom.

Det er som når jeg tilegner meg nye materialer og teknikker i min prosess, jeg blir fortrolig med deres egenart og det kan ikke forklares med innlæring og omstilling. Jeg bebor materialene og teknikkene og oppretter en eksistensiell, intensjonell relasjon til dem. Bevegelsene når jeg maler er en forlengelse av min kropp, av min totale opplevelse av å være kunstner. Denne opplevelsen, dette fenomenet, er noe jeg kjenner med hele mitt vesen. Merleau-Ponty drøfter på tilsvarende måte hvordan vi lærer en ny dans, eller hvordan en organist skal spille på et orgel han ikke er kjent med. Kroppen har sin forståelse (Østerberg, 1994, s. IX). Denne kroppslige forståelsen har vært en viktig del av å gi slipp på kontrollen og la det intuitive ta over og legge smaken bort. Koblingen mellom kropp, prosess og kunstverk er uatskillelig fra de individuelle delene, sammensmeltet.

Essens er et begrep i fenomenologien, og det er viktig å påpeke at det ikke er det samme som eksistens i Merleau-Pontys betydning. Eksistens betyr *at* noe er til, mens essens betyr *hva* det er (Tranøy, 2018). Husserls tanke om intensjonalitet er at når et fenomen presenterer seg selv som noe, presenterer det sin essens (Jacobsen et al., 2015, s. 221). Bilder og kunst finnes i mange forskjellige variasjoner, et bestemt bilde kan skille seg fra andre bilder, de har ulik essens. Mine bilder har ulik essens, da de viser frigjøring på forskjellige måter. Mitt maleri på lerret 40 x 50 cm er laget med teknikken fluidpainting i toner av rød, grønn, turkis og blå, har en annen essens da det viser en annen frigjøring enn maleriet på treplate 50 x 70 cm laget med fluidpainting kombinert med dryppeteknikk i toner av grønn, rosa, gul og sort. Fenomenologien har som oppgave å beskrive denne essensen. Deres eksistens er at de begge er bilder, abstrakte malerier.

### **Frigjøring som performativitet**

Å skape kunst, å frigjøre meg, er noe jeg gjør, en handling jeg utfører. Spesielt skapelsen av kunst, det å bruke kreativiteten min, anser jeg som en viktig del av min kunstneriske identitet. Judith Butlers teori om performativitet er derfor her relevant. Jeg ønsker ikke i denne avhandlingen å gjøre rede for kjønn, men selve teorien til Butler er interessant for forskningen på min egen kunstneriske rolle i dette



prosjektet. Det å se meg selv som en *kunstner-forsker*, ved å bekrefte min rolle som dette, er for meg lett å relatere til Butlers kjønnsteori, som beskrives under.

Beslektede begreper til performativitet er 'performativ' og 'performance'. Sistnevnte vil jeg gå inn på senere i denne avhandlingen i kapittel 4. Butlers kjønnsteorier blir ofte sett på som kontroversielle, skriver Brian Duignan i sin artikkel (2019). Hun mener vår oppfattelse av kjønn er kulturelle konstruksjoner. Kjernen i Butlers teori om kjønnsidentitet er at kjønn, både det biologiske og det kulturelle, ikke er noe vi er født med, men noe vi inkorporerer og virkeliggjør gjennom performativ gjentakelse. Disse gjentakelsene består av bestemte kulturelle koder. Performativitet er også mer enn bare en oppførsel og en ytring, det er en måte hvor kjønn oppstår gjennom den performative gjentakelsen, i følge Camilla Jalving (2011, s. 54). Man er ikke født kvinne, på samme måte som jeg ikke er født kunstner. Man er kvinne fordi man *gjør* kvinne, jeg er kunstner fordi jeg *gjør* kunst. Jeg performer kunstner gjennom interaksjonen med materialet mitt, og jeg performer prosess. Det er ikke det intensjonelle subjektet som performer sin kjønnsidentitet, men subjektet som *blir* performet (Jalving, 2011, s.58).

*"If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking of subversive repetition of that style"* (Butler, 1988, s. 520).

For å undersøke hva *gjør* en kunstner, slik Butler undersøker hva *gjør* en kvinne, bruker jeg denne teorien i min avhandling. Det er likevel en forskjell da få vil påstå at man er født kunstner slik som man er født et kjønn da det å være kunstner er et fritt valg. Jeg har performet én type kunstner før dette prosjektet, nå er målet å performe kunstner på en ny måte, en frigjørende kunstner. Når jeg performer kunstner, bekrefter jeg min eksistens gjennom produksjon og internalisert analyse. Det er viktig å påpeke at en som ikke gjør kunst nok, ikke vil bli ansett som en kunstner, likevel er performativitet som teori interessant for å ta kontroll over min egen kunstneriske rolle og for å forstå handlingsmønstrene mine. Hvordan utvikler rollen min seg fra å være hun som tegner kontrollert, til hun som maler fritt, til hun som kombinerer disse uttrykkene?

## Kapittel 3: Metodiske tilnærminger og vitenskapsteori

I dette kapitlet skal jeg redegjøre for hvilke metoder og vitenskapsteorier jeg har anvendt i min kunstneriske praksis. Forskningsmetoden jeg har valgt til mitt prosjekt er practice-based research hvor jeg i refererer til kunstner Graeme Sullivans tekst *Research Acts in Art Practice* (2006), men hovedsaklig kunstkritiker G. James Daichendts bok *Artist Scholar: Reflections on Writing and Research* (2012). Deretter viser jeg til en egen prosessmodell. Jeg tar så for meg måten jeg har dokumentert praksisen min på, som er autoetnografi og dagbokskrivning som loggføring. Jeg kontekstualiserer lektor ved sosiologisk institutt ved Københavns Universitet, Charlotte Baarts tekst om autoetnografi i *Kvalitative Metoder; en grundbog* (2015) og professor i pedagogikk ved Nord Universitet, Jan-Birger Johansens artikkel *Retrospeksjon som vitenskapelig forskningsmetode* (2017). Avslutningsvis skriver jeg kort om video som dokumentasjon.

### Practice-based research

Jeg har valgt å utføre et kunstnerisk utviklingsarbeid for dette masterprosjektet. Det norske begrepet kunstnerisk utviklingsarbeid kan fremstilles som vagt, derfor velger jeg å anvende det engelske begrepet. Min forskning faller innunder practice-based research, jeg skal i dette avsnittet redegjøre for hvorfor.

I kunsten finnes det flere former for forskningsmetoder og praksiser, Graeme Sullivan nevner art-based research, arts-informed research og practice-based research (også kjent som practice-led research). Med practice-based research som forskningsmetode, blir den kunstneriske praksisen ( gjerne i studio) grunnlaget for forskningen. Denne metoden har hatt størst fokus i høyere kunstnerisk utdanning, og tidligere holdt kunstnerne seg unna det akademiske aspektet ved kunsten for å overlate analyse og tolkning til kunsthistorikere. Forskning gjennom praksis og skriftlige refleksjoner ble et viktig aspekt for at kunsten skulle bli en del av høyere utdanning (Sullivan, 2006, s.20-21, 26-27). Min forskningsmetode faller innunder practice-based research da jeg undersøker mine performative handlingsmønstre for frigjøring. Frigjøringen er en del av min selvutvikling, jeg forsker på egen praksis. Forskningen kommer til syne i loggbøker og bilde/videodokumentasjon som jeg viser til i denne avhandlingen.

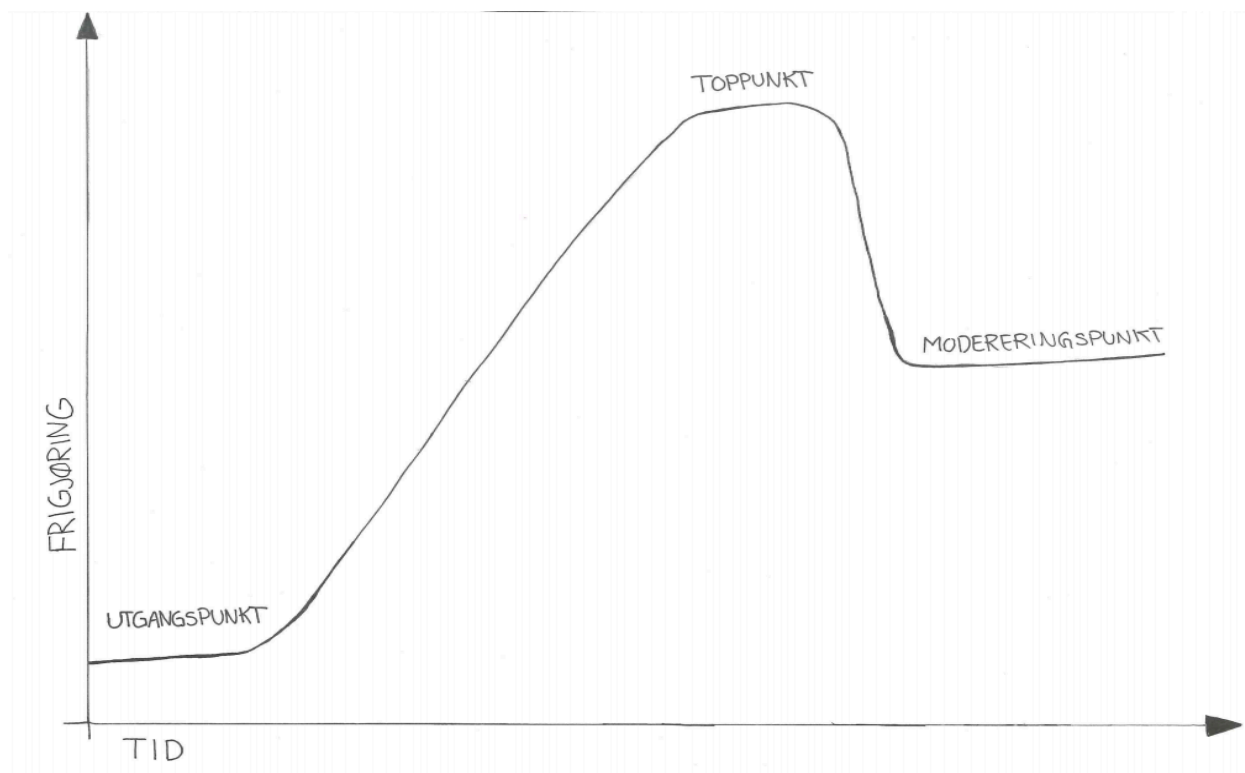
G. James Daichendt tar for seg kunstens rolle og det akademiske aspektet, da kunstens rolle i høyere utdanning lenge har vært et omstridt tema. Forskning er en prosess som omhandler innsamling av informasjon og eventuelt nye oppdagelser. Dette gjelder også funn av ny revidert kunnskap da forskning er *søken* etter kunnskap, dette involverer å stille spørsmål, oppdage, tolke og organisere data (Daichendt, 2012, s. 11). Han mener at denne beskrivelsen høres ut som skapelse av kunst, jeg kan derfor anse min forskning som et slags kunstverk.

Jeg stiller spørsmål til min forskning om hvor i bildene og hvor i praksisen frigjøringen ligger. Fenomenologien er et viktig verktøy for dette. Ved å dokumentere i form av bilder og video, og autoetnografier, samler jeg data og analyserer hvor frigjøringen finner sted i hver fase. En av forskjellene som skiller en kunstner fra en tradisjonell forsker er analysen og dokumentasjon: "It is much more difficult to read a painting or installation compared to a status report or a concluding paragraph." (Daichendt, 2012, s. 11-12). Av den grunn har kunstnerne i de akademiske omgivelsene forandret prosessene sine for å møte institusjonelle forventninger om forskning. En kunstner performer prosess likevel annerledes da den ikke alltid er rettet mot et bestemt resultat annet enn økt forståelse og kunnskap (Daichendt, 2012, s. 14). I min prosess har jeg forsket på hvordan jeg kan oppnå frigjøring gjennom ulike strategier. Da jeg jobbet med den ene strategien, visste jeg hva den neste strategien ville være. Dette oppdaget jeg løpende i prosessen, og avgjorde da bevisst hva som skulle bli den neste strategien for å oppnå frigjøring. På samme måte var jeg ikke i starten bevisst på at jeg mot slutten av dette prosjektet ville dra inn tegning igjen, vende tilbake til utgangspunktet med et nytt blikk. Dette kan for øvrig ses på som en induktiv metode da det innebærer observasjoner som brukes til å formulere teorier og lover i verden: "This theory is used to explain the world. It typically involves a problem, a hypothesis, a procedure to test the hypothesis, and the results." (Daichendt, 2012, s. 11). Altså: først jobbe praktisk i studio og samle data, og deretter formulere og tilnærme teori.

For min del er det ofte bedre å skrive på en kunstnerisk måte, mer skjønnlitterært når jeg presenterer tanker og opplevelser. Å formidle på denne måten kan noen ganger være bedre enn et formelt forskningsstudie, spesielt om personen som formidler ikke er en tradisjonell forsker. Daichendt skriver at han ofte har sett art-

based research-presentasjoner og lurer på "where is the art"? Metodene og funnene er interessante, men kunstneren har ofte gått seg vill mellom lagene av teori (Daichendt, 2012, s. 2). Dermed kan reflekterende skriving fra den kunstneriske prosessen støtte det endelig kunstverket og prosess. Hvor frigjøringen finner sted, er dokumentert i loggbok og henvist til i denne avhandlingen.

## Prosessmodell



Modellen viser min utvikling i arbeidsprosessen. Y-aksen viser nivå for frigjøring, X-aksen viser tid. *Utgangspunktet* er det laveste nivået i kurven hvor jeg arbeider med kontrollert tegning som dotwork. Det blir en stigende kurve mot *toppunktet* hvor jeg gradvis frigjør meg fra det stramme, kontrollerte. Her, gjennom de tre strategiene, oppdager jeg funn for frigjøring, som maleri, fluidpainting og større format. Jeg når et toppunkt hvor jeg har min første maleperformance, og etter repeterende handlingsmønster gjennom strategiene, performer frigjøring i maleri. Deretter daler kurven ned til et *modereringpunkt*, midt i mellom utgangspunktet og toppunktet. Modereringspunktet oppstår da jeg tar frihet til å ta tilbake tegningen og detaljene da jeg innser at det er et viktig aspekt for meg som kunstner. Det er her det kontrollerte møter det ukontrollerte. Prosessen gjenspeiler min indre prosess vel så mye som min ytre.

## Dokumentasjon av kunstnerisk arbeid

Jeg har brukt loggføring, foto og video for å samle empiri i egen kunstnerisk prosess.

### Autoetnografi og dagbokskrivning som loggføring

For at jeg skal kunne forske så autentisk som mulig, må jeg benytte meg av en fylldig beskrivelse av det jeg sanser, slik at det kan brukes som empiri når jeg skal analysere, dette kommer frem i autoetnografisk form. Jeg skriver enkelte steder i dagbokform for å gi dypere innblikk i følelser og tanker som er med på å se hvor det skjer en utvikling i prosessen. Dette kan oppleves privat, men jeg ser på det som en nødvendighet for å for å gi bedre innblikk i prosessen. Disse aspektene, autoetnografi og dagbokskrivning, overlapper hverandre i min empiri, av den grunn kaller jeg disse innslagene for loggføring. Det er for meg hensiktsmessig å sammenslå disse to ulike måtene å skrive på, da det er slik jeg har dokumentert prosessen.

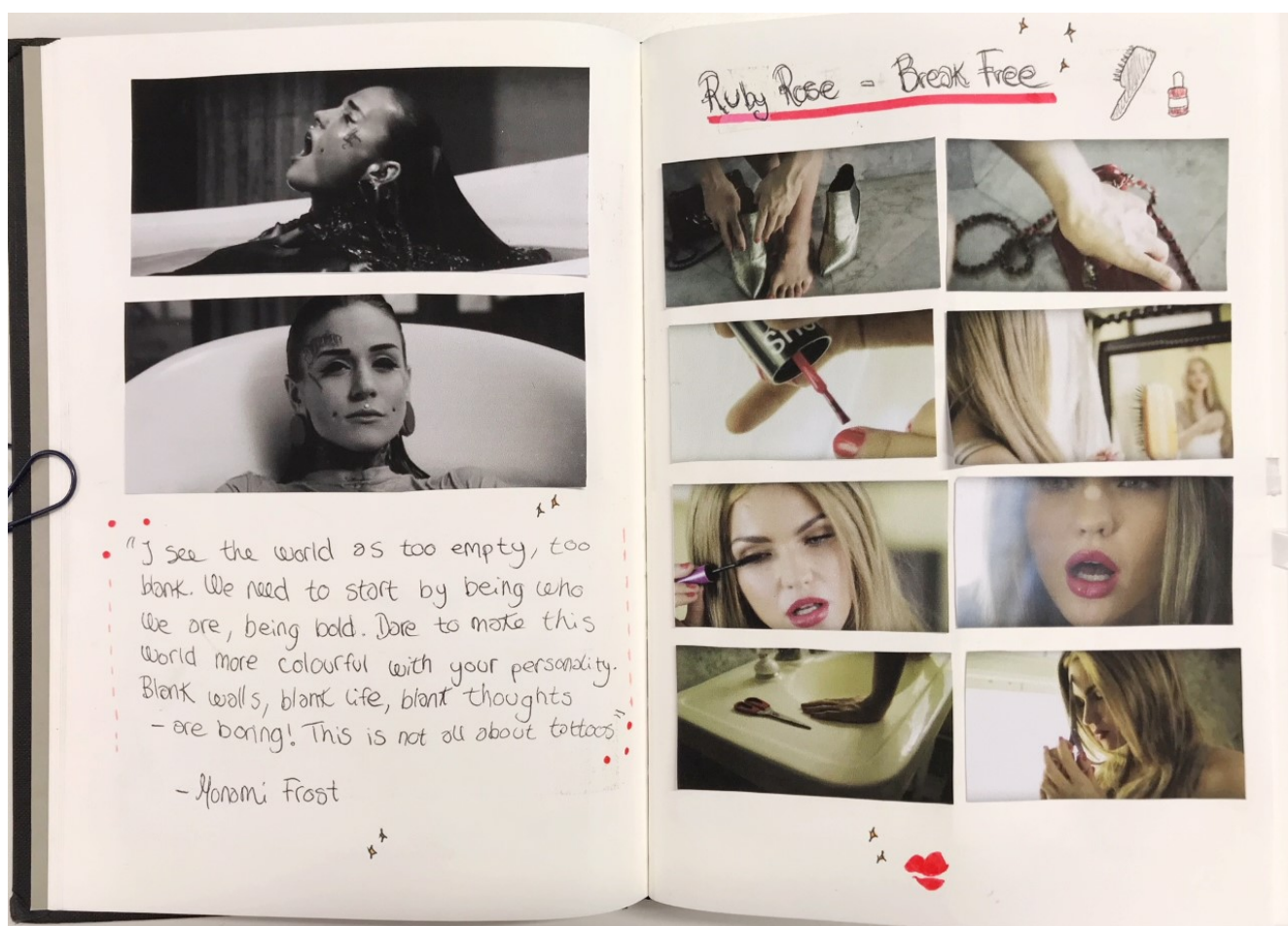
Charlotte Baarts skriver at autoetnografi går ut på at forskeren dokumenterer egne sanselige opplevelser, tanker og følelser. Subjektet er det som står i fokus, akkurat som i fenomenologien. En forsker på seg selv og situasjonen (Baarts, 2015, s. 170-171). Ved begrunnelser for valg av forskningstema i en prosess spiller forskerens fenomenologiske bakgrunn en rolle på grunn av vitenskapelige valg i prosjektet. Den fenomenologiske tilnærmingen vil være en mulighet til å gjøre forskeren bevisst på eget ståsted gjennom prosessen, og slik genereres kunnskap om et bestemt fenomen, i følge Jan-Birger Johansen (2017).

For å forstå min frigjøring er det viktig med autoetnografi som forskningsmetode. Da kan jeg gå i dybden av tekstene som jeg selv skriver – og forsøke å forstå samt å analysere frigjøring ut i fra sansene mine. Forskerens egne erfaringer og refleksjoner med empirisk betydning har verdi, i følge Johansen (2017). Dette handler om å bruke forskerens beskrivelser i notater, dagbøker, loggbøker og refleksjoner som grunnlag for tolkning og analyse (Johansen, 2017). Derfor er det for meg viktig at jeg loggfører løpende i min prosess for å forstå meg selv i møtet med mitt fenomen; frigjøring, og videreformidle mine opplevelser.



## Min interesse for dokumentasjon

Siden jeg var liten har jeg skrevet dagbok da interessen for å dokumentere livet mitt i form av både tekst og bilder har vært svært stor. Jeg har til og med dokumentert livet mitt før jeg lærte å skrive, i form av illustrasjoner. Da jeg skrev bacheloroppgaven kjøpte jeg en notatbok som også ble brukt til å skrive ned idéer, lime inn inspirasjon og annet. Jeg skrev noen autoetnografier, men dog uten å vite at det var det jeg skrev, samt mer private innlegg som tilhører dagbok. Derfor har autoetnografi som forskningsmetode fulgt som en naturlig del i denne prosessen, samt dagbokinnlegg.



Første bok (bachelorgrad).

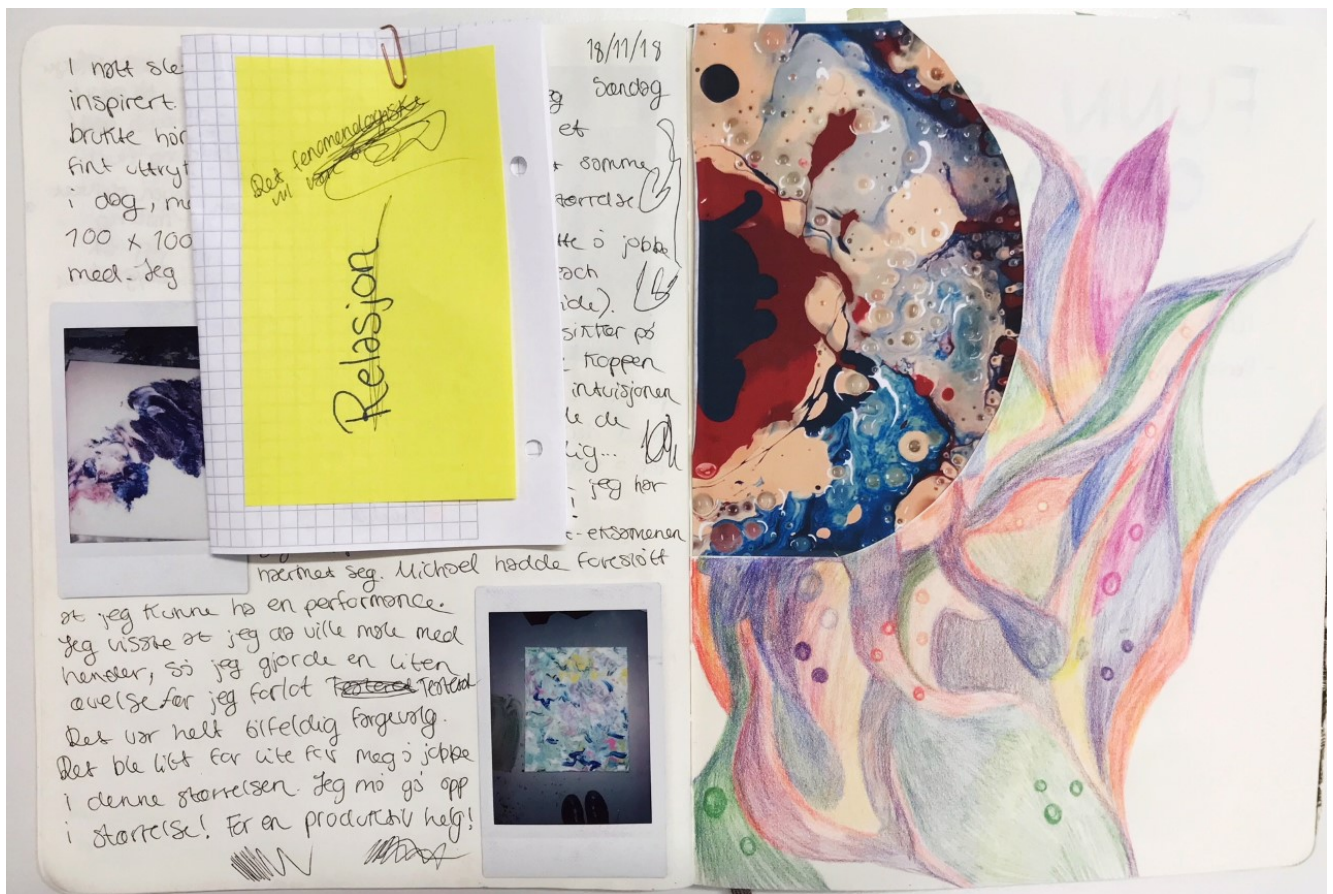
Da jeg startet denne masteren ble jeg veldig inspirert til å fortsette med autoetnografi og dagbokskrivning rundt prosess. Jeg hadde ingen tydelig ambisjon om hva masterprosjektet mitt skulle omhandle, men det å være søkende, dra på museer og bla i kunstbøker ga meg mye glede. Det ga meg også glede å dokumentere museumsbesøkene, printe ut inspirerende bilder samt å skrive om inspirerende kunstnere. Jeg loggførte flere av workshopene jeg deltok i første året på masteren og skrev alltid om egne visninger. Bøkene fra bacheloren og fra det første året har en pen estetikk på grunn av deres innhold bestående av orden og system, samt pyntede overskrifter. Disse bøkene har altså strammere rammer, i likhet med kunsten jeg skapte før dette prosjektet.



Andre bok (mastergrad).



I høst kjøpte jeg min tredje bok, som jeg har med meg hvor enn jeg er, i tilfelle jeg kommer på idéer, illustrasjoner eller bare ønsker å tegne, men også for å skrive ned tanker og følelser rundt prosessen da det er en viktig faktor for å forstå utviklingen. Boka er også med meg i studio slik at jeg kan sitte der og reflektere over dagens arbeidsprosess. I de fleste autoetnografiene har jeg også bilder for dokumentasjon i form av polaroidbilder (på grunn av deres raske fremkallingsprosess), og bilder med god kvalitet fra telefonen min da jeg kan sende disse direkte til printeren. Jeg kan se fremgangen i prosessen min i alle tre bøkene – hvordan jeg har utviklet meg kunstnerisk. De kan fremstilles som en tidslinje. Det er interessant å nevne hvordan man kan se frigjøringen i bøkene mine også. Ettersom jeg gradvis har frigjort meg fra det kontrollerte, de stramme rammene i kunsten, har det ubevisst skjedd en parallell prosess i bøkene. De pyntete overskriftene er vekk, håndskriften er mer slurvete, tegningene er uferdige.



Tredje bok (mastergrad).

## Video som dokumentasjon

I tillegg til autoetnografier og loggføring, filmer jeg de fleste av malesesjonene mine. Fordelen med video som dokumentasjon er at jeg enklere kan beskrive hva som *skjer* i prosessen. Da kan jeg få med meg flere detaljer i loggføringene mine. Det kan ofte være vanskelig å beskrive helt nøyaktig hva som skjer *kun* ut ifra erindringene mine, så for å få en rikere og fyldigere beskrivelse, supplerer jeg med video. Ulempen med denne type dokumentasjon er at det er svært vanskelig å dokumentere følelsene og tankene mine. Jeg kan kun dokumentere min ytre verden, ikke min indre. Dette er også en av hovedgrunnene til at jeg har valgt å inkludere noen av de mer personlige refleksjonene og tankene mine, for å kunne møtes på halvveien.

## Kapittel 4: Kunstnerisk grunnlag

Jeg ville lære av de spontane, abstrakte ekspresjonistene og de frie Beat-kunstnerne som dryppende Jackson Pollock, svevende Leo Valledor, konkrete Willem de Kooning, taktile Michael McCracken og energiske Helen Frankenthaler. Kunsten deres fascinerer meg med deres strøk, med måten de jobbet lagvis på, med formatet, med det spontane og ikke minst med det frie. Abstrakt ekspresjonisme åpner dette kapittelet, deretter snevrer jeg inn til Beat-kunsten og avslutningsvis performance da det er en viktig del av min utforskning. Forfattere jeg supplerer med i dette kapittelet vil være Erika Doss, professor ved avdeling 'American studies' ved Universitetet i Notre Dame og Daniel Belgrad, professor ved Universitetet i Sør Florida. Jeg supplerer også med Mia Göran, tidligere doktorgradsstudent. I avsnittet om performance henviser jeg hovedsakelig til Camilla Jalving, men også Knut Ove Arntzen, professor ved Universitetet i Bergen.

### Abstrakt ekspresjonisme

De aller fleste verkene jeg har laget under masterprosjektet, vil jeg plassere i abstrakt ekspresjonisme, hvor de fleste Beat-kunstnerne hører til. Selv om abstrakt ekspresjonisme er en retning som varierer i stil og medier, er dette likevel riktig kategori for min praksis, da jeg har variert i de samme aspektene. Heller enn å fokusere på et motiv eller tema, lar jeg materialene geleide meg i hvert verk. Felles for denne retningen er at den disponerer sterke, og noen ganger voldsomme virkemidler, samtidig som den har fokus på det subjektive i mennesket (Thorkildsen, 2018). Mine virkemidler er blant annet bevegelse og av og til lyd. De omhandler min subjektive opplevelse av dialogen mellom meg og materialene. Mitt arbeid uttrykker en dialog mellom min kropp og malingen, og derfor er uttrykkene vanligvis på en eller annen måte abstrakte. Dette møtet er konkret ved at kroppen min fysisk berører fargene og malingen, men det resulterer i et abstrakt bilde. En ser gjerne den spontane estetikken i abstrakt ekspresjonisme. "Abstract expressionist' painters developed some of the movements most important forms." (Belgrad, 1998, s. 5).

De dynamiske formene i Jackson Pollocks dryppebilder er særlig omfavnende. Deres spindellev-aktige form skal fange hele etterkrigskulturen. De energiske utfoldelsene åpner også for personlig uttrykkelse og mestring (Doss, 2002, s.131). Under min



praksis har jeg forsøkt å frigjøre meg fra små formater, inspirert av blant annet

Pollock:

*'On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting. (...) When I am in my paintings, I'm not aware of what I'm doing'*  
(Doss, 2002, s. 132).



*Jackson Pollock, 1950.*

Jo større underlaget er, jo større er sammensmeltingen. Selv om jeg ikke nødvendigvis er avhengig av å male på gulvet for å gi slipp på kontrollen, trenger jeg (etter utforskning) at underlaget ikke er langt unna min egen kroppsstørrelse eller større. Jeg mister kontrollen ved at jeg ikke får fullstendig oversikt over underlaget slik som jeg vanligvis ville fått ved de formatene jeg jobbet på før. Jeg får muligheten til å bevege meg rundt i bildene, dra inn hele kroppen, og ikke bare hendene. Dette viser seg ikke før i siste fase av utforskningen, hvor jeg benytter meg av intuisjon som strategi for frigjøring.

For å konseptualisere idéer om den kreative prosessen som eksisterte i New York-skolens (navn på en gruppe abstrakte ekspresjonistiske malere i New York) estetiske praksis, bruker Mia Göran 'kunsthandling' som et samlebegrep. Dette begrepet forener også ideologi og estetikk. Ideologisk hadde selve skapelsesprosessen større betydning i New York-skolen enn resultatet, altså det 'ferdige' kunstverket. Det var

selve maleprosessen som skulle være det viktigste: den fysiske kontakten mellom maleren og materialet skulle utløse og uttrykke følelser og tanker (Hellandsjø, 2015). Å erfare og oppleve det samme i min praksis har vært en viktig faktor for frigjøring. Kunsthandlingens prosess var forbundet med 'det underbevisste' som en handlingskategori (Göran, 2009, s. 63).

## Beat-kunst

Beat var en bevegelse som oppsto i San Francisco på midten av 1950-tallet og avsluttet på slutten av 60-tallet. Bevegelsen tok utgangspunkt i litteraturen, og Erica Doss anser Jack Kerouac, Alan Ginsberg og William Burroughs som bevegelsens mest sentrale forfattere. Disse mennene følte på mye frustrasjon og formidlet rett fra sjelen om temaer som var tabubelagte, blant annet om homoseksualitet og narkotikaavhengighet. Det befant seg mange unge kunstnere som ble inspirert av deres budskap og ville formidle på deres unike måte (Doss, 2002, s. 148-149).

*"Beat artists shared the goals of spontaneity, improvisation, freedom of expression, and self-realization. Profoundly alienated from mainstream culture, they were keenly interested in remaking America, and themselves"*  
(Doss, 2002, s. 149).

Spontanitet, improvisasjon, frihet til å uttrykke seg og selvrealisering vil gå innunder Berlins 'positiv frihet' da Beat-kunstnerne styrte over eget liv, frigjorde seg fra samfunnets normer og malte på sine radikale metoder. Jeg har løsrevet meg fra det konkrete og harde, og jobbet fritt og stort. Beat-kunstnerne verdsatte prosessen over resultat, noe jeg selv har fått erfare viktigheten av i dette prosjektet (Doss, 2002, s. 149-151).

## Performance

Slik definerer Knut Ove Arntzen fra Universitetet i Bergen performance:

*"Performance, en form for scenisk forestilling hvor elementer fra billedkunst, teater, dans og musikk smelter sammen til et uttrykk som hverken gjør krav på å være det ene eller det andre."* (Arntzen, 2018).

Performance kan betraktes som kunst, men også som en måte å forstå menneskets væren i verden på, mener Camilla Jalving (2011, s. 30). Dette kan forstås med Judith Butlers performativitet, da man performer noe, slik som jeg performer min kunstneriske prosess, og etter endt prosjekt vil performe frigjøring i maleri. Performance som kunstform oppsto innenfor teater- og billedkunst i løpet av 1960- og 70-tallet, og bryter ut av tidens konseptuelle strategier på det billedkunstneriske område. Det kan vise seg at det er litt uenigheter om når performancens startpunkt er, da teaterforsker Erika Ficsher-Lichte mener den startet sommeren 1952, da komponisten John Cage fremfører *Unititled Event* på Black Mountain College for første gang. Performancekunst kan være mange ting: en hendelse med et invitert publikum, hendelse med tilfeldig forbigående eller handlinger utført foran kamera (Jalving, 2011, s. 30). I løpet av prosessen har jeg selv utforsket performance med invitert publikum og foran kamera.

Performancepraksisen som vokser frem innenfor billedkunsten blir i stor grad knyttet til kunstnerens kropp som et konkret materiale i kunsten. Jalving nevner flere kunstnere som eksempler, blant annet de kvinnelige Carolee Schneemann og Hannah Wilke (2011, s. 32). Flere av deres verk kan anses som frigjøring i den grad at de frigjør seg fra det tradisjonelle kunstneriske mønsteret. I disse eksemplene er det kroppen som er utgangspunktet for kunstnerens ofte fenomenologiske og dramatiske undersøkelser av intersubjektivitet (Jalving, 2011, s.32). Jeg utforsker performance som konsept flere ganger i min prosess, da det også bidrar til frigjøring fra de stramme rammene. Jeg gjør dette i den forstand at de stramme rammene ikke bare er A4- og A5-format med intrikate tegninger, de er også rommene hvor jeg skaper kunsten i kjente, trygge omgivelser og uten publikum til stede.

Interaksjonen, dialogen mellom meg og kunstverket, er den faktiske hendelsen – ikke det endelige maleriet, da jeg kan fortsette å male på dette. Med hendelse mener jeg ikke nødvendigvis en scenisk forestilling, men min opplevelse av å være sammensmeltet i en transe. Måten malingen klistrer seg til fingrene, når hjertet hamrer, hvordan jeg svømmer på lerretet, smerten i knærne og skuldrene, når musklene brenner, når tankene ikke er mulige og skildre fordi jeg bare er.

Kunstkritikeren Harold Rosenberg uttalte: “The big moment came when it was decided to paint... Just TO PAINT (...)”. (Doss, 2002, s. 127). Det er viktig for meg å bare male, å være i kunsten. Dette ser vi videre på i kapittel 5, strategi 3 – intuisjon.

Nærvær er et av fire punkter utover kroppslighet Jalving knytter til andre forestillinger og forventinger i performancesjangeren, og skriver at dette har med øyeblikkets nærvær å gjøre. Hun referer til RoseLee Goldberg som sier at performance er "live art by artists". Det er live (her og nå), og knyttet til spontanitet og presens, altså nåtid (Jalving, 2011, s. 33). Mine performancer lever derfor bare i øyeblikket, så fort den blir dokumentert er ikke visningen av dette en performance. Det kroppslige aspektet i prosessen er også noe av det viktigste jeg har oppdaget i dette prosjektet, fordi jeg blottlegger meg for et publikum og derfor tvinges til å frigjøre meg fra den trygge boblen jeg ellers befinner meg i når jeg skaper kunst.



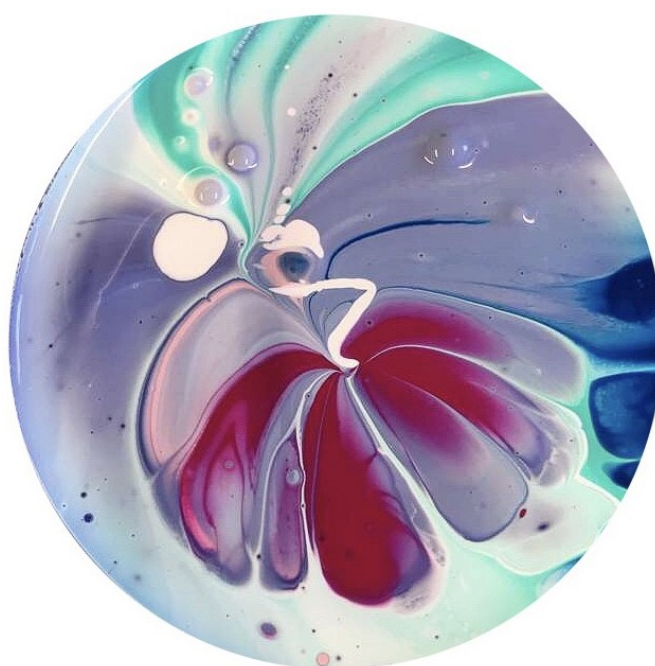
*Desember 2018 dro jeg på studiereise til Amsterdam og besøkte deres moderne kunstmuseum 'Stedelijk Museum'. Der var flere abstrakte ekspresjonister stilt ut, blant annet Beat-kunstneren Willem de Koonings 'Rosy-Fingered Dawn at Louse Point' (1963) som jeg her studerer.*

## Kapittel 5: De tre strategiene for frigjøring

Dette kapitlet er delt inn i tre strategier for frigjøring: materialutforskning, tilfeldighetssystem (I Ching) og intuisjon. Dette er strategiene jeg har anvendt for hvordan jeg kan oppnå frigjøring i mitt kunstneriske arbeid, og jeg vil her vise til arbeid i studio, malesesjoner og performancer, samt trekke frem bilder fra hver fase. Dette vil være innblandet med teori. Avslutningsvis i hver, kommer jeg med et vendepunkt hvor jeg reflekterer hvor frigjøringen har funnet sted i strategiens helhetlige prosess.

### STRATEGI 1 – MATERIALUTFORSKNING

Jeg startet med denne strategien bevisst i håp om å finne en vei for hvordan jeg kunne frigjøre meg fra det kontrollerte. Med denne strategien har jeg utforsket blyanttegning, blekk, akryl med forskjellige teknikker som fluidpainting og de to sistnevnte mediene kombinert med penn. Jeg har også tegnet fritt med tusj samt malt fritt med akvarellmaling. Denne fasen nådde sin topp da jeg begynte å utforske fluidpainting som teknikk hvor jeg virkelig fikk kjenne på å miste kontroll da malingen fant sin egen stemme. Jeg henviser i starten her til kunstner Martine Aadne Gulliksen, en ung, lokal kunstner fra hjembyen min, da hun har vært en impuls til å utforske den abstrakte kunsten.





## En kunstnerisk inspirasjon: Martine Aadne Gulliksen

Martine Aadne Gulliksen, fra hjembyen min, er for meg viktig å nevne på grunn av hennes store innflytelse på min abstrakte, kunstneriske praksis. Jeg var spesielt inspirert av henne i starten av denne fasen. Hun har en bachelor i visuelle kunsthøgskole og design fra Notodden, og Trafo – nordens største nettsted for unge kunstnere – beskrev henne i 2014 som en aktiv, ung billedkunstner da hun to ganger har blitt kåret til årets 'TrafoTalent' (Søbstad, 2014). Gulliksen sier i et intervju med Trafo at hennes inspirasjonskilder er lys, lyd og lukter, men mest av alt musikk. Slik som min fenomenologiske tilnærming i prosessen, trekker hun også inspirasjon fra utestående faktorer. Selv om hun lager mye figurative bilder, har hun også mange abstrakte – og de organiske formene var det som satte i gang første fase av prosjektet mitt.



*Akvarell av Martine A. Gulliksen.*

## En utforskende periode

I fjor sommer begynte jeg å tegne abstrakte blyanttegninger, konsentrert i organiske former. Disse tegningene ligner alle på hverandre da jeg har brukt ulike hardheter i hver enkelt tegning, men de alle kan ha assosiasjoner til koraller. Jeg tok med meg disse organiske formene videre, bare mer stiliserte og repetitive, og fylt med linjer som følger dens form. Disse formene kan assosieres med sopp som vokser fritt på trær eller fjell. Mange og tette, som sammen i sin helhet danner en ny form. Jeg brukte her sort penn i tykkelsen 0.2. Denne helhetlige formen av en soppklynge fascinerte meg, derfor jobbet jeg videre med den i med flere bakgrunnskombinasjoner.

Jeg hadde fått mye inspirasjon fra blant annet inspirasjonsiden Pinterest hvor det finnes flere bilder da alkoholbasert blekk har blitt brukt. Jeg så deretter video om hvordan man jobber med den type blekk, hvordan de frigjorde seg fra redskaper som pensel, og heller vendte på arket. Det var denne vendingen som ble benyttet som redskap. Den slags type blekk er vanskelig å få tak i her i Norge på grunn av importlover, så jeg nøyde meg med blekk uten alkohol. Dette var også et materiale jeg heller aldri har tatt i bruk tidligere. Av og til blandet jeg blekket med vann, for å se om jeg kunne skape flere nyanser. I stedet for alkohol, brukte jeg klor av ren



nysgjerrighet, noe som ga en blekende effekt. Det var en ny følelse å frigjøre seg fra redskaper og heller vende på arket. Jeg merket mangelen av kontroll allerede da. Det var vanskelig å la bildene stå alene, uten tegning, så jeg fant frem pennen og tegnet den organiske soppklyngete formen. Ved å tegne denne organiske formen på blekket som var tørket, kom jeg litt tilbake til det samme uttrykket som jeg skapte ved mine abstrakte portretter. De energiske fargene mot kontrollert penn, det harde mot det myke. Jeg

opplevde tegningen som det dominerende, og blekket var mer en bakgrunn. Jeg innså derfor at overgangen fra det kontrollerte til det ukontrollerte, denne frigjøringen, måtte gå i mitt tempo.

Vekk fra papiret, over til lerretet. Sommeren var over, og jeg flyttet inn i studio, klar for å utforske akrylmaling. Jeg hadde ikke jobbet mye med akrylmaling før, spesielt ikke innenfor teknikken fluidpainting. Min inspirasjonskilde til fluidpainting var Vilde Eskedal, hun har arbeidet med denne teknikken til sine prosjekter. Jeg har også tilegnet meg en del kunnskap om dette via YouTube. Fluidpainting er en teknikk som kan gjøres på flere måter, men hovedsaken er at malingen skal blandes med vann i en kopp slik at det får en 'drikkeyoghurt'-konsistens, men man kan selvsagt regulere blandingsforholdene slik man selv vil. Jeg tok hver og en farge jeg ville bruke i hver sin kopp, blandet med vann og deretter helte fargene sporadisk i det jeg vil kalle



'felleskoppen' – koppen der alle fargene forenes uten å primært danne nye farger. Avslutningsvis snudde jeg koppen raskt opp-ned på lerretet, løftet den vekk og vendte på lerretet for å hjelpe malingen til å spre seg, på samme måte som ved blekk.



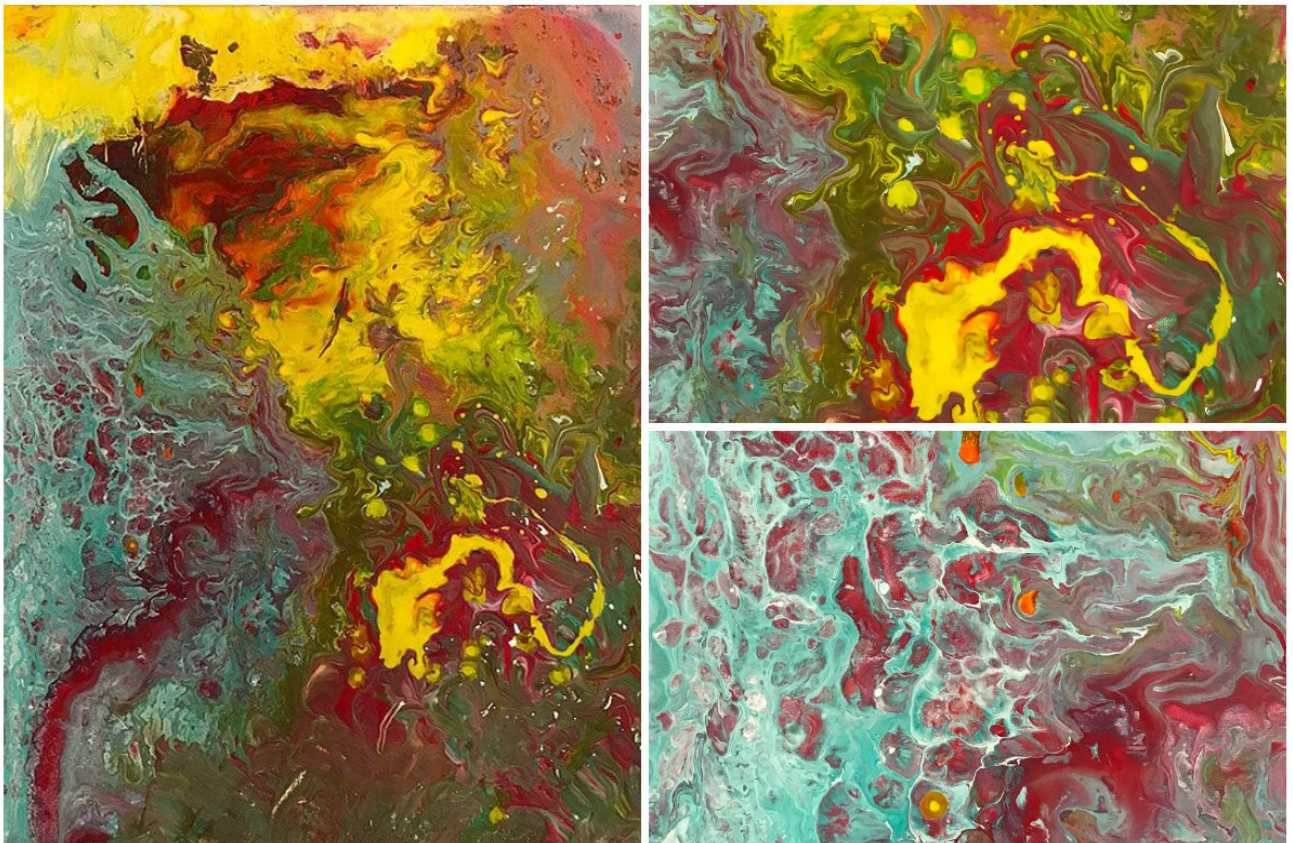
*Felleskoppen snudd på lerret.*



Noe av utforskningen i denne perioden var å finne ut av hva slags effekter de ulike blandingsforholdene ga. Jeg fant ut at om jeg helte mer vann enn det var maling i koppen, ville jeg ha mindre kontroll på hva som skjedde på lerretet, og jeg opplevde at malingen stadig var i forandring, fargene bevegede seg sakte inn i hverandre, som fingre som strakk seg utover - men uten å danne nye farger. Det var som satellittbilder. Flere ganger erfarte jeg at maleriene var svært forandret over natten. Noen ganger blander jeg inn kjemikalier i malingen, blant annet silikon og glidemiddel. Det jeg oppdaget da var at de ulike fargene i malingen kunne dele seg og danne små sirkler eller celler på lerretet.

### Studio 03.09.2018

Bildet under er en collage av maleriet jeg skal trekke frem i denne fasen. Til venstre ser vi hele bildet, til høyre ser vi to utsnitt. Jeg velger dette maleriet da dette var første gangen jeg kjente frigjøring fra kontrollen.



*Ok, hvilke farger skal jeg velge? Jeg kikket rundt meg, oppå verkstedsbordet og under. Malingstubene var ganske spredd rundt nå, føler jeg aldri har tid til å rydde i studio. Jeg var kjempeklar for å teste ut fluidpainting som teknikk i dag, forsøke å overlate kontrollen til noe annet. Jeg kjente at jeg også var ganske nervøs, tenk om bildet blir stygt – da føler jeg at dette er sløst av tid og lerret om resultatet ikke blir bra. Vel, det er jo litt av greia her, å ikke tenke så mye på det, men jeg gjør det likevel. Det å ha kontroll er generelt en stor del av meg, det oppstår et indre stress om ikke. Jeg må innrømme – det hadde vært deilig å klare å gi litt på kontrollen i hverdagen. Å gi slipp på kontrollen i kunsten føles nå like skummelt ut, mer enn hva jeg hadde trodd da idéen om frigjøring først dukket opp.*

*Jeg kikket bort på det hvite lerretet, ikke større enn 40 x 50 cm, men mye større enn hva jeg er vant med fra tegningen. Nå så det nakent ut, hvordan vil det bli når jeg er ferdig med det?*

*Turkis... Gul... Kanskje rød. Og grønn. La meg prøve disse fargene sammen. Jeg blandet alle de fire fargene hver for seg med vann. Gulmalingen var litt klumpete, men tenkte at det ikke gjorde noe. Jeg helte deretter alle fargene sporadisk i felleskoppen. Så kom det skumle øyeblikket: vende koppen opp ned på lerretet, rent intuitivt plasserte jeg den nederst til venstre.*

*Jeg løftet så koppen vekk igjen. Herregud, hva skjer nå? Malingen fløyt utover lerretet ved hjelp av min vending. Akkurat nå ser det ikke fint ut i det hele tatt og tanken om hvordan jeg kan gjøre dette fint, slår meg. Gul, rød og grønn er fargene som dominerer. Hvor ble det av den turkise? De tre fargene blander seg inn i hverandre. Den grønne fargen som jeg tidligere hadde definert som skogsgrønn var nå mer gusjegrøn. Jeg synes dog det var litt trist at den turkise fargen forsvant, derfor blandet jeg en ny kopp med denne fargen og rød. Når jeg tenker meg om er dette et spennig fargevalg, jeg vet faktisk ikke helt hva jeg tenkte på her, men det å ikke planlegge fargevalget så nøye, er jo en del av frigjøringen.*

*Jeg likte godt hvordan den turkise fargen og den rød fargen utartet seg på lerretet i en slags skyaktig formasjon med organiske mønstre. Etter dette blandet jeg min tredje kopp meg gul, rød og turkis, men denne koppen fylte jeg helt opp slik at fargen ville dekke resten av lerretet. Nok en gang dukket ikke den turkise fargen opp. De tre koppene satt tydelige spor på lerretet, runde, organiske former plassert tre steder, men likevel blandet inn i hverandre, som tre soler med stråler som møtes.*

*Jeg tok meg selv i hvor opphengt jeg var av de enkelte koppenes utfall, og møtene mellom disse, og jeg hadde ingen kontroll over situasjonen annet enn fargevalget (som ikke alltid kom til syne slik jeg ville) og hvor jeg plasserte koppene. Det var noen få ledige plasser igjen på lerretet, der brukte jeg hendene som verktøy for å fylle hele plassen med maling.*

*Jeg følte jeg hadde gitt enormt mye slipp på kontrollen, men likevel hadde jeg forsøkt å ta litt styring ved å velge farger taktisk i den andre koppen. Selv om jeg hadde prøvd å ta litt kontroll over fargene, fortsatte de å gli inn i hverandre og lage små virvler i sakte, flytende bevegelser. Fascinasjonen tok meg, jeg beundret denne sammensmeltingen og at fargene hadde sin egen stemme og vilje. Det var som dine egne barn du vil ha kontroll over: du kan styre dem til en viss grad, men du lever ikke deres liv. Slik følte jeg det. Jeg hadde for første gang opplevd å miste kontrollen over egne bilder, noe som ga meg en ny og spennende følelse på grunn av det fysiske som skjedde i bildet. Jeg opplevde at jeg koste meg i prosessen, og at resultatet ikke var like viktig.*

*Fargene strekker seg inn og overlapper hverandre. Bildet kan se ut som et satellittbilde av flammer, skog og hav som igjen kan gi assosiasjoner til en naturkatastrofe. Gul strekker seg øverst fra venstre og smalner inn mot høyre side som en vei inn en rolig overgang med lyserød og lilla. Rett under det gule på venstre side, er det en turkis halvsirkel som strekker seg nesten helt ut mot midten av bildet. Det er her jeg får assosiasjoner til havet. Det skimter av rød under hele, og helt nederst er det en rød, litt tykk, organisk linje som strekker seg videre til ytterst av halvsirkelens kontur. Nedenfor det gule helt øverst, og til høyre for den organiske halvsirkelen, er det en sterk rødfarge. Fra nesten*

*midten av bildet, er det mer gul som drar seg inn i dette røde, som flammer, og inn i litt grønt som igjen drar seg inn i det lyserød og lilla øverst til høyre. Langs konturene til den turkise halvsirkelen, er det en ny linje: en grønn, nesten litt brun. Den går fra halvsirkelens bunn til midten av bildet. Nedunder, til høyre, er det som et egg har sprukket, og plomma flyter utover i en rød farge som grenser til den grønne linja. Det er gule prikker, ser ut som Pollocks drypp rundt den knuste plomma. Nederst til høyre, og under den gule plomma, er den samme, grønne, fargen, den som nesten er brun. Det er ikke like flytende her, som det er på resten av bildet. Man ser tydelig spor fra fingrene mine som også er organiske. Det skimter av rød i de grønne sporene.*

## Vendepunkt

**Ved materialutforskning som strategi har jeg bevisst gått bort fra mitt vante format, og brukt materialer som er vanskelige for å kontrollere. Her er altså det konkrete materialvalget den frigjørende strategien jeg har benyttet.**

Materialutforskning var en viktig strategi for å bli kjent med ulike teknikker og materialer for å se hvilke som ville bidra best til frigjøring. Jeg opplevde i min utforskning at fluidpainting var teknikken hvor kontrollen var mest redusert da man ikke vet maleriets utfall. Man velger selv fargene, men man kan ikke vite hvordan de utspiller seg på lerretet. Om man tilsetter silikon eller glidemiddel for å forsøke å skape celler, vet man ikke om hvor store mengder av dem som vil oppstå –om de i det hele tatt oppstår- eller *hvilke* farger det blir celler ut av. Jo mer vann man bruker, jo mer svekkes kontrollen. Man har heller ingen garanti for at fargene ikke danner nye farger, og man vet ikke om alle fargene man valgte kommer til syne i maleriet. Å gi slipp på den type kontroll ga meg for første gang en positiv opplevelse da jeg tok meg selv i å beundre bevegelsene som oppsto i maleriet, se dem jobbe alene, frigjøre seg fra mennesket og lage sitt eget maleri. Fargene bestemte sine egne retninger, svømte inn i hverandre og videre forbi. De fleste bildene mine i slutten av denne fasen, har ikke en pen estetikk etter min smak, men fascinasjonen av at malingen fant egne veier, dominerer resultatet. Det var selvsagt et pluss om bildet ble pent, men det var ikke det viktigste. Dette er et punkt jeg kommer tilbake til i neste strategi, neste fase, under smakens diktat. Jeg har nå begynt å lære å sette pris på prosessen.

I denne fasen har jeg også gradvis frigjort meg fra A5-og A4-formater ved å gå opp i størrelse. Jeg har frigjort meg fra det klassiske papiret som underlag, og jeg har frigjort meg fra redskaper som penn og pensel, og dermed har jeg også mot slutten frigjort meg fra tegningen. I tillegg til den overnevnte frigjøringen, tilegnet jeg meg nye materialer og teknikker som ville komme godt med i min neste fase da jeg skulle bruke tilfeldighetssystem som strategi.

## STRATEGI 2 – TILFELDIGHETSSYSTEM

Her har jeg benyttet meg av tilfeldighetssystem som strategi for frigjøring. Dette tilfeldighetssystemet er basert på den kinesiske visdomsboken I Ching, slik som John Cage brukte det til å komponere sine verk fra 50-tallet og frem til sin død i 1992, i følge Mia Göran (2009, s. 35). Jeg tar utgangspunkt i hennes avhandling *Sansingens poetikk* (2009). Jeg vil først forklare *rutenettet* som er et sentralt begrep for det grunnleggende konstruksjonsprinsippet i Cages poetikk. Deretter går jeg inn i I Ching og forklarer hvordan Cages anvendte samt hvordan jeg selv anvendte systemet. Jeg vil deretter gjøre rede for professor Tony Valbergs begrep *smakens diktat* som dreier seg om at den estetiske smaken tar valg for oss. I samme avsnitt vil jeg fortelle om *nullstillingsprosessen*, et begrep fra Göran som forenklet handler om nullstille seg fra forventninger og det forutsigbare.

Jeg vil påpeke at Cage ikke blir ansett som en Beat, heller som en komponist i Fluxus-bevegelsen som foregikk på omtrent samme tid. Fluxus handlet ikke om en stil, men mer som en tilstand, i følge kunstner George Maciunas, som selv var med i denne bevegelsen (Koefoed, 2007, s. 144). Det er svært mange momenter som forener Beat og Fluxus da de blant annet drev med performance og happeninger, og handlingene ofte var viktigere enn det kunstneriske resultatet. Fluxus hadde en smalere agenda enn Beat-kulturen, i hovedsak knyttet til anti-kunstholdninger (Koefoed, 2007, s. 144).

Innflytelsen Cages poetikk fikk fra de abstrakte ekspresjonistene, dreier seg om kunsthandlingen. I Görans begrep om Cages kunsthandling legger hun sammen hans idé om situere sanselige, kreative prosesser i eksperimentets form. Kunsthandlingen i New York-skolen var nettopp dette med å fokusere på den kreative, sansende



prosessen som en eksistenserfaring (Göran, 2009, s. 63). Standpunktet til Cage var at hvert verk han skrev skulle være et eksperiment. Han eksperimenterte med verket som et område for muligheter hvor han kunne undersøke dette som en 'tradert' og 'konseptualisert' ramme for en lyttende erfaring, i følge Mia Göran, (2009, s. 61). På samme måte er hvert av mine kunstverk et såkalt eksperiment for å oppnå frigjøring. Min kunsthandling er å fokusere på den kreative, sansende prosessen, hvor jeg bruker en fenomenologisk tilnærming for å frigjøre meg fra det resultatbaserte.



*John Cage fremfører Water Walk i 1959.*

### **Modernismens rutenett**

*Rutenettet* førte til at man kunne betrakte Cages musikalske verk som et system, i følge Göran (2009, s. 7). Göran undersøker gjennom kunsthistorikeren Rosalind Krauss det fenomenet at bilder med rutenettmotive har fått "en så fremtredende plass i modernismens billedkunst" (2009, s. 15). Rutenettet står fast ved kunstfeltets selvstendighet med en romlig tilnærming, og det avgrenser kunsten som moderne med tanke på en fortid:

*”Rutenettet er utflatet, geometrisk, ordnet, og på denne måten er det anti-naturlig, anti-mimetisk og anti-virkelig. Det er slik kunsten ser ut når den vender ryggen til naturen. I den flatheten som er et resultat av rutenettets koordinater, er nettet en måte å sprengte det virkelige dimensjoner på og erstatte dem med en lateral spredning av én enkelt overflate. Rutenettets regelmessighet er ikke et resultat av en imitasjon, men av en estetisk forordning” (Krauss sitert i Göran, 2009, s. 16).*

Rutenettet som komposisjonsteknikk blokkerte sider ved tradisjonell musikktenkning med sin matematiske, serielle orden lagt over musikkutfoldelse (Göran, 2009, s. 16). Systemet virker også gjennom i stor grad en gjensidig avhengighet mellom musikkens forskjellige komponenter (Göran, 2009, s. 24). Min hensikt vil da også være å bryte tradisjonell bildekomposisjon for å utforske hvordan det kan bidra til frigjøring, og de ulike materialene vil være avhengig av hverandre for å skape en helhet som kunstverk.

### **I Ching som verktøy**

Visdomsboken I Ching er bygd opp som et koordinatsystem og av den grunn følger den rutenettets logikk. Koordinatsystemet består av 8x8 (64) nummererte ruter på et kart, dette kartet inngår i et orakelsystem hvor hver av de nummererte rutene beskriver ulike livssituasjoner. Forenklet fungerer systemet gjennom myntkast som avgjør de bestemte rutevalgene. Myntene adderes og blir enten partall eller oddetall, noteres som brutte eller ubrutte linjer, og danner et heksagram som videre deles. Til slutt blir dette tolket mot det nummererte kartet (Göran, 2009, s. 35).

*”Cages måte å bruke dette systemet på var å bytte ut bestemmelser av livssituasjoner med bestemmelser av de forskjellige parametrenes elementer. Skjematisk sett innebar dette at ett heksagram (seks kast) bestemte en lyd, et annet heksagram lydens varighet, et tredje dens dynamiske anslag” (Göran, 2009, s. 35).*



| TRIGRAMS    | Ch'ien | Chên | K'an | Kên | K'un | Sun | Li | Tui |
|-------------|--------|------|------|-----|------|-----|----|-----|
| UPPER       | ☰      | ☱    | ☲    | ☳   | ☴    | ☵   | ☶  | ☷   |
| LOWER       | ☷      | ☶    | ☵    | ☴   | ☳    | ☲   | ☱  | ☰   |
| Ch'ien<br>☰ | 1      | 34   | 5    | 26  | 11   | 9   | 14 | 43  |
| Chên<br>☱   | 25     | 51   | 3    | 27  | 24   | 42  | 21 | 17  |
| K'an<br>☲   | 6      | 40   | 29   | 4   | 7    | 59  | 64 | 47  |
| Kên<br>☳    | 33     | 62   | 39   | 52  | 15   | 53  | 56 | 31  |
| K'un<br>☴   | 12     | 16   | 8    | 23  | 2    | 20  | 35 | 45  |
| Sun<br>☵    | 44     | 32   | 48   | 18  | 46   | 57  | 50 | 28  |
| Li<br>☶     | 13     | 55   | 63   | 22  | 36   | 37  | 30 | 49  |
| Tui<br>☷    | 10     | 54   | 60   | 41  | 19   | 61  | 38 | 58  |

*Koordinatsystemet med 8x8 (64) nummererte ruter.*

Det var nettopp dette som inspirerte meg, å bruke I Ching som et verktøy, som strategi, til egen kunstnerisk praksis for å frigjøre meg fra alle valg i prosessen. Cage opererte med et parameter som hentet sitt materiale fra et område av mulig lydmateriale, og de andre lydparametrene var tempo, tetthet, dynamikk og varighet. Materialet var inndelt i kategorier, og lyd materialet ble bestemt ved at Cage satt undersøkende og intuitiv ved pianoet, noe som medførte en oppdagelse av interessante lyder til de ulike kategoriene (Göran, 2009, s. 36). På samme måte som Cage satt intuitivt å klunket på pianoet i jakten med å finne interessante lyder, satt jeg i studioet mitt omgitt av alle materialene mine: blekk, akrylmaling, silikon, glidemiddel, penn, pensler, lerret og forskjellig type ark. Jeg ble like undersøkende som Cage:

### **Logg 07.10.2018**

*Hva slags kategorier har jeg? Hva slags muligheter? I forrige fase frigjorde jeg meg fra papiret og redskapene, men nå tar jeg det tilbake for å gi I Ching flere alternativer for at prosessen skal bli så uforutsigbar som mulig.*

## Smakens diktat og nullstillingsprosessen

Professor Tony Valberg introduserte begrepet 'smakens diktat' første året av mastergraden. I følge Valberg, brukte Cage I Ching for å komme seg vekk fra det som han kalte *smakens diktat*. Smakens diktat er i følge han 'den gode smak' som til en hver tid dominerer valgene våre og som gjør oss forutsigbare (T. Valberg, personlig kommunikasjon, 03.10.18). Cage tenkte hvis han kunne overlate valgene til noe han ikke har kontroll over og ha et våkent øye for hva som da follet seg ut, kunne det skje noe uforutsigbart, noe som brøt grenser til smakens diktat. Om jeg klarer frigjøre meg helt fra dette, vil jeg anse dette som å ha frigjort meg fra det resultatbaserte.

Et annet begrep Göran bruker, er mental *nullstilling*. "Nullstillingen er en metode for å iscenesette en situasjon som posisjonerer lyd og lytter/aktør slik at lyden ikke inngår i et forventningssystem, men forblir uforutsigelig" (Göran, 2009, s. 19), hvor det uforutsigbare var nettopp det som var mitt formål ved å bruke tilfeldighetssystem som strategi. Når jeg bruker tilfeldighetssystemer som I Ching, er det opp til I Ching å ta de kunstneriske valgene og dermed blir hele prosessen uforutsigbar. Göran forteller at "rutenettet er uttrykk for en poetikk som vil nullstille ikke bare ved verkets referensielle, konseptuelle språkspill, men også nullstille kunstneren selv som en reproduserende aktør i dette spillet" (2009, s. 21). Da kan man altså se repetisjonen som gjentatte kunsthandlinger hvor intensjonen er å finne en metodisk inngang til en nullstilt kreativ tilstand. På samme måte må jeg nullstille meg fra smakens diktat, overlate all kontroll til I Ching. Men nullstillingen kan trues, det skal vi se nærmere på i vendepunktet i denne fasen.

## Samarbeidet mellom I Ching og meg

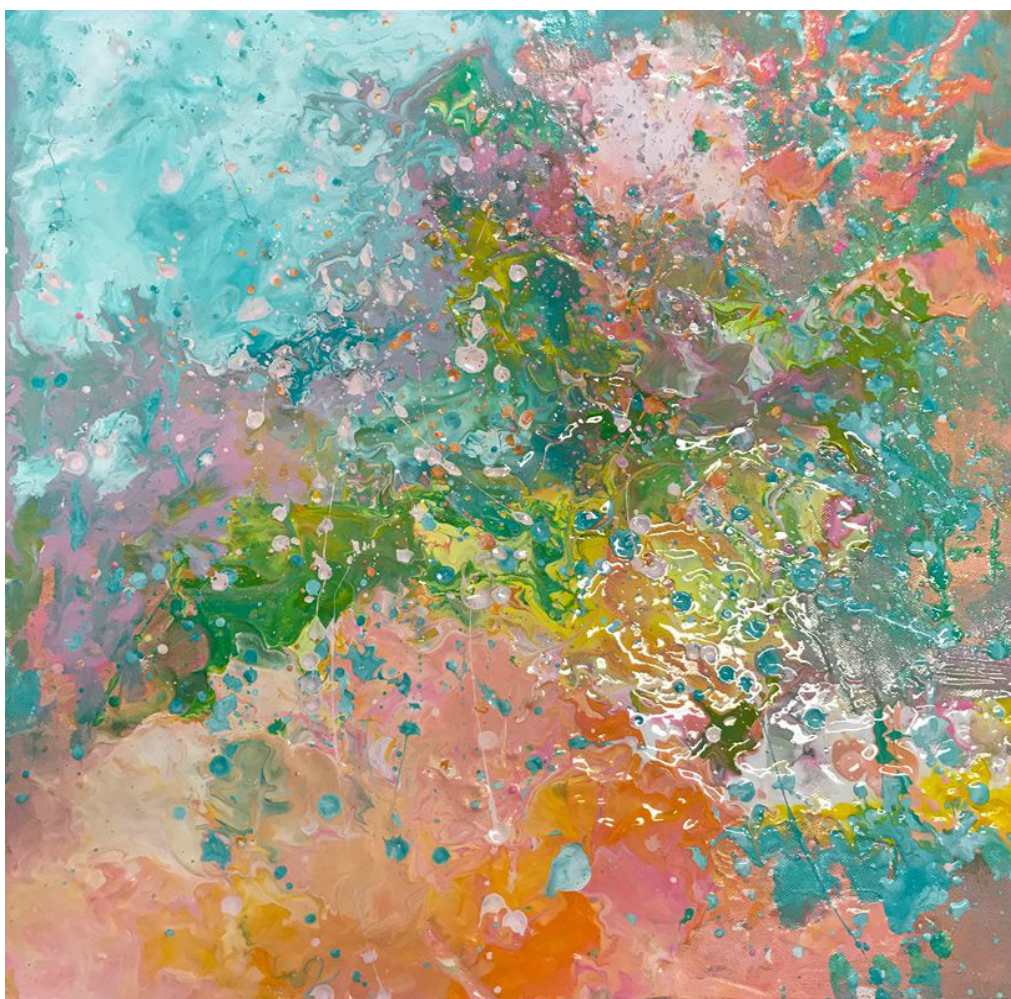
### Logg 04.10.2018

*Jeg hadde allerede utforsket mye i første fase, blant annet med blekk og akrylmaling, og teknikker som fluidpainting, det tok jeg med meg videre inn i denne andre fasen som en del av rutenettes alternativer. Jeg var naturligvis opptatt av Beat-kulturen og inspirert av deres frigjøring fra tradisjonelle tilnærminger.*

*Jeg var fremdeles søkende og nysgjerrig, og ville gjøre I Ching så uforutsigbar og bred som mulig, og måtte derfor ha mange spørsmål. Men for å finne*

*disse spørsmålene, måtte jeg utforske mer i de ulike kategoriene, spesielt innenfor teknikk, redskap, underlag og tegning. Selv om jeg ville at I Ching skulle være uforutsigbar og bred, betydde ikke det at jeg ville gjøre kunstneriske handlinger som føltes 'unaturlig' for meg, altså handlinger som å male på vegger utendørs. Hovedpoenget ved denne strategien var å overlate kontrollen til I Ching, men likevel holde meg innenfor visse rammer.*

I denne utforskningen dukket det opp nye alternativer innenfor de ulike kategoriene etter hvert som jeg arbeidet intuitivt i studio. Dette var redskaper som pensel, tråd og pallettkniv, teknikker som bruk av hårføner og dryppeteknikk, underlag som tre og papirrull, slik jeg jobbet i starten ved materialutforskning som strategi. Jeg tok meg godt med for å finne spørsmål å stille I Ching slik at dette skulle bli en god utforskning for frigjøring. Format er ikke et alternativ da det var utfordrende å regulere i forhold til de ulike underlagene. Jeg brukte det som var tilgjengelig, slik Beat-kunstnerne ofte gjorde. Se vedlegg for mine spørsmål til I Ching.



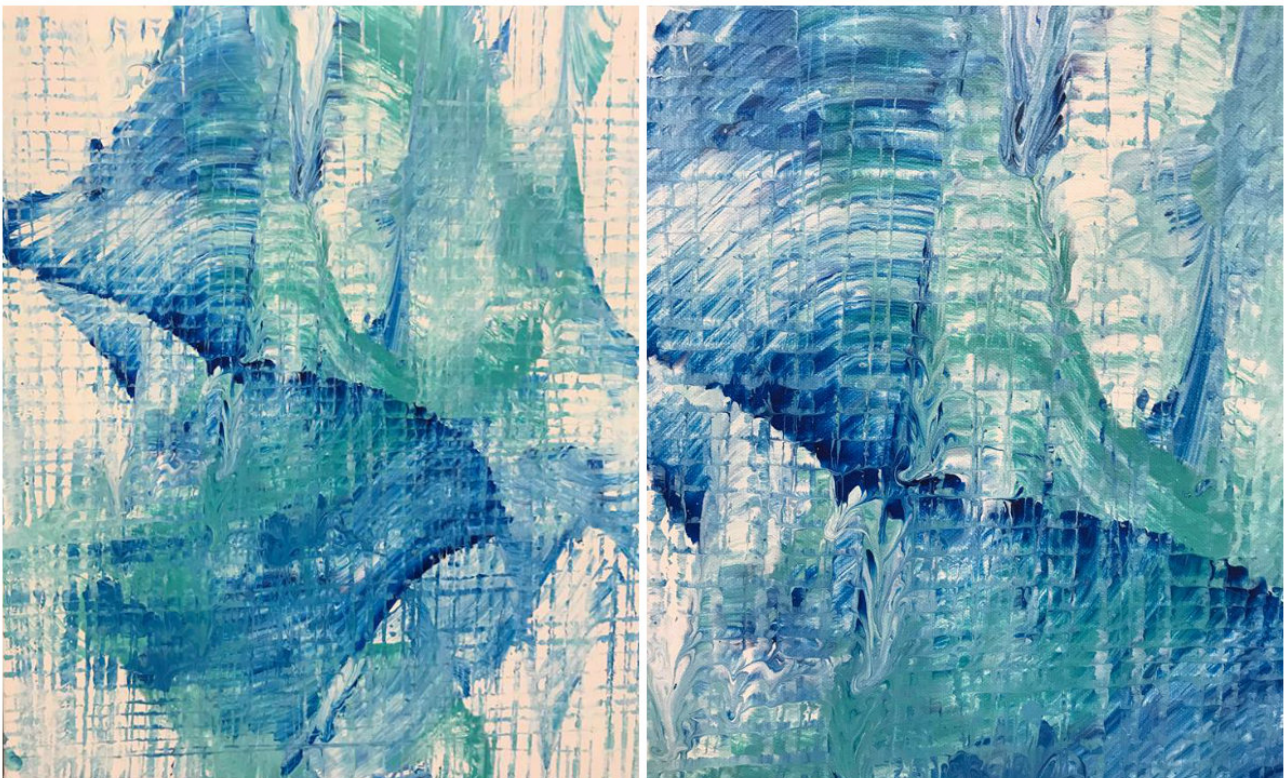


## Studio 18.10.2018

Bildet under er en collage av maleriet jeg skal analysere i denne fasen. Til venstre ser vi hele bildet, til høyre ser vi et utsnitt. Jeg trekker frem dette maleriet fordi jeg her fikk en negativ opplevelse av å frigjøre meg fra kontrollen over valg, noe som er viktig å belyse i avhandlingen da dette også er den del av utforskningen. Slik er valgene I Ching tok:

**Medium:** akryl. **Redskap hvis akryl:** tråd. **Underlag hvis akryl:** lerret.

**Farger:** 3, hvit, blå, turkis. **Dekkelse:** Ca. ¾.



## Logg 18.10.2018

*Jeg var veldig spent på valgene I Ching ville ta for meg, jeg kunne virkelig ikke forutse noe. Jeg hadde aldri vært på blind-date, men jeg tenkte at dette ikke måtte føles så langt unna rett før man møter personen. Slik som disse menneskene er på blind-date og fører en dialog, skulle jeg nå snart føre en dialog med materialene.*

*Den første dialogen jeg skulle ta, var med I Ching. Jeg skulle stille ett og ett spørsmål som skulle besvares ved å kaste kron og mynt. Det er alltid litt utfordrende å finne en kroning jeg pleier å bruke da det å holde orden i*

*studio ikke er så lett, men jeg fant den under rutenettet. Jeg kastet den, tegnet brutte og ubrutte linjer på et ark ettersom jeg fikk kron eller mynt.*

*Arket jeg noterte I Chings utfall på, besto nå av sporadiske linjer. I Ching hadde bestemt at jeg skulle bruke akryl som medium med fargene hvit, blå og turkis, tråd som redskap, lerret som underlag, og malingen skulle dekke nesten hele underlaget. Dialogen med I Ching var tatt, nå var det jeg og materialene som skulle snakke sammen. Jeg hadde utforsket med tråd på ark med blekk, men ikke tråd på lerret med akryl. Jeg valgte et lerret på 60 x 70 cm. Jeg dyppet først en tråd i hvit utvannet maling og bevegde tråden rundt om på lerretet. Deretter dyppet én en tråd i utvannet blå maling og én tråd i utvannet turkis. Jeg brukte vann fordi det skulle bli enklere for materialene å interagere med hverandre. Jeg hadde en innflytelse på bevegelsene, men det var det eneste jeg kunne bestemme selv nå, resten av kontrollen lå hos I Ching. Jeg holdt i begge endene til trådene, men én tråd av gangen. Det var som å ro med årer på havet, og slik så bildet jammen meg ut etter hvert også – som et hav av bølger. Deretter strakk jeg den turkise tråden så lang den var og trykte den gjentatte ganger horisontalt bortover lerretet. Så gjorde jeg det samme med den blå tråden, og trykte den gjentatte ganger vertikalt bortover.*

*Fargene er kalde og lyse som vann i isbreer. De kalde blå og turkise fargene former seg som store, slående bølger i alle retninger. De ser for meg ikke mange ut, men få og store. Bølgene kan tolkes slik at de er fanget bak et gitter, da trådene har dannet ruter over hele lerretet. Kanskje bølgene er store og ville fordi de ønsker å frigjøre seg fra fangenskapet med sine store, kraftige bevegelser. Dette gir assosiasjoner til meg selv som ønsker å frigjøre meg fra det stramme, kontrollerte ved å bruke uvante strategier som innebærer nye bevegelser. Det blå (ikke turkise) kan nesten se ut som en vindmølle eller en diagonal sløyfe eller timeglass. Samme formen kan se tredimensjonal ut da den har forskjellige nyanser av blå som kan gi skyggelignende effekter.*

## Vendepunkt

**Ved å bruke tilfeldighet som strategi, og overlate kontrollen til et system, lærte jeg at dette ikke var riktig for meg. Uansett har det vært en viktig fase for meg, og står ved dette valget.**

Som jeg nevnte tidligere i denne fasen, kan nullstillingen trues, og det skjer i det øyeblikket aktøren må gjøre valg underveis i verkets performative situasjon:

*”Det gjelder valg som transporterer aktøren ut av situasjonen og inn i motstridende personlige systemer og mønstre av estetiske preferanser. Det gjelder valg som transporterer aktøren ut av situasjonen og inn i sin egen trang til å kontrollere situasjonen som en relasjonelt kontrollerbar sammenheng” (Göran, 2009, s. 19-20).*

Jeg kjente tidlig på denne trusselen, faktisk allerede etter de aller første kastene med myntene. I Ching tok valg for meg, men jeg slet med å lytte. Intuisjonen begynte å bli svært dominerende. Den ville kontrollere situasjonen, ta egne valg. Jeg tenkte hele tiden at jeg bare kunne vente litt med å bruke I Ching.

## Logg 31.10.2018

*Klokka er 23.15, og jeg føler meg alt for inspirert til å legge meg. Jeg vet jeg burde legge meg. Jeg skal tross alt på universitetet i morgen kl. 09.15. Da skal jeg presentere begrepet 'intuisjon' da dette har vært et praktisk hjelpemiddel for å utforme spørsmålene til I Ching. Det er nettopp dette begrepet som gjør meg så inspirert. I det siste har jeg følt at jeg blir mer og mer dratt mot intuisjon i min praksis, og dermed også mer og mer vekk fra I Ching, det kontrollerte. Jeg koser meg så med det jeg gjør rent intuitivt. Hele prosjektet handler for meg i bunn og grunn om å utvikle meg som kunstner, å hjelpe meg videre på vei. Jeg vil ut fra mitt vante mønster, og jeg føler virkelig intuisjonen er en hjelpene hånd som strekker seg mot meg og sier jeg skal bruke den for å frigjøre meg. Prosessen er viktig, den intuitive prosessen da jeg ikke tenker på resultat, men bebor maleriene mine for det de er, akkurat i dette øyeblikket. I skrivende stund føler jeg intuisjon er svært sentralt, og jeg blir glad av å høre det ordet.*

Å være bevisst om meg selv, som et tenkende, villende og handlende menneske er viktige aspekter ved frihet for å kunne oppnå målet mitt, da jeg er et menneske med fornuft og vilje. Jeg merket at tilfeldighetssystem som strategi, låser mer enn det frigjør, det begrenser meg, og ble dermed en hindring for å nå målet mitt. Konseptet er spennende da det er så uforutsigbart, det var derfor jeg gikk inn i denne fasen. Jeg har absolutt oppnådd frigjøring i denne fasen ved å overlate all kontroll til tilfeldighetene, men som nevnt, på en negativ måte. Jeg har dog hatt kontroll over formatet og har vært bevisst på å gå enda mer opp. Tilfeldighetssystemet har lært meg å forstå at det er intuisjonen som betyr noe i prosjektet, at det er det som er viktig for min virkelige frigjøring. Det har også lært meg å bli bedre kjent med enda flere type teknikker og medier, og har dermed 'tvunget' meg til å utvikle min kunstneriske praksis på grunn av dets muligheter. Jeg tok derfor et bevisst valg om å bruke intuisjon som strategi for frigjøring i den siste fasen.

### **STRATEGI 3 – INTUISJON**

Det å være utenfor I Chings kontroll igjen, ta egne valg og følge intuisjonen viste seg å bli en svært viktig del av prosjektet og markeringen på en ny retning. Ved intuisjon som strategi har jeg i denne fasen jobbet videre med fluidpainting da jeg har opplevd en positiv frigjøring vet at malingen jobber for seg selv. Jeg har også utforsket det taktile aspektet ved å bruke hender som verktøy. Jeg vil først gå inn på intuisjon definert av psykolog og informatiker, Geir Kirkebøen fra boka *Hva er intuisjon* (2012) og så av forfatter og journalist, Anna Bornstein fra boka *Intuisjon – å forene hode og hjerte* (2001). Det intuitive leder ofte til spontanitet, der trekker jeg inn forfatter og journalist, Malcolm Gladwells bok *Blink – Intuisjonens kraft* (2005). Avslutningsvis skal vi se på Kurt Johannessen kronikk *Verden, kunsten og teorien* (2007), om det å være i kunsten. Jeg vil nevne Michael McCracken og Leo Valledor som kunstnerisk inspirasjon, der henviser jeg til Frida Forsgrens bok *Beat Lives – 13 San Francisco-based Artists of The fifties* (2013), førsteamanuensis i kunsthistorie på Institutt for sceniske og visuelle fag ved Universitetet i Agder, som også var min foreleser i Beat-culture.



## Intuisjon definert av Geir Kirkebøen

Kirkebøen sier: "Intuisjon er forestillinger som kommer lett til oss, som vi har en tendens å føle oss sikre på, selv om vi ikke kan redegjøre for opphavet til dem.

Intuisjoner oppleves derfor lett som noe 'gitt' oss." (Kirkebøen, 2012, s. 131).

Begrepet kommer for øvrig fra det latinske ordet *intueri*, som betyr å se eller betrakte noe. Vi erkjenner dette noe direkte når vi intuitivt "ser noe". Kirkebøen forteller at intuisjoner er umiddelbare innsikter (Kirkebøen, 2012, s. 7-8).

Innsikt definert av Frode Svartdal, professor i psykologi:

*"I læringspsykologien innebærer begrepet innsikt at et individ i en problemsituasjon plutselig blir klar over meningsfulle sammenhenger som tidligere ikke var oppfattet."* (Svartdal, 2013).

I følge Kirkebøen er intuisjon motsetningen til refleksjon, analyse og logisk tenkning. Vi kan veldig generelt si at intuisjon er "en tankeprosess som gir et svar, en løsning eller en idé, uten anstrengelse og uten bevissthet om prosessen bak", altså uten at du steg for steg kan redegjøre for hvordan du kom fram til resultatet (Kirkebøen, 2012, s. 7). Dette er noe jeg umiddelbart kjenner meg igjen i når jeg sitter i studio og maler. Da er det utfordrende å gjøre rede for valgene jeg tar.

Vi har alle oppfatninger og forestillinger som bare dukker opp, som vi ubevisst ikke vet opphavet til. Før man bestemmer seg for noe, er intuisjonen involvert. Man kan ganske sikkert nevne noen faktorer som taler for viktige valg du tar. Kirkebøen spør oss likevel om disse faktorene kan sette ord på hele forklaringen. Deretter mener han at når du skal begrunne valgene dine overfor noen, også deg selv, kommer du gjerne til et punkt der du rett og slett må si at du "følte" at det var riktig. Intuisjonen din avgjorde, og den kan ikke redegjøres for (Kirkebøen, 2012, s. 11).

## Intuisjon definert av Anna Bornstein

Bornstein trekker inn forsker i biofysikk, Hans Liljenstrøm, som deler tanken med svært mange andre forskere om at bevisstheten ikke vil kunne forklares helt. Han sier:

*”Enkle problemer som innlæring og hukommelse eller det å gjenkjenne ansikter kan vi sannsynligvis snart forstå, forklart ved nevrobiologiske prosesser og til med simulert på en datamaskin. Visse former for logisk tenkning burde det også være mulig å etterligne. De vanskeligste problemene derimot, de som berører forståelse, intuisjon og subjektive opplevelser, finner vi kanskje aldri ut av – i hvert fall ikke med datamaskiner og matematiske formler.” (Liljenstrøm sitert i Bornstein, 2001, s. 7-8).*

Intuisjon ses altså på som et mystisk fenomen, noe litt uforklarlig. En luftig, abstrakt evne. I virkeligheten snakker intuisjonen til oss på alle nivåer og forholder seg ikke til grenser (Bornstein, 2001, s. 58). Den kan vise meg veien når jeg har gått meg vill og den kan gi meg en forvarsel om noe er feil i prosessen min. Dette gjelder spesielt i fargevalg: om en farge jeg har valgt føles feil, kan jeg bruke intuisjonen min til å velge en annen farge.

Dette med bevissthet og intuisjon kan trekke oss langt tilbake i tid. I platonismen, buddhismen, hinduismen og kristendommen – de store filosofiske og åndelige tradisjonene – mener man at den genuine kunnskapen ligger gjemt dypt inne i oss, i følge Bornstein (2001, s. 12). ”I den dypeste kunnskapen er det ingen avstand mellom subjekt og objekt, der smelter den erfarende bevisstheten og dens verden sammen til ett”. Dette er noe jeg opplever i min praksis – jeg blir i ett med min kunst. Alt finnes inni meg selv. Alle opplevelser er med på å vekke denne indre kunnskapen, i følge Platon (Bornstein, 2001, s. 12-13).

*”Intuisjonen søker seg fram på det ukjente, mer direkte veier enn den logiske tenkningen. Den kan tvinge seg fra nivå til nivå, assosiere tilsynelatende helt motsatte fenomener med hverandre, koble sammen ytre og indre verden (...)”* (Bornstein, 2001, s. 25).

I mitt tilfelle er min ytre verden lerretet, redskapene og materialene, mens den indre verden er bevisstheten min, eller det ubevisste. Opplevelser og assosiasjoner er også en del av min indre verden. Disse to verdenene smeltes sammen. Slike intuitive opplevelser som jeg har i studio, en slik viten, kommer innenfra. Den kommer i et øyeblikk hvor tankene har sluttet å spinne og bare hviler. Tankene kan være tilstede, men jeg forsøker å få kontakt med meg selv ved å kun observere de tankene og følelsene som oppstår og ha tillitt til dem, men jeg involverer ikke tankene i maleriet.

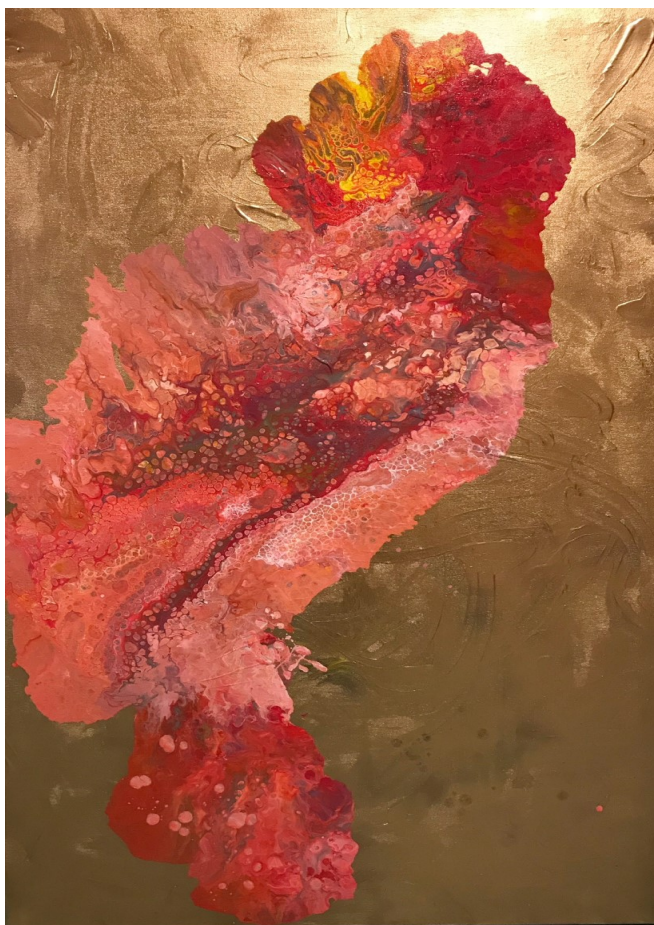


Hva jeg legger i begrepet intuisjon i min praksis er hva som føles riktig, akkurat der og da, uten planlegging. Så fort man maler et planlagt maleri eller tegner en planlagt tegning, er det ikke intuitivt lenger. Da jeg drev med dotwork planla jeg hvert eneste bilde. Jeg kikket gjerne på nettet for inspirasjon, for eksempel kunne jeg tegne etter et referansebilde i min stil av prikker. Om jeg skulle sette sammen flere momenter i ett bilde, tenkte jeg i gjennom flere passende alternativer og ble til slutt enig med meg selv om hva som ville passe best inn i dette motivet.

*En svak sol skinte ute, det var snart vinter. Det var mildt i været, jeg kunne gå med vårjakken min. Som alltid var det kaldt i studio, men solen hadde varmet kroppen min, og jeg hadde fått opp litt puls ved å gå fra leiligheten min til studio, så dette hadde gjort meg varm. Det kunne skimtes av sol gjennom det store vinduet. Jeg kjente meg glad av den vårlige stemningen, og nå var jeg klar for å male. Tidligere hadde jeg spraylakkert over et lerret på 120 x 100 cm, med gull. Lerretet skapte en tekstur da jeg tidligere hadde malt med hender på det, teksturen var tydelig. Runde og kryssende, parallelle linjer fra fingre med lik bevegelse, de hadde ikke skilt lag.*

*Jeg ville male over dette, gi det flere lag, på lik måte som flere av Beat-kunstnerne jobbet.*

*Fargene jeg valgte til fluidpaintingen var fersken, dyp rosa, gul, grønn, hvit og grå. Det var disse fargene jeg følte for i dag. Jeg helte en kopp over lerretet. Da fargene inntraff lerretet, var det kun grønn som forsvant. Den kunne*



*skimtes så vidt det var noen plasser, slik som solen gjennom vinduet, men mye svakere. Orange var en ny farge som oppsto, og noe av den grå malingen hadde fått brune nyanser, utenfor min kontroll. Jeg var vant til dette nå, og hadde tillitt til det. Jeg brukte til sammen tre kopper, men malingen dekte ikke hele lerretet. Det var litt restmaling igjen i koppene, dette drypte jeg helt spontant i malingen i Pollock-stil. Slik jeg står nå, med lerretet vertikalt ser malingens form ut som en fugl, noe som gir meg assosiasjoner til den vårlige stemningen, men det kan også se ut som et menneskefoster.*



## Spontanitet av Malcolm Gladwell

Det intuitive leder ofte til det spontane. Spontane beslutninger er ofte enormt raske, det har jeg fått spesielt erfare ved å bruke intuisjon som strategi, blant annet i bildet ovenfor, men spesielt i malesesjonen med Vilde Eskedal som vi skal se på senere i denne fasen. De spontane beslutningene baserer seg på bittesmå fragmenter fra virkeligheten, men de er også ubevisste, mener Malcolm Gladwell (2005, s. 46). Spontane beslutninger og intuitiv forståelse er noe som skjer bak en stengt dør. Gladwell tror at vi har vanskeligheter for å forson oss med at det finnes en slik stengt dør, og at det kan være utfordrende å stole på noe som virker så uforklarlig. "Vår tid krever at avgjørelser grunngis og utstyres med fotnoter, og hvis vi sier hva vi føler er riktig, må vi også være forberedt på å kunne forklare hvorfor" (Gladwell, 2005, s. 48). Det er der det blir vanskelig, nettopp fordi intuisjonen tar overhånd og er på en måte en *egen* person i seg selv. Jeg vil si at man ikke kan redegjøre for andre menneskers valg, og for meg føles intuisjonen ut som nettopp dette; et eget menneske med egne tanker. Jeg mener dette fordi du kan ikke redegjøre for *andres* tankegang og valg, det samme gjelder intuisjonen. Dette kan virke vagt, og det er vagt. Malcolm mener at hvis vi skal lære oss de beslutningene vi tar, må vi akseptere at det er noe mystisk ved dette. Vi må godta at det er mulig å vite uten å vite *hvorfor* vi vet, og at disse valgene noen ganger er de beste (Gladwell, 2005, s. 48). "Hvordan underbevisstheten arbeider, vil alltid være skjult for oss." (Gladwell, 2005, s 58).

## Å være i kunsten

Kurt Johannessen skriver i sin artikkel at teori tar mye tid. Det tar tid å forstå, samtidig som det å være i kunsten er en umiddelbar prosess som ikke *handler* om å forstå. Mange kunstnere har vanskeligheter med å forklare hva de arbeider med nettopp fordi de er *i* kunsten og prosessen. De har ikke ord på hva de gjør ennå, men de er i ferd med å erfare det. Man vet ikke hva man gjør når man gjør det, i følge Johannessen (2007). Dette kan jeg spesielt relatere meg til ved denne strategien, da det å være i kunsten er en intuitiv og ubevisst prosess. Videre forteller Johannessen at teorien henvender seg til intellektet samtidig, men bevisstheten om kunsten kommer senere. Han mener at bevissthet tar tid, både for kunstneren selv og de som ønsker å forstå kunsten på et intellektuelt plan. Da går man analytisk til verks, noe som ofte kan være interessant å gjøre når man er ferdig med et kunstprosjektet (Johannessen, 2007). For min del spiller den analytiske delen størst rolle for å finne

hvor min kunstneriske frigjøring ligger. Johannessen (2007) trekker inn filmkunstneren David Lynch som et eksempel. I en dokumentarfilm om Lynch lager han en ny film. Her ser vi at han *er* i sitt eget arbeid. Selv om innspillingen var i gang, visste han ikke hvordan filmen han lagde skulle avsluttes. Dette er et godt eksempel på det å være i kunsten.

For meg, så oppstår forståelsen for bildet gjennom tilstedeværelsen i maleprosessen og i kontakt med fargene, linjene og overflatene. Jeg er *i* kunsten, i øyeblikket og kun for øyeblikket. Dette fører meg til Beat-generasjonen, hvor improvisasjon og spontanitet er en viktig del (Forsgren, 2013, s. 107-108). Jackson Pollock sa en gang i 1956: "Painting is a state of being... painting is self-discovery. Every good artist paints what he is." (Doss, 2002, s. 131). Altså at det å male er en tilstand – det å *være*. Dette responderer til måten jeg jobbet på i denne fasen, da jeg har følt en sterk tilstedeværelse i skaperøyeblikket. I dette skaperøyeblikket slipper jeg taket og føler meg i ett med kunsten. Jeg maler med farger som jeg tiltrekkes av akkurat der og da, og har tillitt til det som dukker opp. Jeg forsøker å la underbevisstheten min jobbe for seg selv.

### **Logg 10.11.2018**

*Jeg kan ikke redegjøre for valgene jeg tok da jeg malte 06.11, men om jeg skal gå analytisk til verks, kan de vårlige følelsene ha spilt inn. Jeg kjente meg varm, hadde fått dagssol og var glad til sinns. Derfor ville det nok vært unaturlig å velge dystre farger med mindre det var et planlagt bilde – men da er det ikke lenger intuitivt.*



### Logg 15.11.2018

*Jeg ankom studio før Vilde. Døren står alltid låst, så jeg fant frem nøkkelen i nøkkelboksen. Måten jeg husker koden på nøkkelboksen er å tenke at sifrene er et viktig årstall. Det var kaldt i studio, som alltid. Passer meg dårlig siden jeg alltid fryser, men heldigvis er det varmevifter der inne. Ulempen er at de bråker. Jeg skrudde på lyset, gikk opp spiraltrappene og bort til studio.*

*Jeg så på mine abstrakte malerier fra tidligere faser, de forestiller ingenting. Det er derfor de er abstrakte. I mens jeg gikk rundt og observerte mitt eget studio, sparket jeg borti en kopp med maling. Ikke med vilje selvfølgelig. Jeg hadde ikke åpnet vinflasken ennå engang. De gule, rosa og blå fargene fløyt utover gulvet, skapte en fin dynamikk mot det grå gulvet.*

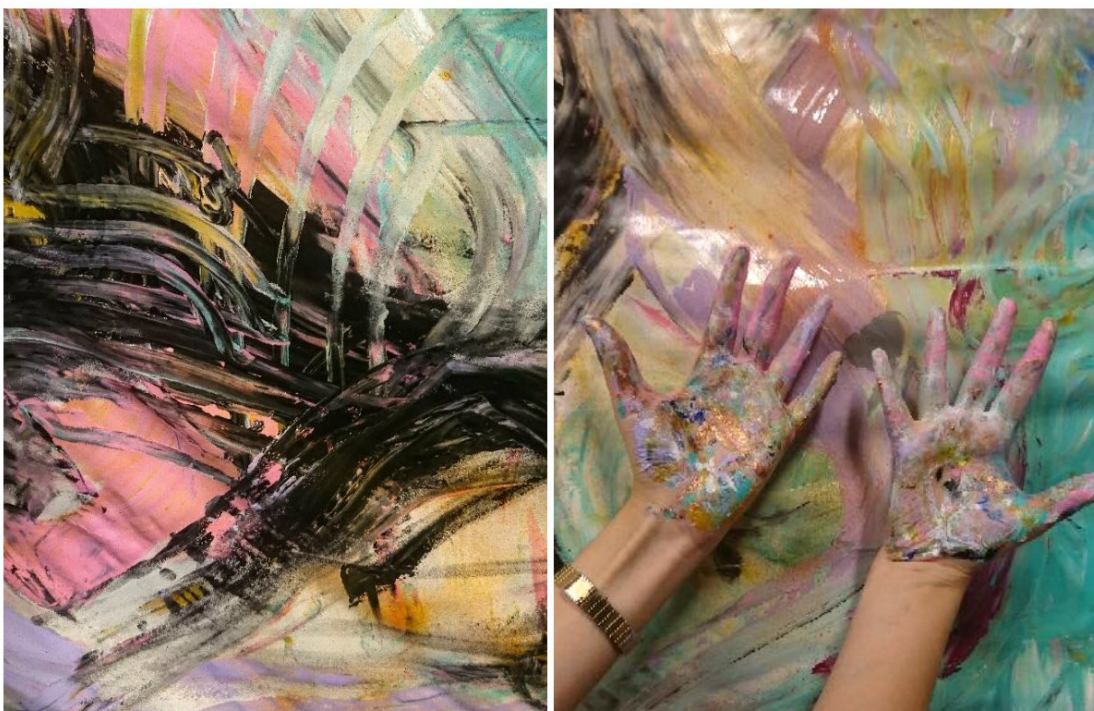
*Jeg satt meg ned på det kalde gulvet og studerte fargene som sklei inn i hverandre, som elver i en saktefilm. Etter en kort stund, fant jeg frem to stoler*



*og satt på litt jazz-musikk av Billie Holiday for atmosfæren. Beat-kunstnerne var inspirert av jazz. Jeg er glad i jazz, men hadde aldri malt til det.*

*Jeg hørte et entusiastisk 'hallo' nede. Det var Vilde. Jeg hadde latt døren stå åpen, slik at hun bare kunne gå rett inn. Hun var snart gått opp trappene, ga meg en klem og satt seg ned på en stol. Jeg åpnet vinflasken og helte oppi to plastkopper. De samme koppene som jeg vanligvis bruker til maling. Studioet mitt er fylt med disse koppene. Rusen fra vinen fløyt gradvis inn i kroppen. Til hodet og hender. Litt som malingen jeg sølte på gulvet. Denne kvelden var det som å drikke inspirasjon, og det var veldig hyggelig med selskap i studio.*

*Jeg tenkte at jeg og Vilde skulle male med pensler, som Willem de Kooning, men jeg glemte å ta med penslene til studio. Derfor valgte vi å male med hender da det var et veldig lett tilgjengelig verktøy. Beat-kunstnerne brukte også ofte det som var tilgjengelig. Hender er et vel så fint verktøy og også helt i Beat-kunstens ånd. Jeg hadde en stund hatt en papirrull på flere meter stående. Jeg fant den frem, vi rullet den ut og tapet den opp på veggen. Størrelsen på vårt hvite, blanke underlag var fire meter i lengden og to meter i bredden. Jeg tok ut helt nye akrylmalingstuber fra sekken. Lys rosa, turkis, gul, lilla, kobber og sort. Jeg så fargene skinne i Vildes øyne da jeg plasserte dem på bordet i en fargerik linje.*



*Vi valgte ut ulike farger, også de som var i studio fra før, skviset ut fargene i håndflaten uten å blande dem sammen. Deretter plasserte vi hendene godt på papiret på samme måte som man tar det første svømmetaket. Vi brukte hele kroppen med store bevegelser, fortsatte å svømme. Og kave. Vi svømte forbi hverandre nå og da, byttet plasser. Adrenalinet pumpet. Jeg følte meg som et barn som for første gang tok på dette mediet. Et medium jeg nå kjente så godt, men som jeg hadde møtt på nytt. Et taktilt aspekt. Det føltes frigjørende å ikke tenke på resultatet, bare være i kunsten. Jeg tørket av malingen på buksa mi, og skapte et nytt kunstverk der også.*

*Alle bevegelsene våre var intuitive, fargevalget var spontant, spesielt etter den andre runden da vi tok tak i tubene som sto nærmest kroppene - hele prosessen var improvisert.*

*Hele underlaget var dekket med maling. Vi satt oss ned, trakk stolene nærmere og beundret verket vårt. Jeg var overrasket over hvor mye jeg likte denne måten å male på. Jeg falt på en måte inn i transe av fascinasjon, omtrent som mitt første møte med fluidpainting. Alle fargene var sammensmeltet i en klar struktur, laget av bare hendene våre. Bevegelsene våres var så tydelige. Sirklete, bølgete, kattekloraktig.*

## **Michael McCracken og Leo Valledor**

Michael McCracken og Leo Valledor var Beat-kunstnere jeg ble inspirert av mot slutten av denne fasen. Frida Forsgren beskriver Michael McCrackens taktile stil: "(...) he has a bold palette and a characteristically physical, tactile style. Each brushstroke is visible and we often see traces of his finger-painting" (Forsgren, 2013, s. 114-115). Jeg ser absolutt en tråd mellom oss. Når jeg svømmer på underlaget, skaper dette også uforutsette former og teksturer, og betrakteren kan tydelig se handlingen som har foregått på lerretet. Noen ganger blir jeg og bevegelsene mine styrt av musikkens rytme og tempo, og noen ganger kommer den litt mer i bakgrunnen. Jeg føler likevel en indre harmoni med musikken, selv om jeg følger den eller ikke. Prosessen er performativ i den forstand at det er gjentakelse av bevegelser, fra å ta maling i hendene, smøre fargene på lerretet og svømme rundt på det.

Noen ganger velger jeg en lys farge, andre ganger en mørkere farge, men jeg tar meg aldri tid til å reflektere over det. I Valledors tidlige malerier kan vi se dynamikken mellom rytme og malerisk abstraksjon, noe som er veldig typisk for Beat-estetikken. "The colours have depth and intensity, and the canvases boast a serious interest in the tactile effect of the layers of colour pigments" (Forsgren, 2013, s. 107-108). Formene er livlige og penselstrøkene er utført med et spontant iver. Dette er sammenlignbart med mine malerier, og også McCracken sine, på grunn av sporene fra hendene mine, den taktile effekten de skaper, og også det repeterende mønsteret.

Abstraksjon var det som svarte best til Valledors kunstneriske uttrykk når det gjelder flyt og tempo. Han uttrykker tydelig i denne setningen hvorfor han begynte å jobbe abstrakt ekspresjonistisk: "One of the main reasons why I turned to abstract expressionism was that I could spontaneously improvise like a jazz musician. The gestured linear brush stroke was like a melody executed in rhythmic calligraphy" (Forsgren, 2013, s. 107). Slik som jazzmusikere improviserer med hendene på instrumentet, har jeg improvisert med hender og kopper på lerretet. Disse objektene er for meg buen til fiolinen eller tangentene til pianoet.



Til venstre: Michael McCracken, *Three Sides of an Egg*. Til høyre: Leo Valledor, *That's the Spirit of J and W*. (Forsgren, 2013, s. 122 og s. 110).



## Maleperformance på Vaktbua 30.11.2018

Denne kvelden hadde jeg min avsluttende eksamen i *Beat-culture* på Vaktbua, en liten pub på Odderøya i Kristiansand. Jeg hadde lenge tenkt på hva jeg ville gjøre i mitt avsluttende prosjekt da det var mange spennende retninger å utforske i Beat. Jeg vurderte å lage et bilde på forhånd, eller å ha en maleperformance. Sistnevnte var et helt nytt aspekt for meg, jeg var villig til å tre ut av komfortsonen for å gjøre utforskningen min sterkere for oppnå frigjøring. Jeg valgte performance også grunnet parallellene til happenings og performancer under Beat-perioden. Å filme performansen på forhånd var en tanke, men da ville filmen fremstå som endelig produkt, og det ville da ikke lenger vært en performance. Det endte med at jeg tok motet til meg og hadde en (live) performance noe som viste seg å bli en overveldende opplevelse jeg ikke angre på, som jeg vil forklare nærmere senere.

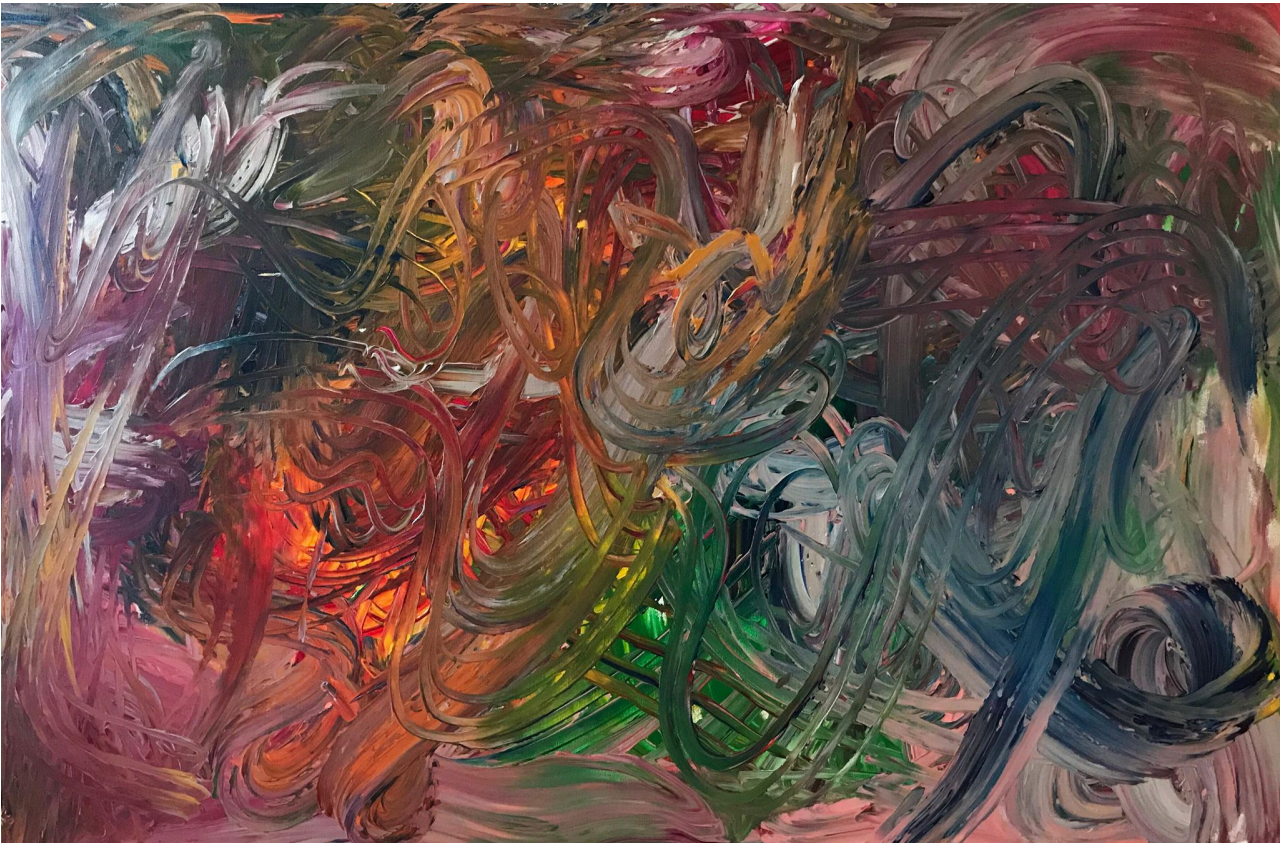
Elementer jeg hadde i min performance er elementer av billedkunst, en dans på lerretet og musikk som jeg hadde laget selv. "Viktige elementer er kroppen, kroppens bevegelser i rommet, dans og musikalske/lydlige virkemidler", i følge Arntzen (2018). For meg var kroppens bevegelser i rommet og de musikalske effektene viktige elementer fra performancekunsten.

Jeg gjorde meg noen tanker rundt det å bruke musikk eller ikke, men intuisjonen fortalte meg at musikk var en viktig del av dette. Musikken jeg malte til er en elektronisk melodi jeg har laget selv. Grunnen til at jeg valgte nettopp denne melodien er fordi den har inspirert noen av mine tidligere verk, alt fra bilder til video. Som Leo Valledor –og andre Beat-kunstnere- var inspirerte av jazz, er jeg inspirert av (blant annet) elektronisk musikk. Man kan kanskje til og med sammenligne dagens elektroniske musikk med 50- og 60-tallets jazz under Beat-perioden (Forsgren, 2013, s. 106).

Melodien jeg brukte –som heter Venus & Mars- er todelt. Melodien går først forover (denne kaller jeg for Venus) og deretter snur den vei og går baklengs (denne kaller jeg for Mars). Melodien er derfor to ulike, men i denne performansen tok jeg dem sammen til én for å skape variasjon av den grunn at kanskje noe uforutsigbart oppstår i malingen eller i bevegelsene mine – eller begge.

Å være i kunsten og prosessen, føle musikken i kroppen, kjenne malingen i hendene – og alt kommer av seg selv. Kombinasjonen av farger og musikk gir meg uendelige muligheter for improvisasjoner. Mens jeg hadde hovedfokus på lerretet, hadde jeg også en treplate på siden som jeg har arbeidet med hele høsten. Jeg har brukt platen som et håndkle til å tørke av hendene når jeg har jobbet med hender og helt over restmaling. Hver gang jeg har hatt maling til overs har jeg helt det over denne platen, hver gang fingrene blir for fulle av malingsklumper gnir jeg det på overflaten, når jeg skal teste spraymaling, havner det på denne platen.

Jeg vil anse denne som en collage da den har litt av alle maleriene jeg har laget på høstsemesteret, og det er et kontinuerlig kunstverk (og buksene mine også!).



*Resultat av performansen (80 x 100 cm).*

### **Logg 30.11.2018**

*Michael, foreleseren min, kom bort til meg, og sa at han ønsket å plassere meg til sist i rekkefølgen for presentasjonene. Jeg var ikke overrasket, men heller ikke spesielt lettet.*



*Nervøsiteten slo inn, men intuisjonen min sa at dette var et riktig valg og et steg nærmere frigjøring. Jeg trengte et par minutter til å rigge. Jeg fant frem maling, underlag, papir, treplata og det tomme, hvite lerretet. Jeg følte lerretet var en tom sjel da det var uten farger. Jeg følte også at lerretet var en person, en som skulle performe sammen med meg. Lerretet fikk plutselig så mye personlighet, uten en eneste flekk med maling. Jeg fikk en umiddelbar følelse av at jeg ikke lenger var alene om dette, men at vi var to.*

*Alle var kommet tilbake fra den korte pausen. De satt klare som tente lys. Noen sto. Jeg kikket bort på Lina som skulle sette på musikken når jeg ga henne klart signal.*

*Rommet fylte seg med min musikk. Jeg satt meg ned, startet med gul og så rosa, helt tilfeldig grep jeg tubene uten å se hva slags farger jeg valgte. Musikken dro meg inn i min egen maleboble. Hendene mine danset på lerretet sammen med malingen. Jeg kjente meg utrolig engasjert. Jeg koste meg, glemte alt om tid og sted – og publikum. Jeg var alene sammen med lerret og materialene mine. Vi delte et svært spesielt øyeblikk. Melodien Venus nærmet seg ferdig og straks begynte Mars. Jeg følte en enorm energi. Adrenalinnet hadde fordelt seg godt rundt i kroppen.*



*Foto: Vilde Eskedal.*

*Musikken var veldig straks ferdig, jeg reiste meg opp og ga Lina et nytt signal om å stoppe den. Det var først da jeg ble oppmerksom på alle menneskene som var der. De klappet, og jeg var ferdig med min aller første performance. Jeg var helt overveldet og visste ikke hvordan jeg skulle reagere. Jeg hadde så*

*mange følelser i kroppen på en gang. Det var svært overveldende. Adrenalinet var fremdeles merkbart tilstede. Jeg svedde som en fugl på utsiden av kroppen min, slet med å lande.*



Foto: Vilde Eskedal.

*Da jeg var ferdig fortalte noen medstudenter at jeg hadde fått fremkalt følelser hos dem de ikke hadde kjent på før. Jeg fremkalte definitivt de samme følelsene hos meg selv. Det var også en medstudent som fortalte meg at hun aldri har forstått kunst, men at hun for første gang denne kvelden hadde fått et snev av forståelse etter hun hadde sett min performance.*

*Jeg kan i ettertid assosiere materialene mine med Skjønnheten og Udyret. I denne historien er flere av menneskene som har tilhørighet på slottet, blitt forhekset. De er blitt gjenstander, men personlighetene deres er der fremdeles. Jeg ser på det slik at jeg er Belle, det eneste mennesket som ikke er forhekset til en gjenstand. Lerretet, malingen, treplata og musikken er gjenstandene i eventyrslottet som er blitt forhekset. De er gjenstander med menneskelige egenskaper. De har sin egen stemme, sin personlighet og sin nytte.*

[https://onedrive.live.com/?authkey=%21ACKzOa3Q\\_14nt\\_E&cid=AAFE0E97030EE2E&id=AAFE0E97030EE2EE%214404&parId=root&o=OneUp](https://onedrive.live.com/?authkey=%21ACKzOa3Q_14nt_E&cid=AAFE0E97030EE2E&id=AAFE0E97030EE2EE%214404&parId=root&o=OneUp) 5.58 minutter.

## Logg 01.12.2018

*Mitt arbeid er autentisk og ekte fordi jeg har laget musikken som inspirerer bevegelsene som resulterer i et maleri. Ingen har hørt denne melodien før, jeg har aldri vist den til noen. Jeg slipper kontrollen for å skape et kunstnerisk kaos, slik at fargevalget blir tilfeldig og spontant, og lagene og teksturen som kommer til live er unike. Jeg lar materialene fortelle meg hva jeg skal gjøre vel så mye som kroppen kontrollerer materialene. Dette har vært et befriende gjennombrudd som har betydd mye for min rolle som kunstner.*

## Vendepunkt

**Denne fasen hadde ikke vært like viktig om jeg ikke hadde jobbet med materialer eller tilfeldighet som strategi tidligere. Gjennom disse strategiene har jeg lært meg å slippe kontrollen for så å ta den tilbake, uten å kvele materialets stemme eller min egen. Helt konkret vil jeg sette dette som en kontrast mot den andre fasen, tilfeldighetssystem som strategi, hvor ens egen kunstneriske stemme kan komme tilbake i et sterkere lys.**

Ved å bruke intuisjon som strategi i frigjøring, har jeg gitt slipp på kontrollen. Dette har resultert i et kunstnerisk kaos, slik at fargevalget har blitt tilfeldig og spontant, dermed har lagene og teksturen som har kommet til live vært unike. Ved å stole på intuisjonen som et verktøy, har jeg latt materialene fortelle meg hva jeg skal gjøre vel så mye som kroppen har kontrollert materialene. I denne fasen har jeg kommet enda nærmere Beat-kunstnerne ved at jeg har fått en mye større forståelse for hvordan de tenkte med å jobbe intuitivt og spontant. Et konkret eksempel på spontanitet kan være at jeg og Vilde brukte hender som redskap da vi ikke hadde tilgang til pensler. Vi tok et *spontant* valg der og da. Spontaniteten lå også i fargevalg da valgene like gjerne kunne blitt gjort i blinde. Det har vært helt tilfeldig hva slags farger jeg har plukket ut, både malesesjonen med Vilde og performansen på Vaktbua. Jeg kan derfor ikke gå analytisk til verks for å redegjøre for valgene. Bevegelsene jeg har performet i denne fasen, spesielt med hender, har vært intuitive. Jeg har beveget meg der det har føltes riktig å bevege seg. I denne fasen har jeg virkelig frigjort meg fra de små formatene da jeg kun har jobbet i størrelser fra 80 x 100 cm.

Jeg hadde tidligere innsett at prosessen har noe å si, men denne fasen har virkelig åpnet opp øynene mine for *hvor* mye. Jeg har frigjort meg helt fra forventninger og lyttet til hva som oppstår i interaksjonen mellom bildet og meg selv, jeg har respondert uten å reflektere over estetikken, slik jeg gjorde mye i starten av første fase. Jeg har vært i en flyt som gir meg en positiv følelse av å miste kontroll, jeg har gitt slipp på prestasjon og resultat. Jeg hadde nå, så langt i prosessen, begynt å performe frigjøring i maleri, ubevisst. Å male på den måten hadde blitt et gjentakende mønster og blitt en naturlig del av min rolle som kunstner. Selv om jeg hadde startet å performe frigjøring i maleri, kjente jeg likevel i denne perioden på savnet etter å jobbe med detaljene, få 'styre noe selv'. Dette brukte jeg loggboka til, og dermed fikk jeg tanken om en sammensmeltning av begge disse aspektene: det kontrollerte mot det ukontrollerte.

## Kapittel 6: Møtet mellom det kontrollerte og det

### ukontrollerte

Vi nærmer oss nå slutten av avhandlingen hvor jeg skal presentere møtet mellom det kontrollerte og det ukontrollerte. Dette er siste periode av prosjekttiden, et steg videre som kunstner. Nå handler det om de tre tidligere strategiene som et sammensmeltet uttrykk i møtet med det kontrollerte, meditative, det som alltid har vært en viktig del av min kunst. Jeg vender her tilbake til tegning, tilbake til utgangspunktet mitt på en ny måte. Det er dette som vil bli min eksamensvisning. Her vil jeg henvise til den norske kunstneren Marianne Lund og den abstrakte ekspresjonisten Helen Frankenthaler fra Daniel Belgrads bok *The Culture of Spontaneity* (1998) og gestaltterapi – et meningsfylt hele.

### Modereringsspunktet

Det er viktig for meg at betrakterne av bildene mine kan ane frigjøringen jeg har forsøkt å formidle, men jeg har også et ønske om å finne et slags ekko av meg selv i bildene mine. Med ekko mener jeg det kontrollerte, meditative. Dette er betydningsfullt for min rolle som kunstner da jeg vet at jeg ikke helt kommer til å legge fra meg det kontrollerte. Jeg har lagt fra meg det resultatbaserte for nå, men det meditative aspektet føler jeg mangler da jeg ikke får den samme følelsen ved å jobbe ukontrollert. Av den grunn vil jeg kombinere uttrykkene. Abstrakt ekspresjonisme manifesterer seg særlig i streben mot kunstnerisk selvbestemmelse og dedikasjonen til nye strategier av personlig uttrykkelse. Pollocks estetiske ambisjon var oppbygning av mindre enheter, for eksempel motsetninger: orden og kaos, modernisme og primitivisme (Doss, 2002, s. 131). Min ambisjon er å manifestere fasene som strategi for frigjøring til et nytt uttrykk av motsetninger: det kontrollerte mot det ukontrollerte, et modereringpunkt.

Den 'positive' betydning av ordet 'frihet' spinger ut av individets ønske om å være sin egen herre, forteller Berlin, som nevnt tidligere (1961, s. 25).

*"Jeg ønsker at mitt liv og mine avgjørelser skal avhenge av meg selv, og ikke av ytre krefter av noen art. Jeg ønsker å være instrument for min egen vilje, ikke for andres. Jeg ønsker å være subjekt, ikke objekt; å bli drevet av mine egne, ikke av årsaker som likesom virker på meg utenfra." (1961, s. 25).*



Jeg kan lede meg selv, jeg er fri til å erkjenne egne mål. Jeg oppnådde målet mitt med å performe frigjøring i bilde, men jeg er fri til å ta tilbake tegningen, det meditative aspektet. Jeg er bevisst om meg selv, som et tenkende, villende og handlende menneske da jeg er min egen 'herre'.

### Fra prikker til linjer

Jeg var på en utstilling av kunstneren Marianne Lund på Sørlandets Kunstmuseum i 2015, siste året på bacheloren, og så blant annet tegningen hennes '2001 linjer'. Der har hun startet med å tegne en rett strek på frihånd så nøyaktig som mulig, som følges opp av en ny tegnet strek ved siden av, og slik fortsetter hun å repetere. 'Feil' rettes ikke opp, i stedet så forplanter de seg og skaper bevegelser i tegningen. Jeg husker den umiddelbare fascinasjonen jeg fikk av linjetegningene hennes, hvor intrikate linjene ble av å være så tette sammen.



*Mars 2019 hvor jeg studerer Marianne Lunds '2001 linjer' på Sørlandets Kunstmuseum.*

Marianne Lund stilte ut '2001 linjer' på nytt nå i våres på Sørlandets Kunstmuseum i utstillingen 'Ser du tegninga?'. La meg ta deg helt tilbake til start, helt til før jeg startet på mastergraden, og disse kontrollerte, meditative tegningene i form av

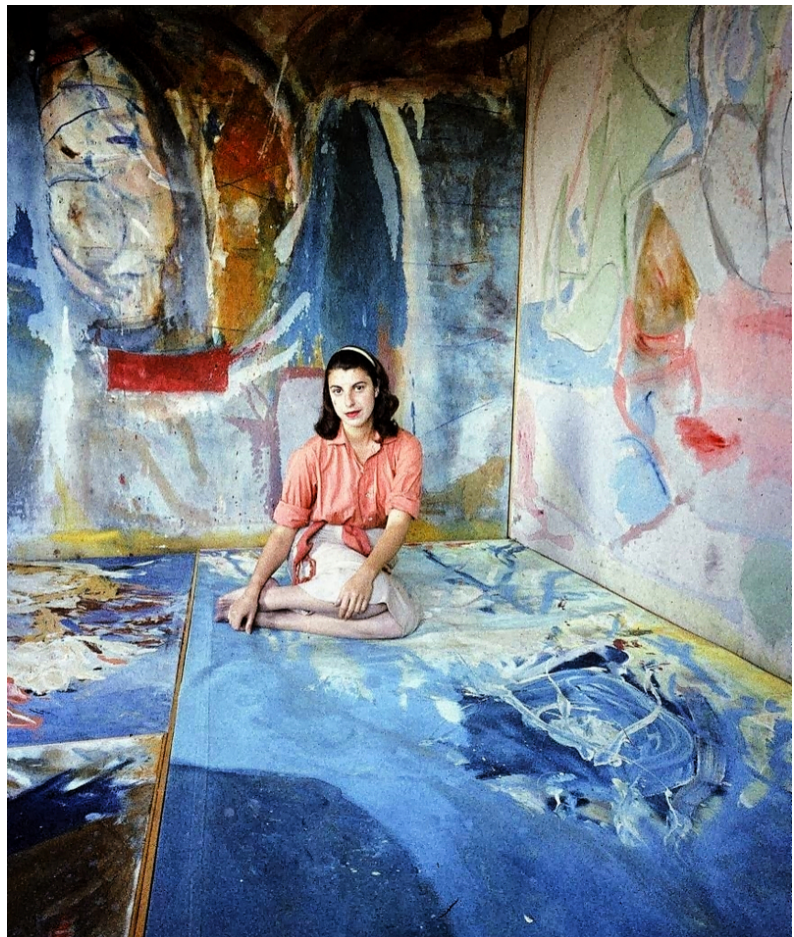
dotwork var det som kunsten min dreide seg om. På et tidspunkt under denne avhandlingen, overførte jeg prikkene til linjer i stedet, det var akkurat som jeg fysisk tok tak i en prikk, og strakk den ut. Disse tegningene har ikke bare fått utspill i starten av den første fasen, men også i loggbøkene mine som en slags meditativ pause gjennom hele prosessen. Jeg innså at jeg ubevisst og åpenbart hadde blitt inspirert av Marianne Lund.

### Helen Frankenthaler og gestaltterapi

Daniel Belgrad forteller om den unge abstrakte ekspresjonisten Helen Frankenthaler:

”On first seeing Pollock’s gesture-field paintings, she felt as if she had suddenly entered a foreign country that intensely interested her; ‘I *had* to live there’, she has said, ‘and master the language.’” (Belgrad, 1998, s. 117). Dette var rundt 1950, og Frankenthaler var kun 22 år gammel. Hun var av andre-generasjons abstrakte

ekspresjonister, inspirert av Jackson Pollock med hans store underlag på gulvet. ”By pouring paint onto unprimed canvas and letting it soak in, she accomplished the integration of surface and image that Pollock achieved with his ‘drip’ technique (...)” (Belgrad, 1998, s. 118). Kritikerens Harold Rosenberg mener likevel at Frankenthaler ikke var en actionpainter, fordi hun lot materialene gjøre mye av jobben, slik som jeg opplever med fluidpainting:



*Helen Frankenthaler i studio, 1956.*

*"With Frankenthaler, the artist's action is at a minimum; it is the paint that's active... Apparently, Miss Frankenthaler has never grasped the moral and metaphysical basis of action painting, and since she is content to let the pigment do most of the action, her composition fail to develop resistances against which a creative act can take place"* (Rosenberg sitert av Belgrad, 1998, s. 118).

Pollock derimot, kontrollerte materialene til en mye større grad. "Perhaps, in her dialogue with the paint, she listened more than she spoke" (Belgrad, 1998, s. 118). Hun oppfattet på et tidspunkt at maleriene hennes var en synekdoke av hennes kroppslige bevegelser, og i et intervju med Barnett Newman, forklarte hun: "Since the painting was made by me, it is my echo, or mirror, or Gestalt." (Frankenthaler sitert av Belgrad, 1998, s. 118). Jeg har lik oppfatning av mine malerier da jeg ofte kan se mine kroppslige bevegelser, spesielt da jeg har brukt hender, men også i fluidpainting dersom ikke malingen dekker hele underlaget. Jeg kan da se hvor jeg har plassert koppene, samt hvordan jeg har beveget dem. Dette skal vi se nærmere på i mitt pilotprosjekt.

New York-poeten Frank O'Hara så en sammenheng mellom Frankenthaler og Paul Goodmans gestaltterapi (Belgrad, 1998, s. 118). Gestalt er tysk og betyr "et meningsfylt hele" eller et komplett mønster.

*"Gestaltterapi bygger bl.a. på gestaltpsykologiske teorier og ideer fra eksistensiell-fenomenologisk filosofi, og er en retning innen den humanistiske psykologien som ble grunnlagt av det tyskfødte ekteparet Laura og Fritz (Frederick) Perls sammen med amerikaneren Paul Goodman på slutten av 50-tallet og begynnelsen av 60-tallet i USA"* (Norsk Gestaltinstitutt AS).

O'Hara skrev tidlig på 1960-tallet om Frankenthaler: "Her major works signify the whole psychic figure and it is all there: back, shoulder, arm, hand, and eye." (O'Hara sitert i Belgrad, 1998, s. 118). Ved å sammensmelte det kontrollerte og det ukontrollerte, oppstår det et meningsfylt hele, kunstverket blir komplett. Dette er min gestalt.

## Pilotprosjekt

Jeg hadde gjort meg noen tanker om å ha en performance til min eksamensvisning, da dette var siste mulighet i dette prosjektet til å benytte meg av flere utforskninger og muligheter. Performansen min på Vaktbua var intensiv, fylt med nye følelser og det var første gang jeg skapte kunst med publikum til stede. Erfaringen fra det var spesielt positiv og den type formidling grep meg. Å ha en performance til min eksamensvisning har av den grunn vært noe jeg har vurdert da det for meg vil være et stort øyeblikk å vise min lidenskap i plenum: møtet mellom det kontrollerte og ukontrollerte.

Det var derfor viktig å ha et pilotprosjekt hvor jeg testet ut hvordan møtet mellom disse to aspektene ville fungere i praksis med tanke på tid, mengder maling og akryltusjer, mine bevegelser, om jeg skulle bruke musikk, og enda et møte: mitt verk med publikum. Pilotprosjektet tok sted i mitt studio hvor jeg inviterte et spesielt publikum via et arrangement. Jeg inviterte klassen, min kjæreste, Wilde og hennes kjæreste og tidligere masterstudent Christina. Jeg inviterte disse da de til en viss grad er kjent med prosjektet mitt og kunne komme med konstruktive tilbakemeldinger.

Jeg valgte lerret som underlag fordi etter min utforskning er det dette underlaget som appellerer best til meg da det er et fleksibelt materiale. De er lette å få tak i, de kan fraktes på bussen og de kan raskt henges opp på veggen slik at jeg kan få et inntrykk fra et nytt perspektiv. Jeg har flere ganger vurdert å kjøpe lerretsroll da jeg lettere kan regulere formatet, og uttrykket ville muligens vært mer røffere på grunn av at de stramme rammene svekkes – men rullen må transporteres fra Oslo og mange av de praktiske faktorene faller fra. Derimot kan jeg kjøpe flere lerret og sette dem sammen slik at jeg likevel kan regulere formatet. En ekstra fordel er også at jeg da kan betrakte verket som et puslespill og leke med brikenes plassering.

Fluidpainting er teknikken jeg tatt med meg videre som det ukontrollerte, da jeg etter min utforskning har funnet ut at det er her jeg mister mest kontroll over malingen. Fluidpainting er etter min erfaring mer uforutsigbart enn for eksempel pensel, pallettkniv, tråd eller hender. I de siste eksemplene styrer jeg bevegelsene mer med kroppen, man ser spor etter hvor jeg har beveget meg bevisst eller ubevisst. Fluidpainting styrer sine egne bevegelser, går sine helt egne veier og frigjør seg fra



mine. Med fluidpainting som teknikk har jeg heller ikke kontroll over hvordan fargene utarter seg på underlaget, hvor de dukker opp og om de dukker opp.

Det kontrollerte er tegning som møter malingen. Fluidpaintingen tar også del i kontrollen av tegningen da hånden følger linjene og sirklene som har oppstått i malingen. I dette møtet er det viktig at ingen av aspektene domineres, men er likeverdige da begge har like stor betydning.

Jeg var i studio én uke i forkant for å male på lerretene slik at det skulle rekke å tørke. Siden dette var et pilotprosjekt valgte jeg å kun sette sammen to lerret for å se at det faktisk fungerte å koble dem sammen på den måten. Hvert lerret var på 80

x 100 cm som utgjør et format på 160 x 100 cm. Jeg hadde på forhånd fylt opp hyllene i studio med nye farger, og valgte turkis, mørkeblå, lyseblå, lilla, to forskjellige rosafarger og fersken. Grunnen til at jeg valgte disse energiske fargene var av symbolske grunner. Disse fargene gir for meg konnotasjoner til det muntre og lystre, noe jeg så som en oppmuntring til min performance. Jeg blandet malingen i fire fulle kopper blandet med kjemikalier som silikon og glidemiddel. Jeg plasserte koppene på ulike steder på underlaget med en del



avstand mellom hver. Deretter bevegde jeg én og én kopp rundt, og minnene fra performansen fra Vaktbua og malesesjonen med Vilde dukket opp: jeg performet de samme intuitive bevegelsene som da jeg brukte hendene. Jeg slapp ut litt og litt maling fra koppene ettersom jeg bevegde meg på tvers av lerretene.





Malingen fra hver kopp utartet seg forskjellig, de reagerte ulikt på kjemikaliene. Noen var mer preget av lilla, mens andre blå, og det var disse som ble de dominerende fargene. Det oppsto celler i deler av malingen, og noen steder oppsto det mer virvler. Linjer fant sted som skiller mellom fargene. Jeg hadde en intensjon om å dekke hele underlaget, men jeg hadde feilberegnet mengder maling. Det å blande flere kopper falt meg ikke inn da jeg umiddelbart ble fascinert av de hvite tomrommene. Jeg tenkte at malingen fikk en større stemme da den tydelig hadde markert sine konturer og ikke ble styrt av de konkrete rammene til underlaget. Det oppsto paralleller til malingens organiske former: cellene, virvlene og linjene. Malingens helhet var nå sin egen celle på det hvite underlaget, og det hvite oppførte seg også som celler der malingen ikke nådde frem.







Til performancen valgte jeg å tegne med akryltusj da det etter min utforskning fungerer bedre enn penn (fineliner). Om malingen hadde dekket hele underlaget, hadde jeg (naturligvis) tegnet oppå fargene, og fulgt de organiske formene som hadde oppstått der. Siden malingen ikke gjorde det, bestemte jeg meg heller for å følge malingsens helhetlige kontur og lytte til den organiske formen. Jeg valgte å tegne linjer, strekke prikkene mine lenger, på det hvite.

Jeg ankom studio rundt en halvtime før publikum, fant frem kun tre stoler, da de fleste hadde meldt avbud på grunn av egne prosjekter. Jeg plasserte stolene ca. halvannen meter foran der jeg ville ha min performance som ville finne sted mellom kl. 18 og kl. 20, med rom for utdragning av tid om nødvendig. Jeg hadde på forhånd tydeliggjort at publikum kunne komme og gå når de ville, og jeg hadde lagt loggboka mi tilgjengelig slik at jeg ikke skulle bli forstyrret om de skulle ha løpende tilbakemeldinger – da kunne de skrive dem ned der. Denne performancen skulle innebære elektronisk musikk jeg er inspirert av, i et passende høyt volum slik at publikum kunne føre dialoger med hverandre.

### Logg 07.04.2019

*Klokka var snart seks, publikum skulle snart komme. Jeg åpnet en flaske vin, helte oppi en plastkopp. Underlaget sto støtt på sine åtte kopper, midt i min del av studio som utgjør halve rommet. Jeg beundret det uferdige verket i noen sekunder, eller kanskje til og med et par minutter, der malingen lå for seg selv, som en fargerik sky. Om verdensrommet har skyer, tror jeg de ville sett slik ut. Det var et spesielt øyeblikk da jeg visste at det snart skulle møte et nytt aspekt. I dette øyeblikket, og den siste uka, hadde malingen hatt den eneste stemmen. Nå skulle denne stemmen møte en ny stemme, ha dype dialoger, kommunisere på hvert sitt språk, men likevel forstå hverandre, før interaksjonen avsluttes og sammensmeltes til ett – ett bilde. Jeg ville være mellomledet deres, ta del av deres dialog som skulle ta rom i en performance.*

*Jeg satt på en spilleliste jeg hadde laget av M83 og I Break Horses. Synter og myke vokaler. Deretter satt jeg meg ned på gulvet som var et underlag fylt*

*med maling fra tidligere kunstverk fra prosjektet, inkludert dette. Jeg satt meg ned ved siden av verket, og oppdaget fort at sko ikke var det ideelle å ha på seg, dermed tok jeg de av. Klokka var nå seks, ingen hadde ankommet performansen, men tusjen hadde ankommet maleriet, og tegnet nå sin første linje.*

*Jeg startet nederst til venstre, med den høyre brikken i puslespillet, altså lerretet som lå til venstre. Det var en unik følelse å tilføre den første linjen, og deretter den andre, den tredje og den fjerde. Jeg kom fort i en god, harmonisk flyt, en meditatív sinnstemning. De tidligere linjene påvirket de neste, slik som med Marianne Lunds linjer. Linjene utartet seg til sopplignende former, slike som vokser på trær. Det førte meg tilbake til fase 1 da jeg utforsket med penn, og klynger av sopplignende former oppsto. Det var det samme nå, men formene var likevel annerledes. Intuisjonen fortalte meg når det var på tide å stoppe og starte på et nytt område. Hånden min bevegde meg nedover og fulgte en ny del av malingen, en liten tarm som bevegde seg ut av bildet. Denne delen var mer bølgete enn den andre jeg nettopp hadde jobbet med, dermed ble de følgende linjene også mer bølgete. Linje tre eller fire møtte den første sopplignende formen og dialogen besto ikke lenger av to deler, men tre. Hånden min bevegde seg mot høyre i puslespillets venstre brikke, og jeg måtte flytte meg i samme retning for å nå frem. En tredimensjonal effekt oppsto da linjene begynte å krølle seg inn i hverandre og skapte to nye klare diagonale linjer. Neste del av malingen jeg nå skulle fokusere på gikk over i den andre brikken, den til høyre. Linjene måtte derfor krysse begge, men uten utfordringer.*

*Jeg jobbet nå med den femte sopplignende formen, og hadde nå nesten drukket en halv kopp vin, uten at det påvirket linjene. I disse linjene oppsto den samme tredimensjonale effekten, slik det gjorde med den tredje, men denne linjen ble vertikal. Da jeg nesten hadde tilføyet alle linjene i denne delen, var klokka halv syv, og Vilde, kjæresten hennes Simon og Christina ankom studio. Jeg observerte den ydmykete stemningen, de var stille og satt seg rolig ned slik man ville gjort i en teaterforestilling man kom for sent til. Jeg erkjente at de kom, ga dem et smil, uten at det avbrøyt flyten min.*

*Jeg var nå oppmerksom på at jeg hadde tilskuere som kanskje forsøkte å forstå linjene og malingen, og vår dialog – bevisst eller ubevisst. Bare tanken på at jeg hadde tilskuere vekket adrenalinet, og linjene bevegde seg i et raskere tempo. Dette ødela på ingen måte flyten min, den fikk bare et raskere tempo. Jeg kunne ikke se tempoet i tegningen, det kan kanskje være fordi jeg hadde gjentatt mønsteret så mange ganger, performet linjene, at det nå var en naturlig del av meg.*



*Jeg observerte tilskuernes fascinasjon ved å lytte etter hva de sa, uten å flytte fokuset vekk fra tegningen. Av og til gikk de helt frem, og noen ganger satt de seg ned ved siden av meg og fulgte nøye med. Christina tok litt bilder da jeg på forhånd hadde bedt henne om å gjøre det for min dokumentasjon. Jeg hadde nå beveget meg til høyre for underlaget, drukket en kopp vin, og merket at jeg var blitt lettere påvirket av alkoholen. Den milde rusen tok litt over for adrenalinet slik at kroppen min var roligere, men jeg kunne likevel ikke se at det hadde påvirket linjene, og det var heller ikke hensikten.*





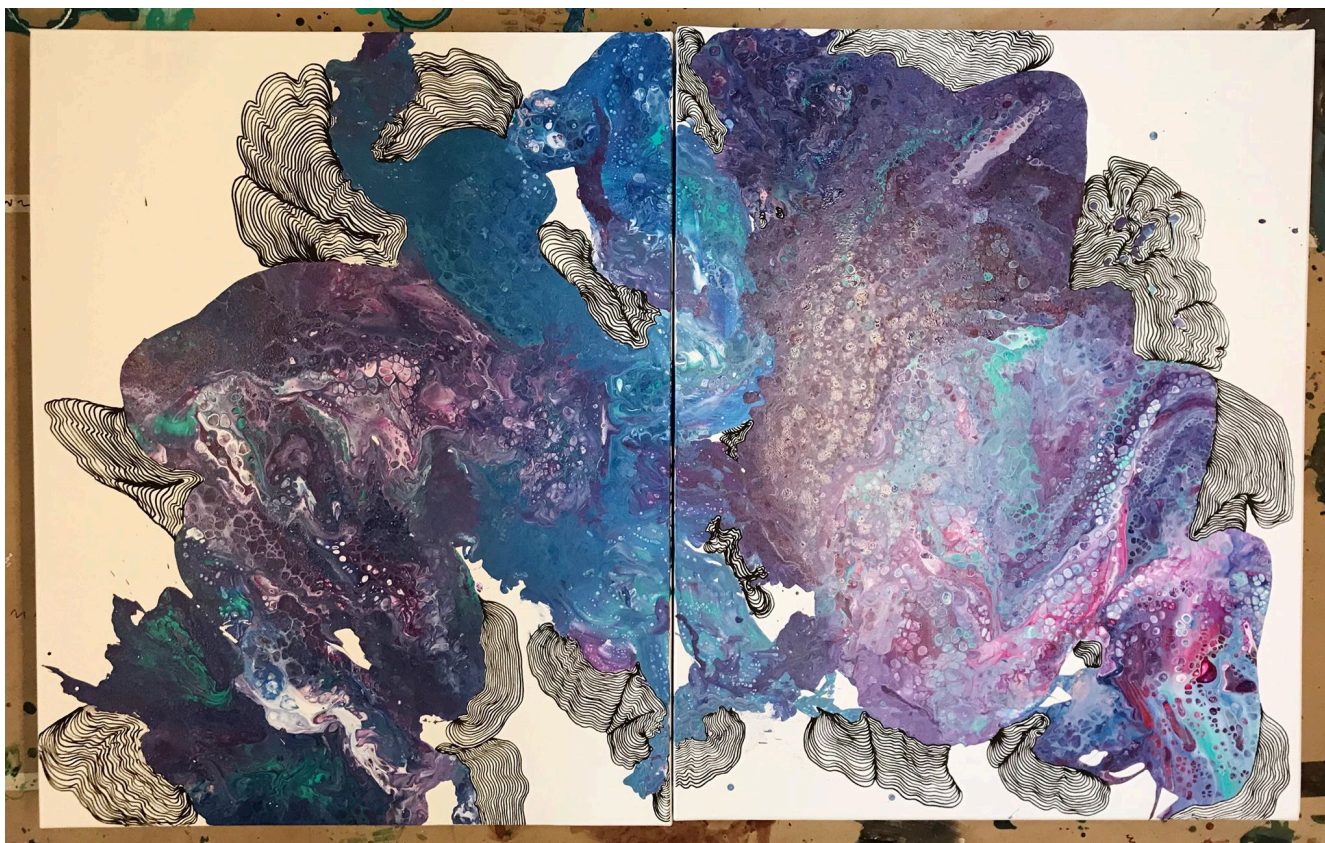
Foto: Christina Kristiansen

*Øverst til høyre hadde jeg sølt malingsflekker. Disse flekkene ga meg assosiasjoner til Pollocks drypping. Disse dryppene var runde, og noen hadde hale som rumpetroll. Tegningen måtte forholde seg til dette, og da jeg tegnet de første linjene rundt de rumpetrollignende formene, knyttet dryppene sammen, og jeg fikk en assosiasjon til sneglens følehorn. Fra dette tidspunktet oppdaget jeg at tegningen fikk et mer røffere uttrykk da mellomrommet mellom linjene hadde fått mer avstand og kanskje ikke fulgte de tidligere til en like stram grad. Alkoholen eller de nye formene i malingen kan ha skyld i dette.*

*En halv flaske vin var drukket, og jeg hadde nå bevegde meg over på den andre siden av underlaget, med ryggen til publikum. Det påvirket meg ikke noe særlig da jeg likevel ikke hadde hatt fokus på dem under performancen, men det kan være den nye posisjonen påvirket dem. Klokka var kvart over åtte.*

*Jeg merket nå at linjene ble mye røffere enn det de hadde vært, men det gjorde ingenting. Det kan være på grunn av alkoholen, som hadde tatt del i dialogen, eller det kunne komme av at det hadde blitt et vant, friere mønster. Jeg var ferdig rett før ni.*

<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AEfZzx2PjlSOtmU&cid=AAFE0E97030EE2EE&id=AAFE0E97030EE2EE%218810&parId=root&o=OneUp> 30 sekunder.



Når folk tenker en linje, tenker de fleste en rett strek. De tar noe man tenker er rett, kontrollert, hardt, konkret, jeg gjør det til en fri, flytende form som går over og ut av bildet. Før, da jeg tegnet i små formater, så jeg helheten underveis, hvordan resultatet ville bli. Å tegne på et så stort format, er det vanskelig å holde oversikt over helheten, spesielt når man gjør det til en performance og man ikke skal bryte handlingen. At disse aspektene møtes, det kontrollerte mot det ukontrollerte, skaper en helhet, de utfyller hverandre, som yin og yang. De frigjør seg fra å kun være ulike momenter, og blir sammensmeltet til ett.

## Kapittel 7: Refleksjoner

I dette kapittelet vil jeg reflektere rundt prosessen og problemformuleringen som ble presentert i starten av avhandlingen.

Min problemformulering lyder så:

**Hvordan kan frigjøring anvendes som strategi i kunstnerisk arbeid i bilde med egen utvikling og/eller prosess som eksempel?**

Bildene og fasene mine har ulik essens i fenomenologiens betydning da frigjøringen finner sted på forskjellige måter. Første fase var vesentlig for å finne en vei mot å performe frigjøring i bilde. Hva slags teknikk jeg skulle bruke: blekk, akvarellmaling eller akrylmaling? Det var sistnevnte som viste seg å være det mest frigjørende mediet, med fluidpainting som teknikk. Denne teknikken ga meg ingen kontroll over malingen, den fant sine egne veier. Selv om jeg ikke frigjorde meg fra fargevalget, frigjorde jeg meg fra hvordan de utartet seg på lerretet. Jeg oppdaget at fargene av og til valgte å ikke la seg vise, noe som til tider kunne oppleves som frustrerende, men på samme tid befriende da dette var et steg nærmere å gi fra seg kontrollen. Jeg opplevde også for første gang å legge fra meg tanken om resultatet, men være i prosessen.

I andre fase tok jeg meg frihet til (positiv frihet, i følge Isaiah Berlin) å ta tilbake det klassiske papiret jeg frigjorde meg fra i første fase. Å gjøre I Ching så uforutsigbart som mulig var en strategi for å frigjøre meg fra alle valg og legge min lit til tilfeldighetene. Valgene I Ching tok, låste mer enn det frigjorde, og ble derfor en hindring om å nå målet mitt. Det er sunt å tre ut av komfortsonen, og det må av og til gjøres for å utvikle en kunstnerisk praksis. Det å være ute av komfortsonen over en så lang periode, følte feil og meningsløst da det er vanskelig å performe noe man ikke vil være. Da må man følge intuisjonen (som i siste fase) og finne en annen vei som skal utvikle frigjøringsprosessen.

Å bruke intuisjonen, som i fase 3, var for meg den mest riktige og naturlige måten for å oppnå frigjøring i bilde, selv om jeg ikke visste det i starten. Jeg hadde allerede fra slutten av fase 1 begynt så smått å performe frigjøring etter gjentakende mønster, da jeg fikk en svært positiv opplevelse med fluidpainting. Det å bruke intuisjon som

strategi førte til spontanitet, som Malcolm Gladwell skriver om. Jeg kan i denne fasen si at jeg frigjorde meg helt fra det resultatbaserte, da jeg har satt mer pris på å være i kunsten og prosessen, og det var nettopp det jeg ville lære av Beat-kunstnerne.

Slik Butler undersøker hva *gjør* en kvinne, har jeg undersøkt hva *gjør* en som maler fritt og ukontrollert. Jeg er *blitt* en som maler fritt og abstrakt for å frigjøre meg fra det stramme, fordi jeg *maler* fritt og abstrakt for å frigjøre meg fra det stramme som følge av et repeterende handlingsmønster. Jeg kan ikke svare på om det var konkret intuisjon som strategi i seg selv som fikk meg til å oppnå frigjøring . Om jeg hadde startet i fase 1 med intuisjon som et rent verktøy, vet jeg ikke om jeg hadde oppnådd det. Jeg tror jeg trengte tid for å utvikle meg, tid for å anvende det repeterende handlingsmønsteret som dermed førte til at jeg performet frigjøring. Jeg opplevde derfor at I Ching som låste meg, var essensielt for frigjørelsen som oppsto da jeg gikk over til å jobbe intuitivt.

Frigjøringen ligger også i den positive friheten i den forstand at jeg er *fri til* å gå tilbake til noe, jeg er ikke låst. Jeg innså at detaljene fremdeles er en viktig del av min kunstneriske praksis og at det finnes en frigjøring i seg selv å kombinere disse uttrykkene, det røffe spontane mot det pirkete pene, det kontrollerte mot det ukontrollerte. Jeg har trent på å tre ut av komfortsonen og trent meg opp til å ikke ønske noe som den er 'uunnværlig' til. Min opplevelse etter disse tre fasene er at komfortsonen min har utvidet seg, og at jeg slettes ikke savner å være *kun* i de intrikate, detaljerte tegningene mine, men heller kombinere dem med det frie, ukontrollerte.



## Kapittel 8: Veien videre

Her legger jeg frem hvordan eksamensvisningen vil være og deretter om tanker rundt videre kunstnerisk praksis, da dette prosjektet er en viktig byggestein til min rolle som kunstner.

### Eksamensvisning

Hensikten med pilotprosjektet var å teste ut performance som eksamensvisning, men det viser seg nå at min visning vil bestå av dokumentasjon i form av video av en tegneperformance sammen med det endelige bildet. Bildet vil bestå av fire lerret på 100 x 120 cm som til sammen utgjør ett underlag, eller puslespill, på 200 x 240 cm. Tegneperformansen vil finne sted etter denne avhandlingen er levert, da det er utfordrende å koordinere live performance med veiledere og sensorer. Bildet vil være plassert på kopper på gulvet, slik det står når jeg skal tegne på det. Jeg ønsker at videoen skal være en timelaps i loop, fremstilt på iPad hengende på veggen og dermed formidle hendelsen som har funnet sted.

Jeg vil bringe inn hva som bidrar til frigjøring fra hver fase, inn i ett og samme verk. Fra fase 1 – materialutforskning, tar jeg med meg fluidpainting som teknikk da det er denne som er mest frigjørende. Fra fase 2 – tilfeldighetssystem, vil jeg bringe inn farger I Ching skal velge. Fra fase 3 – intuisjon, tar jeg med meg det store formatet. Teknikken, fargene og formatet er viktige deler av frigjøringen og dermed en viktig del av det ukontrollerte.

Jeg har valgt å utelukke maleprosessen som en del av performansen da den kun vil handle om *møtet* mellom maling og tegning, det kontrollerte mot det ukontrollerte. Dette møtet skjer når tusjen inntreffer lerretet. Jeg skal på forhånd male på de fire lerretene. Av pilotprosjektets erfaring, skal ikke malingen dekke hele underlaget, da slipper jeg konflikten med at det ene aspektet vil dominere det andre.

Siden jeg brukte rundt tre timer på å 160 x 100 cm, antar jeg at jeg denne gangen vil trenge rundt fem timer på lerretene. Jeg skal holde på i fem timer i strekk for utholdenheten. I skrivende stund er det usikkert hvor performansen vil foregå, jeg inviterer et bredere publikum denne gangen, som skal få mulighet til å komme og gå når de vil, slik som ved pilotprosjektet, samt å bevege seg fritt rundt meg. Dette vil jeg på forhånd gjøre dem oppmerksomme på via arrangementbeskrivelsen. Jeg vil

heller ikke interagere med publikum da jeg skal være i ett med verket og av den grunn ikke ønsker forstyrrelser fra ytre faktorer. Jeg skal heller ikke drikke vin.

Lyd har vært en del av performancen både på Vaktbua og i pilotprosjektet. Jeg har ennå tid til å drøfte om jeg skal ha lyd eller ikke, og i så fall hva slags. Om tiden strekker til, vil jeg vurdere å komponere egen, elektronisk musikk. En mulighet er å forsterke lyder som allerede er til stede: tegnende tusj på lerret. Jeg er også innom tanken å ha musikk på ørene, for å være enda mer til stede i verket og ikke høre andres stemmer eller andre lyder.

Performancekunst er i følge Jalving mange ting: en hendelse med et invitert publikum, hendelse med tilfeldig forbigående eller handlinger utført foran kamera. Min performance lever derfor bare i øyeblikket, så fort den blir dokumentert er ikke visningen av dette en performance, noe som knyttes opp mot Jalvings punkt om nærvær. Performancen blir ikke et endelig verk da ikke veiledere og sensorer kan være tilskuere. Det endelige verket blir bildet og dokumentasjonsvideo.

### Videre praksis

*"It is an ongoing phenomenon, as the artist grows more insightful and aware as their practice continues. There may never be an endpoint and that is acceptable because we can never fully understand any one thing, but that is why the artist and designer continue to work."* (Daichendt, 2012, s. 14)

Jeg vil igjen påpeke at dette prosjektet ikke anses som ferdig, men heller som et steg videre i min kunstneriske praksis. Prosessen har åpnet opp for å lytte mer til materialene og ta frigjøringen jeg har oppnådd med meg videre. Jeg har gjennom denne prosessen skapt et nytt kunstnerisk uttrykk ved å kombinere disse aspektene, men det er fremdeles mye å utforske da det kontrollerte kan være så mye mer enn linjer og prikker.

Jeg, materialene og rommet kan fremstilles som *aktanter* – at vi er likeverdige. Dette kunne vært spesielt interessant å fordype meg i, da jeg har opplevd at jeg ikke har

vært alene om skape kunst, men at det har vært en *samarbeid* mellom meg og materialene.

Musikk (som aktant) og performancekunst er absolutt noe jeg vil utforske videre da dette har vært en svært god opplevelse.

Den praktiske delen har utgjort en større del enn den skriftlige, av den grunn har jeg benyttet meg mer av sekundærkilder enn hva jeg i utgangspunktet hadde tenkt. Dette for å kunne ha hovedfokus i kunstnerisk praksis. Om jeg skal utforske min tematikk for videre praksis, vil jeg forholde meg mer til primærkilder.

## Referanseliste

- Arntzen, K. O.** (2018). Performance. I *Store Norske Leksikon*.  
Hentet fra <https://snl.no/performance> (23.10.2018).
- Baarts, C.** (2015). Autoetnografi. I. S. Brinkmann, & L. Tanggard (Red.)  
*Kvalitative Metoder; en grundbog* (s. 170-179). Bosnia-Hercegovina: Hans  
Reitzels Forlag.
- Bornstein, A.** (2001). *Intuisjon – Å forene hode og hjerte* (2. utg.). Oslo: Emilia forlag.
- Berlin, I.** (1961). *Frihetens grenser*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Belgrad, D.** (1998). *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in  
Postwar America*. University of Chicago Press.
- Butler, J.** (1998). Performative Acts and Gender Constitution:  
An Essay In Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, Vol. 40,  
No.4, 519-531.
- Daichendt, G. J.** (2012). *Artist Scholar: Reflections on Writing  
and Research*. University of Chicago Press.
- Doss, E.** (2002). *Twentieth-Century American Art*. New York: Oxford University Press.
- Duignan, B.** (2019). Judith Butler – American Philosopher. I *Encyclopædia  
Britannica*. Hentet fra <https://www.britannica.com/biography/Judith-Butler>  
(09.04.2019)
- Egge, Å.** (2019). Kommunisme. I *Store Norske Leksikon*.  
Hentet fra <https://snl.no/kommunisme> (24.04.2019)



- Forsgren, F.** (2013). *Beat Lives – 13 San Francisco-based Artists of the fifties*. Kristiansand: Portal Forlag.
- Gladwell, M.** (2005). *Blink – Intuisjonens kraft*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Göran, M.** (2009). *Sansningens poetikk. John Cages estetiske praksis – "a non-knowledge of something that had not yet happened"*. (Doktoravhandling). Universitetet i Oslo.
- Hellandsjø, K.** (2018). Jackson Pollock. I *Store Norske Leksikon*. Hentet fra Jackson Pollock: [https://snl.no/Jackson\\_Pollock](https://snl.no/Jackson_Pollock) (09.10.2018)
- Jacobsen, B., Tanggard, L., & Brinkmann, S.** (2015). Fænomenologi. I *Kvalitative Metoder; en grundbog* (s. 217-238). Bosnia-Hercegovina: Hans Reitzels Forlag.
- Jalving, C.** (2011). *Værk som handling – Performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Johannessen, K.** (2007). *Verda, kunsten og teorien*. Hentet fra <http://www.zeth.no/tekster/2007kronikk.html> (12.11.2018)
- Johansen, J.** (2017). *Retrospeksjon som vitenskapelig forskningsmetode*. Hentet fra <https://utdanningsforskning.no/artikler/retrospeksjon-som-vitenskapelig-forskningsmetode/> (23.01.2019)
- Kirkebøen, G.** (2012). *Hva er intuisjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Koefoed, H.** (2007). *Modernismen i Kunsthistorien fra 1870 til 1990-årene*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Norsk Gestaltinstitutt AS Høyskole.** (20xx). *Om gestalt*. Hentet fra <https://gestalt.no/om-gestalt/> (18.04.2019)

**Olseth, T.** (2019). Eksistensialisme. I *Store Norske Leksikon*.

Hentet fra <https://snl.no/eksistensialisme> (28.03.2019)

**Sullivan, G.** (2006). *Research Acts in Art Practice*.

National Art Education Association, s.19-35

**Svartdal, F.** (2013). Innsikt. I *Store Norske Leksikon*.

Hentet fra [https://snl.no/action\\_painting](https://snl.no/action_painting) (03.11.2018)

**Søbstad, R.** (2014). TrafoProfil: Martine Gulliksen. *Trafo*.

Hentet fra <https://www.trafo.no/nyheter/2540-TrafoProfil-Martine-Gulliksen>  
(02.08.2018)

**Thorkildsen, Å.** (2018). Abstrakt ekspresjonisme. I *Store Norske Leksikon*.

Hentet fra [https://snl.no/abstrakt\\_ekspresjonisme](https://snl.no/abstrakt_ekspresjonisme) (06.09.2018)

**Tranøy, K. E.** (2018). Eksistens - filosofi. I *Store Norske Leksikon*.

Hentet fra [https://snl.no/eksistens\\_-\\_filosofi](https://snl.no/eksistens_-_filosofi) (28.03.2019)

**Østerberg, D.** (1994). *Maurice Merleau-Ponty. Kroppens fenomenologi*.

Oslo: Pax Forlag A/S

## Bilder

**Artsy.** *Jackson Pollock* (Bilde). (1950). Hentet fra

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-painting-techniques-that-don-t-involve-a-brush> (07.04.2019)

**Cafe Oto.** *John Cage* (Bilde). (1959). Hentet fra

<https://www.cafeoto.co.uk/events/john-cages-water-walk-1959/>  
(07.04.2019)

**Forsgren, F.** (Maleri). (2013). *Beat Lives – 13 San Francisco-based Artists of the Fifties*. Kristiansand: Portal Forlag

**Pinterest.** *Rutenettet*. (Tabell). Hentet fra

<https://no.pinterest.com/pin/18929260904094625/?lp=true> (08.03.2019)

**The Art Stack.** *Helen Frankenthaler*. (Bilde). (1956). Hentet fra

<https://theartstack.com/artist/helen-frankenthaler/helen-frankenthaler-her-1> (16.04.2019)

## Vedlegg

### I Ching

#### Medium

Akryl  
Akvarell  
Blekk

#### Redskap/teknikk hvis akryl

Fluidpainting  
Drypping  
Pensel  
Tråd  
Pallettkniv  
Hårføner

#### Kombinere flere redskaper/teknikker hvis akryl *(kun kron og mynt)*

Ja (kron)  
Nei (mynt)

#### Hvis ja, hvor mange?

2  
3  
4  
5  
6  
Alle

#### Underlag hvis akryl

Lerret  
Akvarellark  
Tre  
Papirrull

#### Redskap/teknikk hvis akvarell

Pensel  
Sugerør  
Hårføner

#### Kombinere flere redskaper/teknikker hvis akvarell *(kun kron og mynt)*

Ja (kron)  
Nei (mynt)

#### Hvis ja, hvor mange?

2  
Alle



**Underlag hvis akvarell**

Lerret  
Akvarellark  
Papirrull  
Mixed Media-ark

**Redskap/teknikk hvis blekk**

Pensel  
Sugerør  
Hårføner

**Kombinere flere redskaper/teknikker hvis blekk** *(kun kron og mynt)*

Ja (kron)  
Nei (mynt)

**Hvis ja, hvor mange?**

2  
Alle

**Underlag hvis blekk**

Lerret  
Mixed Media-ark  
Papirrull

**Hvor mange farger?**

2  
3  
4  
5  
6  
7  
Alle  
(Omkast)

**Farger** *(Kommer samme fargen på nytt, blir det en ny nyanse av denne)*

Svart  
Hvit  
Rød  
Gul  
Blå  
Grønn  
Turkis  
Rosa

**Hvor mye skal dekkes med farge?**

Ca.  $\frac{1}{4}$   
Ca.  $\frac{2}{4}$   
Ca.  $\frac{3}{4}$   
4/4