

# Den kunstskapende prosessen

## En ekspansjon i deltagelse og vitalitet

Ingvild Aarflot Fagerli

Masteroppgave

Psykologisk institutt,

Universitetet i Oslo

Desember 2010



Louise Bourgeois JE T'AIME (detail) 2005



## Forord

Jeg vil takke min veileder Astrid Bastiansen for å gi meg tillit til at den kreative prosessen vil føre arbeidet fremover også i akademisk forskning. Fordi jeg hadde en bakgrunn som billedkunstner når jeg begynte på Masterstudiet i psykologi, ønsket jeg å bruke psykologifaget for å forstå mer av mennesket i den kunstsapende prosessen.

Kunstopplevelse er ikke et fenomen som "tilhører" en spesifikk forskningstradisjon innenfor psykologi, og jeg har derfor tillatt meg å "sørfe på" ulike forståelser innenfor faget. Jeg tror ikke dette hadde vært mulig uten den åpne og tillitsfulle veiledningen jeg har fått. I løpet av prosessen fikk jeg kjennskap til affektbevisstetspsykologi. Jeg vil takke Ole Andre Solbakken for innsiktsbringende samtaler underveis. Den teoretiske tyngden landet etter hvert på utviklingspsykologi med hovedvekt på Daniel Stern. Jeg vil takke Bjørg Røed Hansen for fine samtaler om empatien som estetikken åpner for i mennesket, og om utviklingspsykologi i en dyadisk tradisjon.

Tusen takk til alle informantene. Samtalene med dere har vært en kilde til glede og innsikt!

Takk til Ingebjørg og Mex som gav meg mot til å gjennomføre en utdanning nummer to!

Takk til Flo og Bo for oppmuntring og til Ketil for gjennomlesning og støtte!

Et barns tanker om kunstprosessen:

*-Håndverk er gøy! Kunst kan være å snekre et hus som er veldig spesielt! Kunst kan være hva som helst*

*-Hånden blir så... hodet synes det blir stygt, men kroppen vil bare fortsette å gjøre det. Hodet tenker : "å nei!!" men kroppen gjør det fordi om. Kroppen skjønner mest da, kroppen er best!*

*- man tegner fordi man ikke har noe annet å gjøre. Det er så spennende å finne ut hva som kommer fram når man prøver å tegne. Jeg pleier å tegne fugler når jeg ikke har noe annet å tegne. Jeg tegner mest fremtiden også ting som jeg ser.*

*- Noen ganger når jeg tegner, slåss kroppen mot hodet. Det begynner å bli litt urolig og seigt mellom kroppen og hodet. Det er litt vondt, men det er ikke så ofte det skjer - jeg er vist litt gal når jeg sier dette! Storebroren min tegner ikke, han kjenner at det blir for vondt så han vil heller gjøre noe annet.*

*Når jeg er ferdig ser jeg på bildet og føler at det er en bra tegning. Da er det deilig. Noen ganger tegner jeg bjørner og dyr og da føler jeg meg glad selv om det er kjempevanskelig og jeg føler at... – da tenker jeg ahh så deilig å tegne!*

*-Jeg liker at folk ser på tegningen min for da kan det hende at de tar noe av det jeg har tegnet for å tegne det videre i noe de har tegnet selv. Så slipper de å bruke så lang tid. Jeg liker å dele på tegninger. Jeg liker veldig godt å se på andre også, så slipper jeg å vente en hel time før jeg vet hva jeg skal tegne. Men av og til vet jeg hva jeg skal tegne på forhånd.*

Flo, 6 år.

## Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Gangen i oppgaven.....	2
1.2	Avgrensning av oppgaven.....	3
2	Teori.....	5
2.1	Kreativitet, intuisjon og følelser i et filosofisk og psykologisk perspektiv.....	5
2.1.1	Affekter / følelser som et redskap for kunstneren.....	8
2.2	Kunstprosessen og utviklingspsykologi.....	10
2.2.1	Kunstverket som overgangsobjekt.....	10
2.2.2	Dyadisk utviklingsmodell: Stern og det ikke-verbale.....	12
2.2.2.1	Ekspansjon.....	14
2.2.2.2	Det emergente selvet.....	15
2.2.2.3	Amodalitet.....	16
2.2.2.4	Vitalitetsformene.....	17
2.2.3	Kunst er en dynamisk gestalt.....	18
2.2.4	Deltagelse, empati og kunst.....	19
3	Metode.....	22
3.1	Forløpet er en spiral.....	22
3.2	Metoden er deltagelse.....	23
3.3	Fremstilling.....	24
3.4	Essensen er subtil forskning.....	25
3.4.1	Det ordløse i forhold til epistemologi.....	26
3.5	Refleksjoner om etikk i forhold til fremstilling av fire fortellinger.....	27
3.5.1	Gjennomføring og etikk.....	28
3.5.2	Utvalg.....	30
4	Resultater.....	31
4.1	Mettes fortelling.....	31
4.2	Gros fortelling.....	33
4.3	Lis fortelling.....	35
4.4	Ellas fortelling.....	37
5	Diskusjon og tematisk analyse.....	39
5.1	Vitalitet.....	39
5.1.1	Ekspansjon.....	40
5.2	Deltagelse.....	45
5.2.1	En visuell diskusjon.....	46
5.2.2	En deltagelse med objektet, sammen med andre.....	47
5.2.3	Å finne det viktige som gjør det universelt.....	48
5.3	Følelser / affekter.....	49
5.4	Viktige nå-øyeblikk.....	52
6	Avslutning:.....	56
7	Referanser.....	59

# Sammendrag

Dette studiet belyser den kunstsapende prosessen ved hjelp av dybdeintervju med profesjonelle billedkunstnere. Oppgaven er en eksplorerende reise i filosofiske og psykologiske teorier og samtaler med kunstnere for å forstå mer om hvordan det å skape kunst oppleves. Stikkord er: intuisjon, følelser, det ordløse, deltagelse, vitalitet og utvidelse.

Gjennom å oppleve kunst sammen, kan vi oppnå en forståelse med hverandre og med verden uten ord. Relasjonen mellom omsorgsgiver og spedbarn gir en unik mulighet til å forske på det ordløse. Daniel Stern viser at implisitt kunnskap i *viktige nå-øyeblikk* og affektdeling ved hjelp av *vitalitetsformer*, gir oss en mulighet til utvidelse og utvikling gjennom intersubjektivitet. Historiene til informantene er blitt fortolket og analysert i lys av dyadisk utviklingspsykologi.

Oppgaven argumenterer for at deling er en av de sterkeste motivasjonsfaktorene for arbeid med kunst. En kunstner bruker faget til å oppnå innsikt som hun ønsker å dele med andre. Dette fremmer et syn på mennesket som grunnleggende prososialt. Kunst legger rammer for å bevisstgjøre, akseptere, organisere og tåle følelser. *Forvandlingen* som kan oppstå i skiftet mellom ulike følelser gir vitalitet. Følelsen blir omgjort til vitalitet gjennom en ekspansjon. Den kunstsapende prosessen kan være en forløsning der man ved hjelp av konsekvens og disiplin jobber seg inn i ordløse forståelser via intuisjon. Deltagelsen med andre ligger implisitt i prosessen. Deltagelsen med materialet og vissheten om at man er en del av et kollektivt felleskap, gir i den kunstsapende prosessen *en dyadisk tilstand av bevissthet*. Kunstneren blir i møtet med verket gjort større enn seg selv.

# 1 Innledning

En kunstner arbeider i det intuitive og griper fornemmelser som formidles til andre gjennom et verk. Kunstneren må være oppmerksom og oppleve seg selv som en del av verden. Han/hun må ha et begjær etter å oppleve og forstå. Hun må ønske en dialog med seg selv, omgivelsene og andre. Deltagelse både med materialer og mennesker er sentralt. I kunstprosessen er deltagelse karakterisert ved at den er ikke-verbal og at kroppen er med. Denne oppgaven vil drøfte den kunstsapende prosessen i lys av psykologisk og fenomenologisk teori og er basert på samtaler med billedkunstnere.

Jeg vil undersøke hvordan kunstprosessen oppleves, både det å skape kunst og det å oppleve kunst. Hva kjennetegner den kunstsapende prosessen? Hva motiverer kunstneren? Hvilken rolle spiller følelsene i prosessen?

Det finnes en bevegelse bort fra ”tatt for gitte sannheter” i samfunnet, nemlig at mennesket er egoistisk motivert og at det er et (kartesiansk) skille mellom kroppen og det mentale. Tvert imot er vi også prososialt motivert, slik forskning i dyadisk utviklingspsykologi har vist, og vi opplever gjennom kroppen slik forskning rundt affekter har belyst. Kroppslig vitalitet gjør oss til en del av verden og gir oss mulighet til samhørighet med andre mennesker. Kan dette belyses empirisk ved å bruke kunstprosessen som et case? Jeg vil undersøke hvordan den kunstsapende prosessen er et møte mellom mennesker og mellom mennesker og omgivelsene. Jeg har alltid opplevd at det i kunsten er tydelig at det ikke finnes et skille mellom hode og kropp og heller ikke et absolutt skille mellom mennesket og det andre. Kunsten som prososial og kunstopplevelsen som en opplevelse av kroppslig tilstedeværelse (embodiment) henger sammen.

John Dewey sa i en forelesningsrekke holdt på Harvard University (1931) at kunst er et resultat av menneskenes relasjoner til verden og relasjoner til hverandre. Han hadde en skarp kritikk mot å forholde seg til verden uten kroppen (følelser) og mente at et menneske må ha evnen til å være i tvil, å være i det usikre og i mysteriene uten å måtte ha fakta og årsaker til alt (Dewey, 1958). Med utgangspunktet i at kunst handler om relasjoner opplevd gjennom kropp (følelse), snur jeg meg mot psykologien.

Daniel Stern, som er utviklingspsykolog og terapeut, opererer med begreper som vitalitetsformer, viktige nå-øyeblikk, og ikke-verbal deltagelse (1995, 2003, 2007, 2010). Felles for alle disse begrepene er at de handler om hvordan vi opplever verden i et både subtilt

og konkret samspill med hverandre. Stern har utviklet sin forskning til i stor grad å handle om det som finnes før ordene. Han har blitt inspirert av en kunstnergruppe i sin forskning. I denne oppgaven lar jeg lesningen av samtalene med informantene bli farget av Sterns begreper og tenkning. Spedbarnsforskning belyser det ikke-verbale mennesket på et konkret plan. Relasjonen mellom omsorgsgiver og spedbarn gir en unik mulighet til å forske på det ordløse. Kjærligheten mellom omsorgsgiver og spedbarn er ubetinget, premissløs og ordløs. Senere i livet er det kanskje bare kjærligheten til naturen eller kunsten som er like ”enkel”. Gjennom å oppleve kunst sammen, kan vi oppnå en forståelse med hverandre og med verden uten ord. Derfor har jeg valgt å legge den teoretiske hovedvekten på utviklingspsykologi og Sterns teorier.

Andre teoretikere som har gitt kunnskap og innsikt til denne oppgaven er Edward Z. Tronick (1989,1998) som er i samme tradisjon som Stern, med den dyadiske bevissthetshypotesen og bruken av begrepet ”ekspansjon”. Donald Winnicott (1991), med begreper som det ”potensielle rommet” og Antonio Damasio (2002, 2004), med utdypninger om følelser, kropp og affektbevissthetsteori, er med som supplement.

Carl-Erik Grennes og Bjørg Røed Hansen (2009) etterlyser psykologisk forskning på den menneskelige kvaliteten som estetisk opplevelse er. De tar utgangspunkt i estetikkbegrepet, som kan defineres som ”følelser gjennom sanser”, og viser hvordan estetikk henger sammen med empati (sam-føl-ing). De sier at ”det estetiske området er et område vi oppsøker når vi ønsker å senke terskelen for empatisk emosjonell resonans” (2009 s. 218). På denne måten åpner de for at evnen til å reagere sanselig på omgivelsene har en dyp betydning for menneskelig utvikling. Vi har en evne til å ta inn omgivelsene ved intuisjon for å nærme oss noe vagt som oppleves som sant. Og vi kan etterligne det vi tar inn for å komme nærmere omgivelsene. Kunst kan blant annet defineres som etterligning. Alle mennesker har en iboende kraft til å oppleve kunst for å dele med andre.

Min interesse for betydningen av kunstprosessen kommer også av at jeg selv er utdannet billedkunstner fra Kunsthøgskolen i Oslo. Der gjennomførte jeg et visuelt masterprosjekt om ”suget” etter å være i kontakt med omgivelsene. Jeg arbeidet som billedkunstner i sju år før jeg begynte på masterstudiet i psykologi.

## **1.1 Gangen i oppgaven**

Først kommer en gjennomgang av filosofiske og psykologiske vinklinger på begrepene kreativitet, intuisjon og følelser i lys av blant andre filosofene Henri Bergson



(1859-1941) og Baruch Spinoza (1632-1676). Oppgaven vil gi et kort innblikk i hvordan affektbevissthetsteori, grunnlagt av Silivan Tomkins (1995), ser på affekter som menneskets primærmotivasjon og diskutere dette opp mot kunstneres bruk av følelser. Så kommer en kort del om kunsten som et møterom i forhold til Winnocotts terminologi. Jeg har videre lagt hovedvekten på Sterns teorier om det emergente selv og preverbal opplevelse i deltagelse med omgivelsene og andre. Her vil oppgaven vise hvordan den opplevde vitaliteten er avgjørende for utvikling og hvordan den kommer til uttrykk i kunst. Denne delen gir også et innblikk i den dyadiske utviklingsmodellen og ekspansjonsbegrepet til Tronick. I redegjørelsen kommer jeg inn på hvordan estetikk, kunst og empati henger sammen, bl.a. basert på en artikkel fra Grennes og Røed Hansen (2009). Etter teoridelen kommer en metodedel hvor jeg forsvaret metodevalg før empirien blir presentert. I empiridelen lar jeg de ulike kunstnerne bli presentert gjennom en fortelling basert på min beskrivelse og fortolkning av hver enkelt samtale. Etterpå diskuterer jeg ulike temaer på tvers av samtalene. Temaene er vokst ut fra både teori og empiri og danner grunnlaget for en diskusjon og oppsummering.

## **1.2 Avgrensning av oppgaven**

Kunstopplevelse og arbeid med kunst kan sidestilles med andre opplevelser. *Flow* og *mindfulness* er begreper som har vokst inn i språket vårt i større og større grad. Csikszentmihaly (1990) utforsker en lykketilstand som han kaller *flow*. Dette er en tilstand av fullstendig engasjement. Han mener at nøkkelen er å kontrollere oppmerksomheten, eller bevisstheten, slik at man går helt inn i handlingene man utfører. Flow kan oppstå når det er likevekt mellom utfordring og mestringsfølelse i en oppgave. Jeg går ikke videre inn i begrepet flow fordi det refererer i for stor grad til mestring. Kunst handler mer om å dele noe med andre. *Mindfulness* er et begrep som har nært slektskap til østlig psykologi. Det viser til en tilstedeværelse som ikke krever aktiv handling, men aktiv kontemplasjon. I kunstprosessen inngår kontemplasjon, men er her i større grad knyttet til objekter og handling enn det mindfulness begrepet refererer til. Jeg avgrenser meg fra å komme videre inn på disse begrepene.

Kunst og religion som et uttrykk for uutsigelige opplevelser og stilltiende underforståthet kan være sterke krefter i et samfunn. Selv om opplevelse av kunst ofte blir omtalt som åndelig, avgrenser jeg meg fra religionspsykologi, fordi kunsten er fri og religion oftest fremtrer som noe mer organisert.

Uttrykksterapi er basert på kunstens iboende evne til å respondere på menneskelig lidelse. Fantasi har evnen til å bruke alle sansemodalitetene og ny mening blir skapt. Fantasi er intermodal (Levine og Levine, 2004). Slik vil uttrykksterapien bruke kunst som terapi. Prosessene som skjer i dette arbeidet har sentrale fellesnevner med arbeidsprosessen til kunstnere, men her opererer det en annen intensjon. Kunsten som blir skapt i uttrykksterapi er instrumentell; mine informanter legger vekt på at kunsten må være fri. Jeg vil begrense meg ved å presisere at det skjer en betydelig mengde forskning innefor dette feltet, forskning som også er inspirert av objektrelasjonsteori og av Sterns forskning (Nesmoen, 2009).

Jeg valgt å legge den teoretiske hovedvekten på utviklingspsykologi. Bevissthet og selv er imidlertid begreper i spedbarnsforskningen som jeg ikke vil gå i dypt inn på da det ville bli alt for omfattende.

Denne oppgaven vil ikke inneholde en diskusjon om en spesifikk definisjon av kunst. Målet med oppgaven er at bevegelsene mellom teori og empiri skal gi en større forståelse for opplevelsen av kunst og den kunstsapende prosessen.

## 2 Teori

### 2.1 *Kreativitet, intuisjon og følelser i et filosofisk og psykologisk perspektiv*

”Kunstneren får et etisk ansvar som opprettholder og fornyer av livets skapende virksomhet.” Dette sier Kolstad (2001, s. 201) når han gjør rede for Bergsons filosofi. Bergson satte kunsten i en særstilling når han hevdet at det å skape er den grunnleggende aktiviteten som konstituerer menneskets natur. Dermed fastslår han kunstnerens delaktighet både i livet og i forhold til andre (Kolstad, 2001). Jeg kommer tilbake til Bergsons filosofi, men vil først diskutere begrepet kreativitet og intuisjon.

Med kreativitet menes den prosessen hvor ulike elementer blir satt sammen til en ny helhet. Den innebærer en intuitiv forståelse, dvs. å bevege seg inn i et åpent felt, strekke seg mot noe som anes, men ikke kan gripes, på en lært måte. Kreativitet er evnen til å bruke de ulike intuitive elementene i en ny løsning. Leung et al. (2008) finner at personlighetsstudier har demonstrert at kreative ser ut til å være ikke-konforme, uavhengige, motivert innenfra, åpen for nye erfaringer og villige til å ta sjanser. Den kreative personen kjennetegnes ved å være konstituert gjennom sterke personlighetsmotsetninger, f. eks. ved å vise både introverte og ekstroverte egenskaper (Csikszentmihalyi, 1996). Grennes og Røed Hansen sier at det som kjennetegner mennesket som art er evnen til estetisk opplevelse sammen med en evne til å være kreativ: ”Alle andre egenskaper, slik som evnen til intellektuell erkjennelse og vurdering, og evnen til å handle praktisk ut fra etiske vurderinger, kan betraktes som avledet fra evnen til å reagere sanselig på objekter og hendelser (estetikk), å forestille seg noe som eksisterer ut over det sansemessig gitte (fantasien), og evnen til å skape en virkelighet som realiserer det som forestilles (kreativitet)” (2009, s. 198). Slik definerer de i dette utsagnet estetikk, fantasi og kreativitet som basale fenomener, der vi gjennom sanser og fantasi kan ”føle sammen”. Intusjonen er det som setter i gang prosessen, og det er med intusjonen vi kan oppleve kunst.

Oppgaven vil forholde seg mer til begrepet intuisjon enn begrepet kreativitet, fordi intuitiv forståelse er en forutsetning for kreativitet. Man kan også oppleve at ordet kreativitet lett kan bli gjort til business. Informantene i denne oppgaven legger vekt på at trygghet og aksept for egne tanker er en forutsetning, og at et mål om resultat kan virke hemmende. Uttrykksterapeut og forsker Shaun McNiff (1998) sier at det er en intelligens i den kreative

prosessen hvor fantasibilder oppstår. Mennesket vil ha et iboende ønske om å ha et forhold til disse fantasibildene, forstå dem, utvikle dem og leve med dem. Kreativitet omtalt som evne kan gi assosiasjoner til næringsliv og vekst; man skal skape for å oppnå økonomisk gevinst. Johan Huizinga beskrev i boken *”Den lekande människan : homo ludens”* (2004) hvordan det i enhver kultur finnes ”lekende områder”. I slike kreative områder gjelder ikke den sosialt konstruerte virkeligheten. Kunstnerne har i ulike kulturer skapt et slikt rom. Huizinga beskriver videre hvordan ”leken” kan bli profesjonalisert til business og dermed bli ødelagt. Fordi det å reagere sanselig, fantasi, kreativitet og intuisjon er sentrale fenomener, må de ivaretaes i kulturen, også som et fritt område uten instrumentalitet. Jeg vil gjennom filosofien prøve å se dypere inn i fenomenene, først gjennom Bergsons formuleringer om intuisjon.

Bergson skildrer naturen som en higen etter livet. Det finnes en skapelseskraft som ligger i livets ursentrum. Slik ble verden skapt. Alt som skjer i naturen er en videreføring av dette. Hos mennesket er denne ”livshigenen” av en annen og høyere art enn hos resten av naturen, fordi mennesket har en fundamental skapende impuls. Den høyeste formen for *skapen* hos mennesket møter vi i intuisjonen. Dette er en aktivitet som ikke kan måles med de andre aktivitetene mennesket har, fordi den settes inn i en større helhetsforståelse. Den er en direkte del av selve skapelseskraften. ”Når Bergson skal omtale denne intuisjonen nærmere, sammenligner han den ofte med en eksplosjon som setter subjektet i bevegelse” (Kolstad, 200, s. 203). Intuisjon er vanskelig å definere, man griper etter noe uten å være eksplisitt sikker. Bergson kaller det en skapelseskraft i form av en fallende bevegelse fordi prosessen ”fader” ut når noe gripes. En bevisst intellektualisering i form av at nye konsepter, begreper og forestillinger fører til en fallende bevegelse. Eksplosjonen ”fader” ut, men når man forsøker å gjenoppleve eller beskrive intuisjonen med begreper kan det lede til ny intuisjon, hos seg selv eller andre (Kolstad 2001, s. 203-204). Det kan se ut som om Bergson mener at intuisjon gir en dypere innsikt enn hva rasjonell kunnskap gir, men med begrepsdannelse går prosessene hånd i hånd i en spiral fremover. Kraften finnes i det uferdige, i det som er på vei, i spørsmålet. Dette minner om Immanuel Kants (1724 -1804) forståelse av det skjønne eller vage objekt. Skjønnhet er et sug etter noe, å strekke seg etter noe før man når det. Frihet er et nøkkelord. Når man griper skjønnheten mister det sin vaghet og mystikk og man må videre. Grøgaard (2001, s. 10) sier: ”Det som er ideelt ved ”skjønt” er blitt ideelt ved ”kunst””. Nå er det kunst som får status som vagt objekt. ”Kunst blir en ideell ting, den begynner å bevege seg mellom steder uten å skulle noe sted. Kunst unndrar seg forståelsen og den trekker forståelsen inn.” Disse formuleringene om intuisjon og kunst leder tankene mot lidenskap, en

brusende bevegelse, som gir vitalitet. Bergsons sammenligning av intuisjon med en eksplosjon som setter subjektet i bevegelse er en metafor jeg skal prøve å komme tilbake til, både ved å relatere dette til det implisitte i *nå-øyeblikket*, og til bevegelsen i *vitalitetsformene* (begge begreper fra Stern).

William James skrev i "*Varieties of Religious Experience*" (2002) om "twice-born" opplevelsen. Han beskrev en omvendelseserfaring. Dette var om hvordan en sterk mystisk opplevelse fører til et vendepunkt og man blir som født på ny. En mystisk opplevelse kunne komme hvis man først var langt nede og så overga seg til bevisst tilstedeværelse, sansing og refleksjon ved f.eks. skriving og annet kreativt arbeide. Dette kunne føre til at man gjennom en rystende opplevelse kunne gjenoppstå som født for andre gang. Kriteriet var å være i det uutsigelige i en overgivelse. Dette minner om hvordan den Jungianske tradisjonen skriver om nedstigningen; om å gå inn i sitt ensomme mørke, åpne for å være i det mørkeste for å vende fornyet tilbake til livet. Troen på at det var en egen form for intelligens i fantasibilder førte til at Jung utviklet en metode der målet var å holde fast på fantasien eller bildet (the image) for å transformere livserfaringer på en mer effektiv måte enn logisk resonering ville greie (McNiff, 1998).

Damasio (2004) skildrer, gjennom sin tolkning av Spinoza, en nedstigning eller et dypt dykk i følelser: Fordi vi har følelser blir tilværelsen vanskelig og vakker. Vi kjemper imot; empati og innlevelse kan gjøre at følelsene kan overmanne oss og gjøre oss redde. En bearbeiding av følelsene gir innsikt og en intuisjon om selve livsprosessen og vi føler en større ro. Damasio henviser til Spinozas løsning på dette loddet til menneskene. Spinoza hevder at intuisjon kan være en vei til frelse. Noen vil ha mulighet til å prøve å komme seg over følelsene, skille negative følelser fra det som satte de i gang og gjøre de om til positive følelser. Man må ha en intuitiv adgang til forståelse. Spinoza mener at intuisjon er det mest sofistikerte middelet til å skaffe seg kunnskap, men det er igjen basert på erfaring (kunnskapssamling) og analyse. Måten man skal klare dette på "er å ha en mental gjennomgang av negative emosjonelle stimuli som en metode for å bygge opp toleranse for negative emosjoner og gradvis erverve seg evnen til å skape positive" (Damasio 2004, s. 238). Dette er sinnets makt over emosjonsprosessen. Man bruker erfaring, forståelse, intuisjon og konsekvent disiplin. Et resultat av dette er at vi intuitivt forstår menneskets situasjon. Og denne intuisjonen går hånd i hånd med en fredfylt følelse. Slik bruker han både følelser og fornuft til å komme frem til en "intuitivt følt frihet". Dette illustrerer noen av prosessene som informantene mine beskriver.

Intuisjonene er, hos de filosofene som jeg har beskrevet, et slags endepunkt, noe endelig som har med sannhet å gjøre. Med ”Bergsonske” ord forklart av Kolstad (2001) kan man si: *naturens innerste skapelse*. Begrepene disse filosofene bruker, *det sanne*, *skapelsens eksplosjon*, og *det vage objektet*, understreker at vi har med et fenomen som er vanskelig å sette ord på. En informant sier at ”det oppstår i magen, og gjør at jeg kan ta et valg”. At det oppstår i magen gir implikasjoner til en følelse, selv om det er ikke differensiert som en basal følelse som tristhet eller glede. Kapittelet som følger er en kort redegjørelse for affektbevissthetsteori.

### 2.1.1 Affekter / følelser som et redskap for kunstneren

Tomkins (1995) mener at affekter er menneskets primære motivasjoner. Hans lidenskap var å finne ut hva mennesker egentlig vil. Svaret han gav seg er at de vil ha mer av positive affekter og mindre av negative. I ønsket om å unngå de vonde følelsene kan man avsondre og avspalte følelsene. Affektbevissthetspsykologien sier derfor at psykopatologi er vitalitet på avveier. Hvis man derimot klarer å reflektere og bearbeide følelsene, blir de tilgjengelige, akseptert, håndtert og tålt, noe som gir en styrke i en opplevelse av et sammenhengende selv. Organiserte affekter har blitt vitalitet.

Tomkins definerer ni basalaffekter. Den av basalaffektene som er tydelig i kunstprosessen er interesse. Carroll E. Izard, som var elev av Tomkins, sier at kombinasjonen av interesse og glede letter intuisjonen og gir en stilltiende underforståthet og generell mottagelighet (1991). Man kan tenke seg at vekst og kreativitet er akkompagnert med spenning og interesse (og/eller at intuisjon er akkompagnert av vitalitet).

Men hvorfor oppstår interesse og iver? Er iver og interesse spesielt viktige i forhold til vitalitet, i en god organisering av de andre affektene? I følge Tomkins (1995) kjennetegnes overraskelse med at den er frittstående fra de andre følelsene. Interesse og iver kan blant annet oppstå som en følge av overraskelse og i overgangen mellom ulike affekter. Glede er den emosjonen som oftest oppstår i nærheten av interesse. Glede og interesse er de mest behagelige emosjonene (Izard, 1991). Kan det tenke seg at de oppstår som en følge av nyorganisering i hjernen som en følge av utvidelse? (Jeg vil utdype denne tanken i 2.2.2.1 når jeg skisserer Tronicks teorier). Dette er spørsmål som er utenfor oppgavens rammer å besvare fullt ut, men som vil følge oss på veien i lesningen av informantenes opplevelser.

Begrepene affekt, følelse og emosjoner brukes ofte om hverandre. Affektbevissthetstradisjonen (Monsen et al., 1995) bruker Basch (1983) sin differensiering

mellom begrepene. Basch definerer affekter som medfødte somatiske reaksjoner som er uavhengig av kognisjon, mens begrepet følelser brukes om en persons bevissthet omkring affektene. Emosjoner er en mer kompleks, organisert tilstand som inneholder kognitive vurderinger, handlingstendenser og somatiske reaksjoner (Pedersen, 2010). I denne oppgaven er følelser den betegnelsen som inngår i informantenes dagligtale og i relasjon til deres utsagn er det dette ordet som brukes, mens i referering til affektbevissthetsteori brukes ordet affekt, definert som ovenfor.

Opplevelsene av affekter er avhengige av livserfaring, og hvordan vi tenker. Affektbevissthet er definert som forholdet mellom aktiveringen av ulike affekter og individets evne til å oppleve, reflektere over og uttrykke affekten (Monsen et al., 1995). I terapien støtter terapeuten klienten i arbeidet med å få et bevisst forhold til hvordan sammensetningen av ulike affekter påvirker klienten. Kontakten med affektiv opplevelse og evnen til å danne begreper om dette kan gi en innsikt som fører til en endring i affektstrukturen. Et utgangspunkt jeg hadde når jeg gikk inn i denne oppgaven var at kunstnerne på samme måten bevisst bruker affekter som virkemidler i den kunstskapende prosessen.

Som jeg viste til tidligere krever Spinozas, James og Jungs nedsenkning i de vonde affektene både konsekventhet, disiplin og mot, for å komme ut igjen i noe positivt. Kanskje er kunstprosessen særlig egnet for å gå inn i en slik prosess, fordi individet blir ivaretatt av en faglig ramme? I skapende arbeid kan man oppleve en nedstigning og en overgivelse som fører til forløsning. Det blir en forvandling av det som oppleves som vonde negative følelser til positive følelser. For å greie dette må man kjenne iver og interesse. Interesse medfører at mennesket viser intensjonalitet og mot (Izard, 1991). Dette vil jeg vise til i empiridelen. Som jeg skrev over sier affektbevissthetsteorien at angst og depresjoner er vitalitet på avveie. Sorg eller redsel som er akseptert og organisert på en god måte kan i motsetning gi vitalitet. Det at man tåler å stå i følelsene gir vitalitet. Stern (2010) legger vekt på at vitalitet er noe annet enn følelser: Mens følelser har et innhold, er vitalitet bevegelsene rundt. Han beskriver at *hvordan* vi opplever og deler følelser, er avgjørende for all interaksjon mellom hverandre og for all opplevelse generelt. Slik gjør han *vitalitetsformer* (former for opplevelse av vitalitet) til et nøkkelbegrep i boken ”*Forms of Vitality*” (2010). Dette kommer jeg tilbake til i kap. 2.2.2.4 og 5.3. Dette er interessant i forhold til hvordan affektbevissthetsteori mener at vitalitet oppstår i god organiseringen av affektene; *måten* de blir akseptert, håndtert og tålt på. Ordene ”måten og ”formen” er nøkkelbegreper. Lignende kan vi si at de faglige rammene gir kunstnere en *måte* å bruke følelsene på, som er et uttrykk for vitalitet.

Jeg vil ikke bruke mye plass på å diskutere Sterns vitalitetsbegrep opp imot affektbevissthetsteori fordi de har ulik fokus og knytter seg til ulike tradisjoner, og fordi det ville gått ut over oppgavens målsetning og rammer. Affektbevissthetsteori er med å gi innsikt i diskusjonen om informantenes opplevelser. Stern viser hvordan implisitt kunnskap i *viktige nå-øyeblikk* (2007) og affektdeling ved hjelp av vitalitetsformer (2010), gir oss en mulighet til utvidelse og utvikling gjennom intersubjektivitet. Hans vektlegging av direkte opplevelse i et møte med andre gir den teoretiske hovedtyngen til fortolkning og diskusjon av empirien i denne oppgaven. Affektene er et redskap i tilknytningsprosessen, følelsesuttrykk gjør oss deltagende med hverandre. Dette kalles i den dyadiske utviklingspsykologien for affektdeling (Røed Hansen, 2010). Omsorgsgiver og barn uttrykker glede i samspill. Izard (1991) skriver om hvordan følelsene er en primær motivasjonskilde og forklarer dette bl.a. ved å vise til hvordan kjærligheten mellom omsorgsgiver og barn fremmer tilknytning og gir barnet trygge rammer til å utforske verden gjennom interesse og iver. Stern og andre utviklingspsykologer har gjennom nøye observasjoner dokumentert hvordan vi kommuniserer gjennom følelsesuttrykk (felles vitalitetsformer), noe som jeg kommer til i de neste kapitlene om utviklingspsykologi og kunstprosessen.

## **2.2 Kunstprosessen og utviklingspsykologi**

### **2.2.1 Kunstverket som overgangsobjekt**

Jeg har skissert noen formuleringer om intuisjon og kreativitet med hjelp av tenkere som Bergson og Spinoza, men samtidig har vi sett at fenomenet intuisjon på mange måter vil unndra seg en verbal forklaring. I Winnicotts objektrelasjonsteori om ”overgangsobjekter” og ”potensielle soner” (1990) er det også begreper som er vanskelig å fange. Han sier at det er bare ved å være kreativ at selvet kan utvikles hos barnet, og at det er bare i lek, og senere i kulturell praksis, at mennesket er i stand til å være kreativt. Dette er sterke påstander som ikke så lett kan etterprøves, men Winnicott utvikler et rammeverk og bruker ord som tidvis kan oppfattes som poetiske og som gir en fornemmelse som er gjenkjennelig for meg som kunstner. Som vi vil se i oppgavens neste del kan den dyadiske utviklingsteorien være nyttig for forståelsen av samspillet i kunstprosessen på en annen måte. Jeg har valgt å ta med Winnicotts teori fordi den har fulgt meg som et ”forklaring” på min skapende prosess, og har vært en fin innfallsvinkel for kunstnere og kunstterapeuter til å snakke om situasjonen (Nesmoen, 2009).



Winnicott definerer et potensielt rom mellom individet og verden, et område hvor individet plasserer sine drømmer og fantasier, gitt uttrykk i et objekt eller handling som det kan dele med andre. Mennesket har på denne måten en *følt* kontroll over forestillingene som det har valgt å projisere ut, og kan slik dele opplevelser med andre mennesker. En forutsetning for å forstå dette er at vi snakker om en indre og en ytre realitet. Og teorien forutsetter et subjektivt selv som er atskilt fra den øvrige verden. Kulturen og leken, eller for spedbarnet overgangobjektet, blir det potensielle rommet der sjelene kan dannes og møtes. Barnet er i utgangspunktet en del av mor (og verden). Etter hvert som den ytre realitet gjør seg gjeldende vil barnet trenge et objekt som det knytter seg særlig til. ”Dette objektet som er meg er samtidig ikke meg - det er der ute men jeg kan styre det.” Barnet har besjelet objektet samtidig som dets eget selv begynner å etablere seg. Denne teorien kan kaste lys over den kunstskapende prosessen. (Jamfør Huizinga som sier at det finnes et fritt område for lek i enhver kultur, del 2.1). Kunstneren bruker tilgjengelige materialer eller situasjoner til å fortelle omverdenen om indre fornemmelser, ordløse sansinger, følelser eller tanker. Hun deler av seg selv, setter det ut i verden og får via dette kontakt med andre. Kunststrømmet er der for å stadfeste hennes indre realitet i en ytre. I kunsten og i leken kan individet kontrollere verden. Her kan det se ut som teorien støtter under kunstnermyten om kunstneren som geniet som står nærmere ”gud” enn andre. Men Winnicott definerer det også som at vi skaper et tredje område hvor vi opplever hverandres uttrykk, et tredje område som inneholder utallige muligheter som er kvalitativt forskjellig både fra den enkeltes indre område og den felles ytre virkelighet. ”I lek frisetter subjektet idiommet av seg selv til objektens område, hvor han så endres av den opplevelsen. Vi har en risiko for å bli bearbeidet av objektet” (Winnicott, 1990).

Winnicotts teori kan sammenlignes med de estetikk-filosofiske teoriene til Teodor Lipps (1903), selv om Winnicott snakker om selvdannelse og Lipps snakker om empati i form av opplevelse og moral. I følge Grennes og Røed Hansen (2009) brukte Lipps eksempler fra visuelle kunstformer for å analysere empati. Lipps filosofiske betydning av ordet empati er *einfulen*, ”sam-føl-ing”. Estetikk er for Lipps å overføre oss selv i objektets innhold. (Estetikk blir definert som følelser gjennom sanser i Kap. 1 og 2.2.4. ). Ved å la oss bevege av objektet, er vi med på å skape objektet. Vi lar oss forføre, ved å være åpne og sansende, noe som er et uttrykk for empati; vi føler med de eller det som er rundt oss. Som jeg refererte til innledningsvis, er det estetiske området et område vi oppsøker når vi ønsker å utvikle oss (og oppleve) empatisk og emosjonelt. Hos Winnicott smelter overføringsobjektet sammen med

subjektet i selvdannelsen. Lipps sammensmelting med omgivelsene kan føre til empati, mens Winnicott snakker om selvdannelse og mental helse. Jeg kommer tilbake til empati og kunst under kapittelet om deltagelse og empati, men først skal jeg skissere den dyadiske utviklingsmodellen.

Winnicott beskriver et barn som har åpenhet mot andre og mot verden under gitte forutsetninger. Han skildrer et syn på utvikling der verden først er barnet for så gjennom barnets vekst å utvikle seg til å bli noe annet enn barnet. Winnicott tilhører en en-persons - utviklingsmodell på samme måte som Piaget og Freud. Fordi dette er en monologisk modell som tar utgangspunktet i at barnet er egosentrisk, vektlegger Winnicott i sin teori viktigheten av prosessene som skjer *mellom* barnet og verden. Han gir oss begreper om området der deltagelsen skjer og skisserer et fantasirom. Den dyadiske utviklingsmodellen (som blir skissert under) åpner derimot for et syn på deltagelse som noe universelt som eksisterer i mennesket fra første stund i sam-føl-ing med andre. Jeg vil gjenta hvordan Grennes og Rød Hansen (2009) legger vekt på at følelse gjennom sanser (estetikk) åpner for evnene til sam-føl-ing, dvs. empati.

### **2.2.2 Dyadisk utviklingsmodell: Stern og det ikke-verbale**

Hvordan vil et syn på mennesket som et grunnleggende prososialt vesen, fargelegge utforskningen av den kunstskapende prosessen?

Kunstnere har i noen sammenhenger blitt beskrevet som selvopptatte mennesker, som kan ta ganske stor plass for å vise seg fram for andre. De har også blitt sett på som egosentriske; de er aktører som uten forbehold stikker hodet langt frem. Dette står i sterk kontrast til Grennes og Rød Hansens tro på at ”det estetiske området er et område vi oppsøker når vi ønsker å senke terskelen for emosjonell resonans” (2009, s. 218). Det skisserte synet på kunstneren som egosentrisk samsvarer derimot med det generelle menneskesynet som har lagt implisitt i vestlig kultur. Det rådende menneskesynet i psykologien har vært at mennesket er et nyttemaksimerende vesen som motiveres ut fra egen vinning. Nafstad (2005) argumenterer for at vi derimot trenger en psykologi som er åpen for å se på mennesket som et grunnleggende moralsk og sosialt vesen. Dette åpner for et prososialt motivasjonssystem, noe som samsvarer med hvordan informantene i denne oppgaven beskriver den kunstskapende prosessen. Kunstnerne beskriver deling både med kunstverket og publikum som motivasjon til å skape kunst. Ulike utviklingsperspektiver har banet vei for et syn på mennesket som grunnleggende prososialt. Utviklingspsykologien har utviklet seg fra en monologisk modell

som tar utgangspunkt i at barnet er egosentrisk, til en dialogisk modell som forstår selvutvikling som et relasjonelt fenomen (Bruner, 1986,1990).

Mine informanter har vektlagt deltagelse. Med et syn på mennesket som grunnleggende prososialt er det lett å forstå fremveksten av relasjonell kunst. Relasjonell kunst og performance er framveksten av en samtidskunstform uten fysiske objekter. Deltagende handling i en situasjon er objektet. Det blir lagt til rette for et møte mellom publikum der de utfører en handling sammen.

Essensen i kunst er vanskelig å fange fordi den er en multi-modal, og lar seg ikke lett kategorisere. Stern har selv blitt inspirert av en kunstnergruppe i sitt arbeid med begrepene intersubjektivitet, vitalitetsformer og opplevelsen av viktige nå-øyeblikk. Stern innledet en utveksling med en gruppe koreografer. De ønsket å se hans filmatiske analyser om samspillet mellom mor og barn, og han har lært mye om ikke-verbal kommunikasjon ved å observere deres arbeid (Stern, 2007). Denne utvekslingen av erfaringer mellom kunstnere og akademiske forskere over mange år er uvanlig. Samarbeidet var en del av det som ledet ham videre i arbeidet med viktige nå-øyeblikk og arbeidet med boka ”*Forms of Vitality*” (2010). I Sterns to siste bøker har han fokusert på ikke-verbale prosessers betydning for terapi og utvikling. Implisitt viten, som plutselig dukker opp i et *nå-øyeblikk*, kan gi oss en innsikt som deles best uten ord (2007). Stern legger vekt på at et forsøk på å konseptualisere opplevelsen i begreper kan ødelegge innsikten. Disse øyeblikkene kan oppstå gjennom samhandling der vitalitetsformene (2010), *måten* vi samhandler på, er avgjørende. Bøkene fra 2007 og 2010 bygger på Sterns arbeid både som forsker på spedbarns utvikling og som klinisk terapeut. Forskning på spedbarn gir innsikt i ikke-verbale prosesser. Ved å gå til de prosessene som skjer forut for språkdannelsen, kan kanskje dette si oss noe om essensen i den kunstskapende prosessen. I det følgende vil jeg først redegjøre for det ”emergente selvet” og ”amodalitet” før jeg går videre til å redegjøre for begrepet ”vitalitetsformer”. Begrepet ”viktige nå-øyeblikk” vil jeg komme tilbake til i diskusjonsdelen. ”Ekspansjon” er et begrep Tronick (1989,1998) bruker når han beskriver et dyadisk reguleringsystem. Det er også et begrep som gir innsikt i kunstprosessen. En redegjørelse for dette følger under.

Stern har som psykolog befunnet seg i grenselandet mellom klinisk psykologi og spedbarnsforskning. Han er forankret i en dialogisk modell (Røed Hansen, 2010). Stern sier at konstituering av selvet er basert på samspill med andre. Dette vil jeg se i sammenheng med det som fremkommer i intervjuene: Deling med andre er hovedmotivasjonen for å skape kunst. Winnicott sa at det var i møte med omgivelsene selvdannelsen foregikk, men at det

bare kunne skje gjennom et ”skapt potensielt rom” for lek og kreativitet. Stern peker på at barnet har denne egenskapen for samhandling i seg fra fødselen av. I motsetning til Winnicott, som legger vekt på at barnet danner et selv ved å finne midler til å tåle opphevelsen av den omnipotente spedbarnssituasjonen, mener Stern at barnets oppgave er å knytte bredere og sterkere bånd til andre. Dette samsvarer med målet for barns utvikling i mange ikke-vestlige kulturer (Rogoff, 2003). Stern sier altså at barnet allerede fra fødselen av er differensiert. Dette er et syn som forskere innenfor den dyadiske utviklingsmodellen deler, kjerneselve er per definisjon en intersubjektiv størrelse. Utviklingen er avhengig av graden av gjensidig utveksling mellom barn og omsorgsgiver fremmet ved omsorgsgivers empatiske affektive speiling (Stern, 2004).

### 2.2.2.1 Ekspansjon

Tronick (1998) legger frem det han kaller den dyadiske bevissthetshypotesen (The Dyadic Consciousness Hypothesis). Den innebærer at ethvert individ er et selvorganiserende system som skaper sin bevissthetstilstand. Denne kan ekspanderes inn i en mer kompleks tilstand i samarbeid med et annet selv-organiserende system. Han setter likhet mellom tilstand av hjerneorganisering og tilstand av bevissthet. Det er hele tiden et mål om økt kompleksitet. Den dyadiske bevissthetshypotesen er basert på en *gjensidig reguleringsmodell* som: ”er en mikroregulerende sosial-emosjonell prosess som går fra ”å bevege seg sammen” til ”nå-øyeblikk” til kommuniserende ”møte-øyeblikk” som genererer (eller misslykkes med å generere) dyadiske tilstander av bevissthet” (Tronick 1998, s. 292, se også 1989). Dersom man oppnår en dyadisk bevissthetstilstand vil individet bli gjort større enn seg selv og motsatt, dersom man misslykkes, vil det bli gjort mindre enn seg selv. Faren for å bli gjort mindre enn seg selv kan holde prosessen i gang; begge parter vil prøve på nytt og på nytt ved å regulere seg etter hverandre. Her vil jeg vise til hvordan overgangen mellom følelser (organisering av følelser) kan gi vitalitet (Tomkins, 1995). Forvandling er en drivkraft. Når Tronick bruker uttrykkene ”å bevege seg sammen”, ”nå-øyeblikk” og ”møte-øyeblikk” refererer han til Stern. At ordet ekspansjon er viktig i forhold til den kunstskapende prosessen vil vi se i oppgavens empiridel. Tronick snakker om forholdet mellom ”mor og barn og mellom terapeut og klient”. I denne oppgaven ser jeg på forholdet mellom kunstner og kunstverk og mellom ulike individ som opplever kunstverket. Beskrivelsen av individenes utvidelse i en empatisk deltagelse gjør at skillet mellom en indre og en ytre representasjon som Winnicott og hans tradisjon opererte med, kan miste noe av sin betydning i forhold til kunstprosessen. Det er ikke bare snakk om å dempe differansen mellom *mitt indre* i forhold til

*det ytre*. Her er det snakk om at vi opplever oss selv, verden og hverandre i en felles ”samfølelse”. I kunstprosessen kan det se ut som om den dyadiske bevissthetstilstanden kan foregå i forhold til et ukjent tidsbegrep; det vil si et møte kan oppstå uavhengig av tid via kunstverket.

### **2.2.2.2 Det emergente selvet**

Stern viser hvordan barnet utvikler seg via ulike samspillformer. Han definerer ikke disse som utviklingsfaser, men som ulike opplevelsformer som på ulike måter vil organisere erfaringer gjennom hele livet (Røed Hansen i forord til Stern, 2003). De ulike domeneene er innholdsmessig likestilte og like viktige. Røed Hansen definerer utviklingsmodellen som en kontinuerlig konstruksjonsmodell, et system som, selv om det har stabile trekk, også vil være i bevegelse hele livet. Dette er et viktig poeng i forhold til synet på den kunstskapende prosessen. Som nevnt ovenfor har det forelagt visse implisitte sannheter i kulturens syn på kunstneren. Dette er blitt kalt ”kunstnermyten”: ”Kunstneren er en egosentrisk, ganske sær person som i sin prosess ofte går tilbake og ser verden gjennom barnets eller den primitives øyne.” Ut fra denne synsvinkelen går kunstneren mer eller mindre inn i frivillig regresjon. Kunstprosessen har blitt sett på som noe sært for noen få kanskje halvveis gale eller geniale mennesker. Hvis vi ser bort fra regresjonsbegrepet og heller ser på prosessene som sidestilte, vil mennesket ta i bruk de egenskapene som kreves til enhver tid. Kunstnerens evne til ikke-verbal tilstedeværelse kan spores til prosessene som skjer i spedbarnsutviklingen. I spedbarnsutviklingen oppstår nyorganisering i hjernen. At dette er prosesser som også kan skje i den kunstskapende prosessen er en utfordrende tanke. Oppgaven vil avgrense seg fra å gå i detalj i Sterns selv-begreper; her vil det bli gjort rede for den første opplevelsformen som kalles den emergente selv-fasen.

Det gryende selvet betegner fasen barnet er i de aller første leveukene. Stern sier at det i denne fasen dreier seg om en opplevelse av at organiseringen blir til. Barnet har ikke mulighet til å være selvrefleksivt. Forskere arbeider ut fra et perspektiv som blir kalt ”kroppsliggjort sinn” (”embodied mind”) der det kartesianske skillet mellom kropp og hode er avvist (Stern 2007). Barnet opplever kroppslig i korte ”nå øyeblikk”. Primærbevisstheten er i motsetning til sekundærbevisstheten ikke-selvreflektert og ikke-verbalisert (Damasio, 2002). I følge Stern vil det si at fornemmelsen av et gryende selv er opplevelsen av å være levende mens du møter verden i ethvert øyeblikk. Det emergente selvet bryter frem som en opplevelse av det intensjonelle objektet. Organisering i primærbevisstheten skjer i selve øyeblikket hvor vitalitetssignalene fra kroppen blir sammenføyd med det intensjonale objektet. Dette minner

om Winnicotts overføringsobjekt og Lipps beskrivelse av sammensmelting med objektet (se del 2.2.1). Det er også interessant å trekke paralleller til Merleau-Pontys (1994) preoperasjonelle kroppslige opplevelse av verden, som han sier er den eneste måten å møte kunstobjektet på. I de ikke-verbale domenene er affektdelingen sentral: ”Affektdeling refererer til en ikke-språklig empatisk prosess knyttet til følelser og opplevelser. Det dreier seg om inntonning på indre følelsetilstander og står i motsetning til imitering, som går på ytre atferd” (Røed Hansen, 2010, s.9). Barnet viser en spesiell evne til å oppleve, gjenkjenne menneskelig kontakt. Affektdeling foregår gjennom bruken av vitalitetsformer. Dette kommer jeg til etter å ha redegjort for amodalitet. Prosessene i det gryende selvet, og kunstprosessen, gir rom for ”amodale” opplevelser. I følge Stern karakteriserer Damasio ”følelsen av det gryende selvet som en slags puls, som til stadighet omspesifiserer det levende selvet mens opplevelsen finner sted.” (Stern, 2003. s 40). Stern sier videre at ”det er sannsynlig at i dette domenet av gryende erfaring oppleves det også en forutanelse av en skjult fremtid, i ferd med å avsløre en struktur som bare kan sanses uklart” (2003, s. 117). Det jeg har beskrevet her gir et godt bilde på hvordan den kunstskapende prosessen oppleves, og igjen må jeg vise til spørsmålet jeg stilte meg om det i den kunstskapende prosessen *også* foregår en nyorganisering i hjernen. Kapittelet om amodalitet under utdyper prosessene i det gryende selvet.

### 2.2.2.3 Amodalitet

Fordi det er sterke implikasjoner på at kunstneren forsøker å oppleve verden på nytt og på nytt, fri fra begrensende tidligere erfaringer, er prosessene i det før-verbale interessante. Det tydeligste personlighetstrekket til en kreativ person er at hun er konstituert gjennom personlighetsmotsetninger, se over (Csikszentmialyi, 1997). Dette kan gi en implikasjon på at den kreative er dyktig til å løsrive seg fra fastlåste oppfatninger og handlingsmønstre og at man i den kunstskapende prosessen forsøker å sanse utenfor kategorier. Den emergente fasen kjennetegnes av et sansende selv som opplever virkeligheten som sansestimuli i sterke ”punkt” eller ”fraser”. Sansestimuliene oppleves som sterke fordi de er uavhengig av tidligere erfaringer. Et nøkkelord i denne fasen er derfor opplevelse i primærbevisstheten, - direkte opplevelse fordi den ikke er knyttet til erfaring, men til en kombinasjon av sansestimuli og selvfølelse. Det som gjør dette interessant er synet på at selvet formes lenge før selvbevissthet og språk. I det gryende selvet er det opplevelsen av at en organisering dannes, som er sentralt (se del 2.2.2.2). I denne prosessen er det amodale viktig. Å oppleve noe amodalt betyr at man opplever et fenomen på ulike måter: taktilt, affektivt, med hørsel og

med syn, samtidig. Senere har vi lært oss at ved å oppleve f.eks. sollys, er det synet som skal aktiveres og begrepet gult utkrystalliseres, og derfor skyver vi vekk andre opplevelser. Vi ser en gul sol mens et spedbarn sanser varme, lukt, lyder og berøring uten å tenke på hva sansingen innebærer. Stern kaller måten spedbarn opplever på en ”mystisk amodal representasjon som kan gjenkjennes i en hvilken som helst av de sensoriske modalitetene” (2007, s. 115). Opplevelsene reflekteres ikke over gjennom språkets kategoriseringer. De går ikke gjennom et system av representasjoner, men oppleves helhetlig som en puls gjennom kroppen. Dette er en evne som jeg går ut i fra at kunstnere strekker seg etter i den intuitive fasen hvor man famler etter fornemmelser. I kunstprosessen handler det mye om gi slipp på faste organiseringer. F.eks. er ikke identitet eller roller noe som ligger langt fremme i bevisstheten i denne situasjonen. Derfor mener jeg det er relevant å sammenligne opplevelsene til et spedbarn med en som øver seg opp til eller dyrker det å sanse utenfor kategoriene (jamfør om Gro, del 4.2, s.33).

#### **2.2.2.4 Vitalitetsformene**

Vitalitetsformer er en manifestasjon av livet. Dette er et domene som eksisterer separat fra emosjoner, sansestimuli og tenkning. De står for seg selv, men kommer ofte sammen med en følelse (Stern, 2010). Han legger vekt på at forholdet mellom vitalitetsformer og følelser derfor kan være litt forvirrende og viser til hvordan Susanne Langer (1953) brukte begrepet ”følelsesformer”, som hun mente ikke kunne knyttes til spesifikke emosjoner eller handlinger. Dersom Stern, med begrepet følelser, mener emosjoner, er det tydelig at vitalitet er noe annet enn dette. Emosjoner inneholder kognisjon og minner, de har et tydelig innhold. Hvis man derimot bruker ordet affekter, som referer til den umiddelbare kroppslige opplevelsen, er likheten større. Damasio bruker begrepet bakgrunnsfølelse, mens selve organiseringen av de ulike affektene gav vitalitet i følge Tomkins. Jeg har antydnet at *forvandlingen* som kan oppstå i skiftet mellom ulike følelser gir vitalitet (se kap. 2.1.1). Dette stemmer med at Stern sier at bevegelse er hovedkomponenten i vitalitet. Vitalitetsformer betegnes som bevegelsesformer som er brusende, smygende o.s.v. Disse ordene illustrerer at det handler om bevegelse.

Sterns vitalitetsbegrep er som følgende: Vitalitet er bevegelse. Bevegelse inneholder fire komponenter: tid, rom, intensjonalitet og kraft. Det følgende er en forsøksvis forklaring av komponentene: Tid er et forløp mellom to punkt -sanset i en bevegelse eller en virtuell bevegelse. Med referanse til Tronick (1998) kan man tenke seg at dette også kan være en bevegelse i forhold til en indre ekspansjon. Rom er blant annet det som oppstår i en opplevd

forståelse av denne tiden. Intensjonalitet er en forståelse om å nå et mål. Kraft er en vilje til bevegelse. Jeg kommer tilbake til denne forståelsen senere i oppgaven. Disse fire delene utgjør vitalitet som en helhet, den er ikke analysert i bevisstheten bit for bit, men som en helhet. Vitalitet er en gestalt. En gestalt er mer enn summen av delene, helheten gir en større kraft : ”Gestalt er når to eller flere urelaterte persepsjoner blir gitt en relasjon”...”fordelen er en direktehet, som impliserer større fart og effektivitet” (Stern 2010, s. 29 ). *Persepsjoner som er gitt en relasjon* kan være flere spesifiserte sansemodaliteter som sammen gir en amodal opplevelse.

### 2.2.3 Kunst er en dynamisk gestalt

I kunstopplevelsen ser vi ikke bare streker og farger, men det er en vital amodal opplevelse. Vi analyserer ikke i deler. En sann kunstopplevelse er ikke målt i assosiasjoner; det er ikke slik at når jeg opplever et bilde så får jeg nødvendigvis tydelige assosiasjoner til rom eller spesifikke opplevelser. Det er mer som om de åpner opp for en forståelse basert på en gestalt, det vil si en helhet. Det skjer en bevegelse inni meg som åpner opp og rommer samtidig. Opplevelsen kan kalles en ekspansjon. Denne bevegelsen kan sies å være en vitalitetsform. Den inneholder en kraft, en retning i et virtuelt rom, og den skjer i en tidsfornemmelse. Den gir form på det faktum at jeg finnes her i verden. Den er mer form enn innhold. Dette er også slik Stern definerer vitalitetsformer: ”De er den føyte opplevelsen av kraft –i bevegelse med en temporal kontur - og en følelse av levendehet – som beveger seg mot noe” (Stern 2010, s. 8). Vi kan ta utgangspunkt i at all kunst er skapt og opplevd gjennom vitalitet. Persepsjon av objekter som ikke fører til en vital opplevelse vil ikke være kunst. Sterns vektlegging av vitalitetsformene gir en forståelsen av den vitalitet som kunstprosessen forutsetter. Hvordan noe oppleves og utføres er avgjørende. Former og bevegelser assosieres med mine egne kinestetiske følelser (se under om etterligning). Jeg ekspanderer eller beveger meg med. I slike responsive handlinger føler jeg meg levende og gjør dermed også objektet levende gjennom min vitalitet. Hvis vi ser på definisjonen av estetikk, som er ”følelse gjennom sanser,” og definisjonen av empati, som er ”sam-føl-ing,” ser vi at de er definert ut fra verb og adverb noe som impliserer en bevegelse med en kraft. Opplevelse av estetikk og empati innebærer en ekspansjon, fenomenene følges av vitalitet. I neste kapittel går jeg nærmere inn på disse to begrepene.



## 2.2.4 Deltagelse, empati og kunst

Som jeg innledet med har psykologien vært preget av et syn på mennesket som grunnleggende egoistisk motivert (Nafstad, 2005). Dette var gjeldende for den klassiske psykoanalysen, som fokuserte på karakterdrag i individet heller enn relasjonene mellom individer. I følge denne tradisjonen er barnet født med biologiske drifter som det forsøker å tilfredsstille. Winnicott og andre objektrelasjonsteoretikere utviklet seg fra psykoanalysen til å være mer opptatt av omverdenen (objektene), men la større vekt på at andre mennesker er en del av noe ytre som vi må møte i et ”spesielt rom”, heller enn å se på dem som medspillere i en direkte intersubjektiv dialog. Stern bryter med denne tradisjonen fordi han bruker observasjon som metode. Han ser derfor etter den direkte opplevelsen til barnet og danner teori fra dette istedenfor fra verbale samtaler med voksne om deres antatte spedbarnsopplevelser. Han og andre finner, ved hjelp av så nøyaktige og kontrollerbare observasjoner som mulig, at fra første stund er barnet spesielt klar for å oppleve andre mennesker. Spedbarnet kommuniserer med omsorgsgiver gjennom affektdeling. Det er formen på samspillet, uttrykt gjennom en kroppslig fremtoning, hvor det er medfølelse (empati) i den andres vitalitetsformer eller affektive bevegelsesformer, som er sentralt.

Sterns observasjoner av samspillet betydning blir støttet av nevro-psykologiske eksperimenter, som fant at når vi observerer en handling, kan man lokalisere ”speilnevroner” som blir avfyrt når man ser på eller lever seg inn i en handling. Det er de samme nevronene som settes i gang som når man utfører handlingen (Gallese, 2002). Speilnevronene for en bevegelse blir avfyrt uavhengig av om vi ser eller hører bevegelsen. Dette impliserer at det er en amodal prosess. Det forklarer hvorfor innlevelse er så viktig, og burde derfor være et interessant bidrag til forståelsen av den kunstskapende prosessen. Det skjer forut for refleksjon. Vi strekker oss mot noe i omgivelsene eller noe følt, og gjentar bevegelsen virtuelt i cellene. Grennes og Røed Hansen (2009) legger vekt på hvordan menneskers innlevelse med omgivelsene i form av estetisk nytelse er prosesser som kan fremme evner til å reagere empatisk. ”Estetiske opplevelser er empati i form av *indre mimetisk imitering*” (s. 212). Mimetisk betyr etterligning. Ved at man speiler, etterligner objektet, blir det tilført menneskelig vitalitet. Dette kan uttales som en levd erfaring av objektet. Hvis du står foran en rød vegg og opplever den, setter den i gang en indre bevegelse, en ekspansjon som ikke bare er knyttet til synssansen, det er også en kroppslig reaksjon. Vi opplever embodiment (en pågående opplevelse av den bebodde kroppen). Hvis speilnevroner er en umiddelbar speiling av omgivelsene som setter i gang en kroppslig reaksjon, kan dette også skje med alle

bevegelser som virker inn på oss. Kan dette ha noe med intuisjon å gjøre, en fornemmelse? - At kroppen speiler en opplevelse av en ytre tilstand før vi kategoriserer den og setter begreper på den? Stern ser på disse oppdagelsene om speilnevroner som en støtte til sine observasjoner av viktigheten av samspillet mellom spedbarnet og andre, og han legger vekt på at det er nettopp i *ikke-verbale* kommunikasjonsformer, og da særlig kommunikasjonen av *vitalitetsformer*, at dette er spesielt avgjørende. I ikke-vestlige kulturer, både i Asia, Sør- og Mellom-Amerika og Afrika er samspill basert på ikke-verbal kommunikasjon i større grad enn i Vesten (Rogoff, 2003).

Estetikk betyr sanselighet og er ”mind stuff basert på kroppslige følelser” (Grennes og Røed Hansen, 2009, s.195). De sier videre at primære møter med verden ikke skjer som ”sansning” i betydningen av kognitiv registrering av ”sensedata”, men som *kroppslig sanselighet*. Stern sier at vitalitetsformer gir oss muligheten til å differensiere oss fra naturen. Vi opplever oss som bevegende, med egen kraft, men vitalitetsformene gir oss også muligheten til å oppleve oss som en del av naturen. Vi ekspanderer i et møte med naturen. Som Grennes og Røed Hansen poengterer, kan man oppleve verden preoperasjonelt. Merleau-Ponty (1945) la vekt på hvordan mennesket er et eksistensielt vesen som opplever med kroppen, før tanken. En av informantene mine mener hun med kunsten kommuniserer noe analytisk, men uten begrepsmessig organisering. Dette er en formulering vi er uvandt med; bruken av verbet å analysere er vanligvis forbundet med kategoriseringer av begreper. For henne er kunstverket kroppslige fornemmelser som vi kan dele (se kap. 5.1.1 og 5.2.1).

Empati og deltagelse er enheten vi opererer i, ved å lytte, ved å være ydmyk for omgivelsene og ta de inn over oss. Espen Stabel (2009) viser hvordan Merleau-Pontys tenkning om det preoperasjonelle kan åpne for et natursyn der vi ikke deler opp i mennesket og det andre (naturen), men at det andre er en del av mennesket. Dette skjer fordi kroppen sanser gjennom følelser. Med slike briller å se verden gjennom, er mennesket mer empatisk. Vi står ikke over det *andre*, men *i*.

Ved å være sammen med andre utvikler vi oss inn i omgivelsene, i en sone av maksimal utvikling (”Zone of proximal development”, Vygotsky, 1978). Slik utvikler vi oss i deltagelse med hverandre. Det ubegrensede kjærlige forholdet mellom omsorgsgiver og spedbarn er en tilstand av altoppslukende opplevelse som har potensiale til å følge oss gjennom hele livsløpet. At det i denne fasen foregår *nyorganisering* av hjernen som oppstår av på tvers av sansemodalitetene som en følge av et dyadisk forhold, gir implikasjoner på at kreativitet og nyskaping er direkte linket til intersubjektivitet. Grennes og Røed Hansen

(2009) argumenterer for at estetikk og empati hører sammen. Som jeg sa i kap. 2.2.3 er estetikk å la seg fylle, og at dette skjer blant annet ved ”å gjøre objektet levende gjennom min vitalitet” (s. 211). Ved å åpne opp for omverdenen, lyttende og med aksept, åpner man for en ekspansjon mellom seg selv og andre. Både individet og omgivelsene blir større. At mottagelighet for estetikk gir oss en sterkere evne til å ha medfølelse til hverandre (*senke terskelen for empatisk emosjonell resonans* (s.218)), er et viktig kunstpolitisk argument. Kunst er viktig for ethvert samfunn (Huizinga, 2004).

### 3 Metode

Denne oppgaven vil ha et innsideperspektiv. Interessen min for temaet bunner i egne erfaringer som billedkunstner og interesse for variasjoner i andre kunstners opplevelse. Kvale (1997) og Willig (2001) bruker en reisende som metafor på en type forskning der man beveger seg sammen med intervjuobjektene for å beskrive og fortolke det man ser og hører. I denne oppgaven beveger informant og forsker seg sammen i en felles undersøkelse av fenomenet. Det inviteres til et forhold mellom psykologisk teori og informantenes subjektive opplevelse som billedkunstnere. I tillegg må vi ta høyde for deres fortolkning av intervjuets intensjon, og min subjektive opplevelse som billedkunstner og mine fortolkninger av deres fortellinger.

I kvantitativ metode er det en forutsetning at studiet er valid og reliabelt, dvs. at det måler det det er ment å skulle måle og at det er etterprøvbart. I kvalitativ metode er det ikke vanlig å bruke disse kategoriene for å vurdere et studium. I stedet er det viktig at forskeren legger ved en grundig beskrivelse av metoden, noe som gjør det mulig å følge prosessen og tankene til forskeren. Forskeren inviterer leseren med som reise-følge (jamfør metaforen om forskning som en reise). I dette studiets tema er det fristende å si at jeg inviterer leseren til en sam-føl-ing med meg og informantene. Jeg vil dele den empatiske (og estetiske) opplevelsen som arbeidet med dette stoffet har vært. Til tydeligere jeg er om trinnene i prosessen og mine tolkninger, til lettere er det for leseren og oppleve en sam-føl-ing. I kvalitativ forskning er det vanskelig å etterprøve resultatene, men man kan *oppleve sammen* i størst mulig grad.

#### 3.1 Forløpet er en spiral

Fire kunstnere er primærutvalget. De kjenner masteroppgavens tema. Innledningsvis ønsket jeg at kunstneren skulle lede fordypningen av fenomenet og jeg ville lytte til deres fortelling ved å la de følge sine egne assosiasjoner om egne prosesser, arbeid og interesser. Utover i samtalen kom jeg med spørsmål som var basert på min interesse for det som ble sagt og på min interesse for psykologiske teorier. Kunstnerne er faglig interessert i undersøkelsen. Dette er tema som har med deres egen forskning å gjøre, og samtlige har sagt ja til intervjuet fordi de også er nysgjerrige. Temaet er nettopp kombinasjonen av personlig opplevelse med et ordløst fenomen som samtidig er faglig. Kunstnerne er ekspertene og samtalene hadde stor innsiktsdybde. Etter hvert åpnet det seg spørsmål som gjorde at vi sammen drev samtalen fremover. Til slutt forsøkte jeg med en oppsummering rundt de temaene som hadde kommet

opp, men også forankret i de teoretiske forkunnskapene jeg hadde. Intervjuene, som foreløp som samtaler, gikk i en spiral mellom deres assosiasjoner og mine.

### **3.2 Metoden er deltagelse**

Metodisk er to aspekter med: Først og fremst bruker jeg ustandardisert dybdeintervju med praktiserende kunstnere. Det er gjort direkte i masteroppgave-perioden. Men i tillegg bruker jeg egne erfaringer fra en tolv-års periode som kunstner og kunststudent.

Oppgaven drar nytte av primærutvalg, sekundærutvalg og tertiærutvalg: Jeg hadde dybdeintervju med sju kunstnere og valgte de fire siste til primærutvalget, de tre første til sekundærutvalg. Tertiærutvalg refererer ikke til et materiale som er et resultat av akademisk forskning knyttet til denne masteroppgaven, men et materiale fra et tidligere kunstprosjekt som ligger nært opp til kvalitativ forskning. Det blir referert til som en illustrasjon. Det består av kortere intervjuer av 40 kunstnere. Vi var tre kunstnere som utførte en rekke videointervjuer og opptak av kunstnere i arbeid. Resultatet var en kunstvideo/dokumentasjon om kunstnernes opplevelse av sin livssituasjon og motivasjonen til å drive med kunst i forhold til økonomiske levekår (Berntsen, Fagerli og Sønnerland, 2008). Tertiærutvalget pluss sitater fra en samtale med et barn, blir brukt som vignetter for å illustrere primærempirien og teorien.

Kunstnerne jeg intervjuet i masteroppgaven visste at jeg kjente deres arbeidssituasjon ”på kroppen”. Felles erfaringer er med på å underbygge en kontakt. ”Alle sammenhenger der mennesker samhandler, erfares ikke bare med ord, men også gjennom følelse og kropp.” (Fangen 2004, s.77). Bakgrunnen min fører til at metoden blir en blanding av deltagende observasjon og dybdeintervju. Jeg vil derfor komme litt inn på deltagende observasjon som metode. Fenomenet som skal studeres er vanskelig å ordlegge, umulig å snakke om uten en stor grad av nærvær av begge i samtalen.

Deltagende observasjon er mest brukt av sosialantropologer. Wikan (1996) definerer den som en metode der du skal være mest mulig til stede og delta i daglige gjøremål på lik linje med menneskene du studerer. Jeg deltok ikke i informantenes daglige gjøremål i denne sammenhengen, men jeg har vært i ulike situasjoner i forhold til kunstnerrollen sammen med samtlige av dem, tidligere. Det er en balansegang på hvor mye man er med som en av informantene. Som deltagende vil man lettere være med å påvirke forskningsresultatet. Informantene mine oppfattet meg som en av dem. Det var derfor lett for dem å uttale seg, de visste at jeg forsto, men samtidig var det umulig ikke å påvirke dem med min person. Mange

kvalitative forskere har lagt vekt på at man skal opptre som subjekt i samtaler med informantene (Fangen, 2004, s.29). Med et innsideperspektiv kommer dette naturlig. Jeg var oppmerksom på min egen påvirkningskraft, men jeg vurderte dette utvalget av bekjente kunstnere som den beste forutsetningen jeg hadde for å samle kunnskap. Fordi vi hadde felles plattform og en viss felles forståelse for faget, var det ikke nødvendig å lede informantene i riktig retning. Det var heller ønskelig at de selv snakket seg inn i temaet. De var ikke usikre på om de svarte riktig eller feil, fordi det var underforstått at vi i stor grad delte det samme begrepsapparatet. Dette førte nødvendigvis til at intervjuene ble ulike fra person til person, og at datamaterialet kanskje ble vanskeligere å sammenholde, men ikke desto mindre dypere. På denne måten unngikk jeg at teori og forskningsspørsmål ble bestemmende for inngangen i intervjuet. I grounded theory, en retning innenfor kvalitativ metode, er formålet at teori skal vokse frem fra det spesifikke fenomenet som studeres (Charmaz, 1999). Med grounded theory skal man komme til felten uten teori. Jeg innledet intervjuet på denne måten, men brakte etter hvert inn teori i form av hvordan mine interesser ble aktivert av det de sa. Jeg ønsket at temaene primært skulle vokse frem fra empiri, men fordi samtalen løp i en spiral mellom informanten og meg, var teorien tilstedeværende. Braun og Clark (2006) hevder at det er utopisk at forskeren skal stille med blanke ark. Elliot (2005) anbefaler å forfølge forskningstemaet gjennom deltagerens egen "forståelsesramme" framfor å stille konkrete spørsmål. Jeg ville la deres ord komme først for så seinere møte mine.

### **3.3 Fremstilling**

Resultatene blir fremstilt i to deler. Den første delen er en beskrivende narrativ av hver kunstner for å få en forståelse av helheten i den individuelle historien. Jeg ønsket i størst mulig grad å beskrive uten å tolke for å gjengi en mest mulig umiddelbar opplevelse. Men i ethvert møte med virkeligheten oppstår det fortolkninger (Haavind, 2001). Hun sier at det er i manipulasjonen av forholdet mellom form og innhold i en fremstilling, at fortolkninger oppstår. Etter narrativene gjør jeg rede for deler av innholdet i en tematisk fortolkende analyse i diskusjon med teori. Tematisk fordi temaene som utkrystalliserte seg sees i lys av teori; meningsfortolkende fordi i løpet av samtalen blir teori rundt temaet flettet inn (Kvale 2007). I tematiseringen blir derfor utfordringen å finne balansen mellom å bevare det helhetlige perspektivet til den enkelte kunstner og samtidig bruke begreper fra psykologien som rammeverk. Kunstnerens genuine faglige interesse for temaet og det høye innsiktsnivået i samtalen gjør denne balansen naturlig. Det blir en spiral mellom narrative og tematisering, mine fortolkninger og kunstnerens fortolkninger. Og fordi leseren også er med og fortolker, er

det viktig med en narrativ presentasjon først. Kvale (2008, s. 107) legger vekt på at i en fenomenologisk basert meningssamling blir det ekstremt viktig å oppnå en rik og nyansert beskrivelse av fenomenet i subjektets hverdagslige språk.

### **3.4 Essensen er subtil forskning**

Det som er viktig og interessant i nettopp denne undersøkelsen er altså et faglig samspill mellom to aktører som i stor grad har felles mål og interesse, dvs. å forstå dybden i informantens fag og personlige opplevelse. Metoden er dybdesamtaler, verktøyet er felles plattform og psykologisk teori. På denne måten håper jeg å berøre et kunnskapsfelt. Valsiner (1984) beskriver en tenkemåte som er basert på foranderlighet og ikke typologisering: ”Foranderlighet utgjør et vesentlig aspekt ved fenomenet.” Min tolkning er at informantene i denne oppgaven forteller at den kunstskapende prosessen åpner for en ekspansjon der essensen innebærer foranderlighet. Lik Valsiners variasjonstenkning søker ikke denne oppgaven hva fenomenet er, men hvordan det opptrer. Når informant og forsker har en samtale om kunstprosessen, søker vi ikke et fastlagt svar men noe bevegelig som oppstår i øyeblikket. Informant og forsker er nært likestilte og begge er grundig undersøkende. Generalisering er ikke et entydig mål; foranderlighet i øyeblikket er målet - en igangsetting som kan skape ringvirkninger. Det foranderlige er vanskeligere å gripe, men gir rom for bevegelse. Målet er å gi en opplevelse av en beskrivelse av et perspektiv. Å ikke være styrt av låste oppfatninger er et mål i kunstprosessen, et mål i metodeutførelsen til denne oppgaven og et mål i forhold til å nå leserne. I intervjuene leter vi oss frem til en forestilling om en ordløs forståelse. Paradokset er at informantenes dagligdagse situasjon er å fremstille innsikt uten ord; nå skal vi i motsetning til dette sirkle rundt denne innsikten med hjelp av ord. Fremstillingen går i spiraler rundt min opplevelse og informantenes opplevelse i et forsøk på å gi leseren en opplevelse. Mitt første inntrykk av teoriene til Winnicott og Stern er at de er poetiske idet de skal forklare noe ordløst. Begrepene det potensielle rommet og vitalitetsformer gir en fornemmelse av noe mer enn det konseptuelle meningsbærende. Med ”kunstnerbrillene på” opplever jeg det besnærende og inspirerende.

I den tidlige psykologien var det en tradisjon å bruke introspeksjon, dvs. at man observerte og trakk kunnskap ut fra egne erfaringer. Da psykologien skilte seg fra filosofien og ble egen vitenskap, brøt den seg løs fra ”lenestolfilosoferingen” og begynte å strekke seg etter objektiv kunnskap basert på naturvitenskapen. Den skiftet karakter og studerte fenomener som man i størst mulig grad kunne observere uten subjektiv innblanding fra forskeren (Valle og Halling, 1989). Eksistensiell-psykologen vil i motsetning studere hvordan

individet erfarer det å være i verden. Denne oppgaven søker å forstå kunstnerens opplevelse av den kunstskapende prosessen. Den skapende prosessen er, slik jeg redegjorde for i del 1, i seg selv subtil, og i denne masteroppgaven har jeg hentet innsikt ved å ha alvorlige lekende dype samtaler styrt av ”innfall” for å nærme oss noe subtilt. Astrid Bastiansen (2003) definerer subtilitet som ”vanskelig å registrere”- ”umerkelig”, selv om hun også hevder at det ikke er ønskelig å gi en eksakt definisjon av begrepet. Man kan f.eks. snakke om grader av subtilitet. Hun hevder at ”de fleste menneskelige fenomener av stor betydning for det levende livet, kan se ut til å fordampe i forskningens forsøk på objektiv observasjon” (2003, s. 71). I del 1, om kreativitet og intuisjon, så vi hvordan høy innsikt og skjønnhet unnlot seg å bli definert (Koldstad, 2001, Grøgaard, 2001), men at denne prosessen i følge Spinoza etterlot seg en tilstand av ro og aksept for livet (mindfulness). Dreyfus & Dreyfus (1989) skildrer at det høyeste nivået av viten er basert på intuisjon, definert som kroppslig internalisert kunnskap. Michael Polanyi tar i sin bok ”*Den tause dimensjonen*” (2000) utgangspunkt i det faktum at vi kan vite mer enn vi kan si. Dette er også sentralt i Sterns to siste bøker.

### **3.4.1 Det ordløse i forhold til epistemologi**

”Kvalitative forskere har ansvar for å være tydelig om sin epistemologiske posisjon, utføre forskning på en måte som er konsistent med den posisjonen og presentere funnene på en måte som gjør det mulig å evaluere dem nøye” Willig (2001). Denne oppgaven inneholder både elementer fra essensialisme og strukturalisme. Jeg vil nå vise hvordan disse kan gå hånd i hånd: Som fortolkende opplevende subjekter er diskursen viktig (strukturalist-tilnærming), men det er det umiddelbare fenomenet som eksisterer som en kjerne før ordene som skal belyses (essensialist-tilnærming). Som sagt er fenomenet jeg ønsker å fordype meg i et ordløst fenomen. Merleau-Ponty skriver at det er med kroppen vi først møter verden. Han definerer en preoperasjonell eksistensiell kroppslig opplevelse. Det er gjennom kroppen bevisstheten tar form. Et godt kunstverk vil først ”snakke ” med oss via kroppen vår. Jeg har opplevd det å skape kunst som noe jeg vil kalle en ”ekstremopplevelse”. En slik ekstrem opplevelse er blitt beskrevet i forhold til f.eks. fallskjermhopping, i meditasjonen og i religiøse opplevelser (Csikszentmihalyi, 1990). Dette kan kanskje sammenlignes med den umiddelbare opplevelsen små barn ofte har; de er uposisjonerte. I en slik opplevelse ryddes alle sosiale konstruksjoner vekk: diskurser vi er en del av, alle tanker og tolkninger, og kontrollen på hvordan vi posisjonerer oss. Vi kan kanskje si at vi er til stede i nået, og at nettopp i den ordløse opplevelsen er diskursene ikke-eksisterende. Men med en gang vi skal beskrive opplevelsen må vi forholde oss til dem igjen! Fenomenet er forsøkt definert utenfor språket, men i



skrivningen om det, finnes diskursene. I ulike kunstretninger, som informantene mer eller mindre frivillig forholder seg til, finnes også diskursene.

I sekundærutvalget mitt var det en skuespiller som jeg forsøkte å nå på samme måte som billedkunstnerne. Her opplevde jeg i større grad en stagnasjon i samtalen. Jeg var usikker på om vi forsto hverandres begreper. Dette gjorde at jeg valgte å snevre inn oppgaven til bare å intervju billedkunstnere. Jeg fikk også bekreftet at når man skal studere et fenomen som er knyttet til en ordløs kjerne i en arbeidsprosess, kan det være en fordel og ha et innsideperspektiv. Utfordringen blir å fremstille resultatene på en inkluderende, ikke intern måte. I primærutvalget valgte jeg kunstnere i samme karrieresituasjon men innenfor ulike kunstretninger. Disse ulike kunstretningene vil vise at vi opptrer i ulike diskurser. Implisitt i oppgaven finnes en tro på et essensielt fenomen som vi i varierende grad kan forstå hverandres fortellende beskrivelser ut i fra. Hvis jeg sier ordet intuisjon i samtalen, fornemmer vi en samsvarende oppfatning om dette, selv om fenomenet vanskelig lar seg definere. Ideen er der om at vi forstår hverandre. Noen ganger er forståelsen uklar, men samtalen glir likevel springende frem og fører til ringvirkninger og assosiasjoner i ulike retninger. Slik kan man med både ro og nysgjerrighet oppnå en følelse av at forståelsene våre berører hverandre.

### ***3.5 Refleksjoner om etikk i forhold til fremstilling av fire fortellinger***

Jeg inviterer kunstnere, som jeg i ulik grad har en relasjon til, med i en samtale om arbeidsprosessen deres. Som forsker i dette mastergradsprosjektet står jeg med en fot i hvert område. Jeg er psykologistudent og opptrer som forsker, men jeg hører også til i billedkunsten. Jeg står derfor i fare for å operere under to ulike diskurser og å ha med meg etablerte sannheter både fra psykologien og fra billedkunsten. Som nevnt tidligere kan det være lettere for meg å lese kunstnerens tatt-for-gitte sannheter, fordi jeg kjenner dem fra tidligere, men det kan også føre til at jeg ikke ser standpunktene så tydelig som en som kommer fra et helt annet område. En av forskerens viktige oppgaver er å være oppmerksom på “tatt for gitte sannheter” (Nafstad, 2005). I denne settingen, sammen med andre billedkunstnere, vil det være umulig for meg å ta rollen som psykologistudent fullt ut. Jeg har jobbet lenge som billedkunstner og dette vil følge meg. Jeg utsetter prosjektet derfor for mulig inhabilitet. Men jeg opplevde det som en mulighet til å lettere tolke informantene nært opp til deres forståelse. Faren er at jeg har med meg ubevisste intensjoner, f.eks. at jeg ønsker å støtte

eller avlive kunstnermyter som jeg selv har kjent på kroppen. Jeg viste i teoridelen at kunstnere har blitt sett på som egosentriske, men at empirien min kan synes å vise det motsatte. Som forsker må jeg være bevisst *konsekvensene* av forskningen. Når man *tematiserer* bør man ikke bare tenke på den vitenskapelige verdien av forskningen, men også på konsekvensene forskningen har for menneskene. I min oppgave ville det være å se om belysningen av kunstners tilstedeværelse er noe andre kan dra nytte av. I dette masterprosjektet har jeg revurdert myten om den egosentriske kunstneren. Men selve tematikken, det at jeg skiller ut kunstnere som en gruppe, opprettholder kanskje myten om kunstneren som ”annerledes”. Gagner det samfunnet og “folk flest” at vi skiller ut kunstnere som mennesker med en spesiell tilstedeværelse? Sett gjennom sosial konstruktivisme er valg av tema allerede med på å definere og konstruere et slikt verdensbilde: bildet av kunstneren som annerledes og de andre som ”ikke kunstnere”. De andre er dermed fratatt den type erfaring som vi belyser. Med min psykologiske teoretiske innfallsvinkel med hovedbase i utviklingspsykologi har jeg ønsket å vise at dette er allmenne prosesser.

### **3.5.1 Gjennomføring og etikk**

Det jeg først og fremst legger merke til er hvor ulik retning alle samtaler tar. Dette er antagelig fordi vi berører eksistensielle spørsmål og fordi alle har sitt eget grunnleggende utgangspunkt. For å arbeide med kunst må man være ærlig og fullstendig åpen. Iver og interesse er affekter som berører selve livsfølelsen. Med et godt tak i livsfølelsen og intuisjonen skal man skape et konkret uttrykk som kan oppleves av andre. Spørsmålene formet seg underveis. Jeg spurte om viktige øyeblikk og prøvde å få informantene med på helt nære mikrohendelser som de kunne beskrive, noe som jeg håpet ville frigjøre tanken fra forutinntatte ferdigtenkte svar og derfor kunne bringe oss nærmere selvopplevelsen og livsfølelsen i situasjonen. Det overrasket meg at de enkelte opplevelsene og øyeblikkene var vanskelige å skille ut. De motsatte seg det konkrete svaret, eller de hadde problemer med å skille hendelsene. Jeg oppdaget også at de som hadde jobbet mest aktivt og lengst med kunsten hadde mest problemer med å snakke om seg selv uavhengig av verkene sine, og skille ut enkelte og kanskje private opplevelser. Dette berører noe av det sentrale i det som dukket opp om arbeidsprosessen til kunstnerne. Temaet er eksistensielt, selv om vi tilsynelatende skal dekke et hverdagslig arbeidstema. Tilsynelatende virker det lett og ufarlig å ha en samtale om arbeidsprosessen sin, men så berører vi fort noe av det innerste og mest intime, noe jeg tolker som livsfølelse og vitalitet. Denne diskrepansen mellom hva vi forventet oss og

hva som kom frem, merket vi fort i samtalen. To av kunstnerne løste dette med å snakke generelt om prosessen sin. Dette viste at det er vanskelig å gå inn på en enkelt spesifikk opplevelse, det blir mer intimt. I motsetning valgte de to kunstnerne jeg kjente best å bruke situasjonen til å hvile litt i sin undring over det eksistensielle og personlige i prosessen deres. I de siste tilfellene nærmet intervjuet seg det terapeutiske intervjuet, noe som innebærer et stort ansvar for intervjueren. Igjen opplevdes nærheten til informantene som en trygghet, fordi det da var lettere å stole på signalene de sendte ut på om dette var OK for dem. Av de jeg spurte om å bli intervjuet sa bare en nei. Hun følte seg sårbar i prosessen sin og ante at det ville berøre spørsmål som hun ikke ønsket å snakke om. Det ble derfor ikke noe intervju. De to andre som delte mye, kanskje mer enn både de og jeg på forhånd hadde planlagt, har gitt uttrykk for at de fikk utbytte av muligheten til å dvele ved opplevelsene i arbeidsprosessen.

*Det informerte samtykket* innebærer at informantene skal informeres, og samtykke om planer og mål skal gis på forhånd. Likevel illustrerer dette et etisk dilemma. Informantene vet ikke hva de har sagt ja til, og selv om forskeren poengterer at man står åpen til å trekke seg i alle ledd av prosessen, kan det være så sterke føringer i forholdet mellom to individer at man fullfører det man har begynt på. Under intervjuene må man være bevisst hvor mye stress samtalen kan gi informanten, om erfaringen kan endre identiteten til informanten og om han/hun blir lokket til å dele mer av seg selv enn det de egentlig ønsker. Hvis man har en nær og fortrolig samtale kan begge parter komme til å føle en tomhet etterpå. Dette kan lett skje fordi situasjonen åpner for en nærhet, men likevel er den formell og faglig og ofte unik; den skal ikke gjentas. Jeg vil i mitt prosjekt ha en dobbeltrolle. I intervjusituasjonen er jeg psykologistudent, men informantene vil også vite at jeg i tillegg er billedkunstner og at vi derfor deler en rolle. Jeg måtte spørre meg om min dobbeltrolle gir en skjev maktfordeling. Mine informanter er relativt ”sterke” individualister som er vant til å være tydelige, men fordi jeg er en bekjent, kan det være vanskeligere å ”skuffe” meg med å trekke seg ut. Jeg var hele tiden oppmerksom på deres reaksjoner i samtalen. Fordi de kjente meg hadde de en større forståelse av prosjektet. Jeg trengte ikke si mye for å sette dem i gang. Derfor ble det informantene som valgte innfallsvinkel og bestemte grunntonen i intervjuet. Intuitivt skjønnte jeg hvor nært jeg kunne gå. Motsatt er der på samme måte en fare for kvaliteten på kunnskapsnivået. Forskeren kan ha for stor respekt for informantene og ikke ønske å presse de inn i de virkelig interessante temaene. Jeg kjente hele tiden på disse ulike fallgruvene og har med utvalget av primærinformanter gjort det beste for å oppnå dybde.

Ulikhetene mellom dem kom fram f.eks. når vi snakket om emosjoner som igangsetter og som noe som utvikler seg i prosessen. En av informantene mente at emosjoner var selve arbeidsredskapet og det hun ønsket å formidle i arbeidet. En annen mente at det ikke var snakk om emosjoner i det hele tatt, bare ideer og kognisjon. Kanskje er dette et resultat av at de plasserer seg selv i ulike retninger i kunsten, selv om jeg tenker at kjernen i arbeidsprosessen er lik. Det som var rart var at informanten som tok utgangspunkt i at alt var basert på ide og kognisjon, kom tilbake til meg for å fortelle at samtalen vår hadde startet en tankerekke hos henne og en diskusjon om følelser i hennes miljø. Denne hendelsen gjorde at jeg ble usikker på om jeg var for førende i samtalen og jeg må gå i meg selv for å se om jeg har en agenda i forhold til følelser. Dobbeltrollen kan føre til flere og mer kompliserte former for ulike ubevisste intensjoner.

### **3.5.2 Utvalg**

Etter å ha gjort noen intervjuer kom det frem at det var et ganske stort skille mellom de kunstnerne som har jobbet over en tiårs periode med kunst og de yngre mindre erfarne kunstnerne. Det var som om opplevelsene til de mer erfarne var inkorporert på en helt annen måte i det hele mennesket. De snakket på en annen måte om erfaringene sine. Kunnskapen som utkrystalliserte seg virket mer helskapt og solid. Med de yngre mindre erfarne kunstnerne kunne opplysningene virke mer tilfeldig basert på enkelthendelser eller på håp og drømmer. En annen viktig grunn til at jeg konsentrerer meg om de fire mest etablerte er at de siste intervjuene er bedre på grunn av erfaringene som ble gjort underveis. Kunnskapen jeg sitter igjen med er i stor grad basert på fire helt individuelle historier. Arbeidenes plassering i ulike kunstretninger, og samspillet mellom informant og forsker, fører samtalen i ulike retninger. Likheter er nivået de befinner seg på i ”karrieren” og hvor lenge og seriøst de har jobbet med kunst. Informantene har fått pseudonymer: Mette, Gro, Lis og Ella.

## 4 Resultater

I følge Kvale (2008) skal resultatet først beskrives og så tolkes ut fra kontekst og teori, men fordi jeg må ta et utvalg og forkorte blir denne presentasjonen også et resultat av tolkning, til tross for iherdige forsøk på å beskrive så direkte som mulig. De fire i primærutvalget er:

Mette, som jobber med materialer og farger i store veggdekkende utsmykninger. Hun beskriver seg selv mer som kunsthåndverker enn kunstner og prosessen består mye i å være tilstede i farger og former uten å ha en historie bak som hun vil formidle. Historien er materialets tilstedeværelse.

Gro jobber mest i abstrakte bilder i farger. Hun tar avstand fra å gjøre visuelle valg ved å lage seg på forhånd konkrete fargealfabet der hun først forteller historien i ord. Hun oversetter det ord for ord til farger og strøk. Ordene har blitt oversatt til farger basert på intuisjon.

Lis jobber med nesten konkrete bilder og farger uten å ta avstand fra modernismen. Hun vil formidle en universell følelse, og bruker spesifikke situasjoner fra sitt eget liv til å få tak i og fremstille bilder som beskriver dette.

Ella jobber med installasjoner der målet er at publikum skal reflektere over sin egen oppfattelse av verden. Arbeidene er tenkt ut på forhånd før hun starter fremstillingsprosessen. Nesten ingen ting blir forandret etter at hun tar tak i materialet. Alt det intuitive har skjedd på planleggingsstadiet, veldig likt slik Gro beskriver prosessen.

### 4.1 Mettes fortelling

Spenningen mellom glede og redsel kan fremkalle en eksistensiell opplevelse: Mette lager store monumentale utsmykninger som skal være i rommet lenge, på ubestemt tid. Hun elsker å finne frem materialet, ta i det, bearbeide det, bli ferdig med det, og henge det opp og la det stå der som en påle av storhet, trygghet og kilde til glede. Men hun er også konstant redd, redd for plassen det tar, redd for at det skal falle, ikke bokstavlig men i verdi. Hun er redd for at det var en missforståelse at de ville ha det. Når hun står ved verket kan hun bokstavlig talt føle at det holder hånda rundt henne og støtter henne. Det hjelper å være i nærheten av det. Frykten er der som en helt nødvendig del av gleden og stoltheten. Hun trakk selv paralleller til sin egen person som alltid var redd for å ta plass. Men når arbeidet virker inn på flere sanser og opplevelsensnivåer blir redselen minsket. Amodaliteten i opplevelsen tar

vekk redselen. Gleden over materialet og verket er sammensatt og stor, den setter i gang andre ting og usikkerheten fordamper.

Nærhet, enkelhet, direkte arbeid, og resultat. Det skal henge lenge. Hennes arbeider skiller seg ut som utsmykninger. De er laget for et rom og for et formål. Den største usikkerheten hennes er fremtiden og at andre kan dømme det til å være for enkelt:

”Du vet det der med å føle seg naken og avslørt; jeg jobber med meg selv med følelsen av å bli avslørt...jeg er langt nede på rangstigen fordi jeg ikke jobber med kompliserte temaer eller provoserende temaer, jeg bare tilfører rommet noe. Jeg er med å skape noe i rommet som gjør noe i rommet. Jeg er opptatt av den umiddelbare opplevelsen som betrakteren har, bevegelsen. Tingene mine er veldig lite krevende. De krever ingenting av betrakteren, liksom litt slik sorry, det er ikke noe mer enn det du ser!”

I dette utsagnet handler det om hva andre kunstnere og kritikere måtte tenke om verkene hennes. Når hun sier langt nede på rangstigen mener hun plassering i kunstverdenen. I følge postmodernismen skal kunst være instrumentell men konseptuell og inneholde mange lag. Hun jobber konkret med materialet. Den kroppslige umiddelbare opplevelsen er et mål. Hun vil lage et verk som kan tilføre rommet noe og da også brukerne av rommet. Hun har fått utallige oppdrag. Likevel tror hun at det implisitt ligger en nedvurdering av denne typen kunst. Noe av problemet er at den skal være i rommet så lenge og at utsmykninger er vernet av kunstverksloven.

Det kommer frem at hun er litt redd for at arbeidene skal være for behagelige, men når vi går videre i hva det betyr, så forteller hun om en konsert som var så vakker at det gjorde vondt :

” Både vond og lindrende på samme tid...heile konserten var så følt.”

Dette gjør at vi snakker litt om at det hun jobber med er større enn det at noe skal være dekorativt. Når arbeid er gode så er de hevet over ord som behagelig eller ubehagelig, de berører og da er det mer snakk om intensitet. På denne måten jobber hun ikke bare med det formale, men med selve livet: Det er en opplevelse av å bli omsluttet av et element. Hun går videre til å snakke om at bildene er store og tydelige og at det er en konflikt mellom at hun er liten og ikke har lyst til å synes. Dette motvirkes av at formene er geometriske:

”det er jo tryggheten i geometrien også, i matematikken, det er mye av det jeg jobber med som er grunnsteiner i oss ikke sant, grunn...konstruksjoner; kjente, enkle geometriske former...derfor tror jeg at jeg gjør mer enn jeg tør!”

Hun kommer flere ganger tilbake til at hennes kunnskap om materialet og samtalen med materialet trygger. Når hun skal snakke om arbeidene eller vise dem frem, hjelper det å stå ved siden av dem.

”Det er som om arbeidet som er der, er en stor venn som legger armen rundt meg.”

Når vi snakker om motivasjonen til arbeidet sier hun:

”Jeg kjenner jo at dette er slik jeg vil ha det, fordi kroppen min vil ha det slik. Jeg kjenner at dette har jeg lyst å få til. Jeg kjenner en sånn lyst! Når det er ferdig føles alt som en sånn dialog:... eller –”nå er vi her. -Nå snakker vi sammen !”- dette høres jo heilt dumt ut, men ... -at verket har gått fra å være en ide til å ha blitt materielt føles som om at nå kan jeg snakke med det, nå kan jeg oppleve det, nå har jeg skapt det! Det høres utrolig teit ut, men jeg mener at verket kanskje har fått noen andre sider ved seg som jeg ikke visste ville være der, og det syns jeg er spennende. Hvis ikke det er sånn, tenker jeg at: ”-var det ikke mer? Skulle du ikke finne på noe selv? Skulle jeg ha tenkt ut alt!””

Til slutt legger hun til at hun føler takknemlighet for at materialet har lyttet og vært villig til å gjøre det hun bad om. Det er empati (sam-føl-ing. Se kap. 2.2.1.) mellom henne og verket. Det viktige i kunsten for henne er det taktile og det kroppslige. Både når det gjelder hennes behov for å lage ting, hennes trygghet i samvær med arbeidet, og også i forhold til hva andre skal oppleve av verket.

## **4.2 Gros fortelling**

Gro underviser i kunst i tillegg til å være kunstner. Hun har en egenutviklet teori som hun følger, eller kanskje det er riktigere å si at hun har mange parallelle teorier som utdyper hverandre men på noen måter kontrasterer hverandre. Noen ganger kan selvmotsigelser virke klargjørende. Hun har drevet mye med meditasjon og er opptatt av buddhisme.

Nøkkelord for informanten er: Beskrive kontra tolke, emosjoner kontra følelser, intensjon, kreativitet som innebærer aksept, akseptere og være akseptert, konsekventhet, disiplin som fører til det å lytte. Hun skisserer forskjellen på å beskrive og tolke, og som en videreføring av dette forskjellen på følelser og emosjoner:

”Hvis man tolker arbeidet sitt er man ikke tilstede i det, da sensurer man det ut fra gamle forestillinger...Hvis man ikke er fullstendig tilstede i opplevelsene er det bare snakk om emosjoner. Da er det ikke direkte opplevd her og nå, men låst i tidligere erfaringer. Opplevelsen har blitt en vane. Dette er noe man kan se i et arbeid... -Jeg vil sensurere vekk emosjonene...men følelsen er innlevelser.”

I sin egen prosess har hun laget et system der hun koder fortellingen hun vil dele inn i et farge- og stofflighetssystem. Et ord har sin farge osv. Hun maler slavisk etter

forhåndskodede farger. Dette gjør hun fordi hun vil jobbe med kunst, fri for tillærte visuelle vurderinger. Hun vil slippe unna vanen og nyhetens fascinasjoner. Med det menes at hun ikke kan lage kunst av gammel lærdom eller ny ”mote”, hun må være tilstede *i akkurat dette* verket *akkurat nå*. Hun jobber stille og kontemplativt på atelieret. Der er det ikke store følelssvingninger. Det er som om hun utfører et oppdrag fra skissebøkene sine.

Hun sier at til eldre vi blir jo mindre direkte følelser opplever vi, jo mindre ekte kan uttrykket risikere å bli. Vi knytter det vi opplever til erfaring og derfor kan vi projisere gammel opplevelse inn i ny og dermed stenge av for det nye. (Jmfør sist i del 2.2.2.3, der jeg skriver at det i kunstprosessen handler om å gi slipp på faste organiseringer og sanser utenfor fastlagte kategorier). Gro sitt hovedprosjekt er å beskrive og unngå å tolke, unngå å la gamle sannheter farge nye erfaringer. Hun sier:

” Følelser er innlevelse. Mens emosjoner kommer fra noe spesifikt som vil farge opplevelsen, er følelsen fri og ute av kontroll. Emosjonen repeterer, følelsen beskriver...Med at følelsen er fri menes at veien krever av seg selv, at det som skjer her og nå er det viktige, ikke en spesifikk hendelse som har skjedd før...Hvis man beskriver uten tolkning vil vi kunne nå noe universelt, i motsetning til at man tolker en spesifikk hendelse, da kan man ende opp med klisjeer. Man gjentar noe på enklest mulig måte.”

Hun beskriver dette som å kunne velge mellom å være to ulike steder, enten et sted der du sensurerer, dvs. bruker erfaringer til å sensurere arbeidet, eller i et åpent sted, i sannhet. Hun sier:

”Den kunstskapende prosessen er å finne det som er uuttalt.”

”Det at man ikke må drive med selvsensur betyr ikke at man ikke skal ha kontroll, man skal ha kontroll på ikke kontroll.”

Hun tror at det å ha disiplin og være konsekvent er viktige forutsetninger for den åpenheten som den kreative tilstanden innebærer. Man må være åpen for å være kreativ, men samtidig være villig til å kjenne på intensjonen og stå i det man vil vite noe om. Dette kan gjøre vondt, og krever mot og utholdenhet. Som en oppsummering finner vi at konsekvens og disiplin er fenomener som må høre til i den kreative prosessen. Disse fenomenene handler om å lytte og dermed om å være åpen. Hun sier at:

”- Kreativitet er å ikke låse opplevelsen” og at ”- det å være i den kreative prosessen er å være i noe totalt.”...” I den kreative prosessen er man akseptert.”



### 4.3 Lis fortelling

Lis er en kunstner som bruker følelsene sine veldig direkte. Hun lager både abstrakte bilder, videoer og abstrakte objekter, men også figurative stemningsbilder. Hun jobber fritt i forhold til ulike kunstretninger og befinner seg samtidig i ulike tradisjoner. Arbeidet som hun snakker om i intervjuet er en tegning der hun har prøvd å få fram en gjenkjennelig stemning. Det kan derfor gi referanser til modernismen.

Hun forteller om hvordan hun i en tung periode kan bruke det som skjer rundt henne direkte i kunsten. Hun bestemmer seg for å gå inn i den stemningen som er i huset. Hun observerer den både som en kroppslig følelse og konkrete bilder hvor man kan gjenkjenne følelsen. Hun sier at

”Faren med gjenkjennelige bilder er at det kan bli banalt.”

Hun går inn på atelieret med et mål om å overføre dette til papir for å få tak i noe universelt. Hun sier hun vil ”fange den sorgen”. Jeg tar med et litt langt utdrag her fordi jeg synes det illustrerer mange ledd i prosessen på en vakker måte:

” Ja det var da jeg tenkte på at vi har hatt det litt tøft med den nedleggingen, jeg har jo ikke mistet noen, men jeg lurer på om jeg kan sammenligne det med å miste noen, det er en sorg som kommer og går, jeg føler at det er en skikkelig sorg da som jeg...som plutselig kommer. Arbeidene har vært med på å bearbeide de følelsene der. Jeg vil prøve om det kan vises i en tegning på en slags måte. Jeg var ute etter den sorgen...men jeg tenkte kanskje mest på Tor. Jeg ser noen ganger en slags bunnløs sorg, når han tør å vise det, også går han ofte oppe om nettene. Jeg tenkte jeg skulle lage et slags stemningsbilde av en som går oppe om natta, hvor det er lite lys, litt sånn skumringslys, så var jeg ute etter å fange et kroppsspråk uten at det var for naturrealistisk. Jeg ville finne det kroppsspråket som henger sammen med lite lys om natten - lys og følelser henger ofte sammen, det ligger mye følelser i forskjellige lysstemninger .

Først hadde jeg vel tegnet ham bærende på en baby, men så visket jeg babyen vekk, og da ble liksom den samme stillingen tydeligere, -å gå litt sånn lut og krøkkete. Jeg tegnet kjøkkenet vårt, det litt moderne kjøkkenet som man skimtet litt et sted samtidig som man liksom ser en slik lut skikkelse som går viljeløs rundt. Jeg var ute etter en slik bevegelse vi kan se i foto, at folk beveger seg og det blir uklart, at man skulle se at han gikk - at han ikke sto stille. Det var da jeg tegnet denne bevegelsen i en tegneviske-prosess, at jeg syns jeg fikk det til. Jeg syns plutselig den begynte å røre litt på seg, eller at det var litt den derre farten, - ja når du får både fart og ro på en gang! Natta er ro og stillhet - men det var ikke ro inne i den her mannen. Det var ro i natta. Det var når jeg fikk de her forskjellige elementene til gå sammen, men det var også det at jeg strevde lenge med det...Det har så lett for å bli banalt, jeg lager figurer og det har så lett for å bli banalt. Jeg vil ikke at det skal bli banalt, og det er når jeg får fram noe annet enn det banale at jeg begynner å bli engasjert.”

Hun går dypt inn i opplevelsen av omgivelsene. Gjennom etterligningen av de opplever hun en ekspansjon. Lik samspillsituasjonen hos mor og barn (se kap. 2.2.2.1). Det som går igjen når hun forteller om prosessen sin er ordet *plutselig*. Det er en overgang fra det som ikke fungerer til det som fungerer som er absolutt. Enten så funker det eller så funker det ikke, enten så strever hun eller så er hun i flow. Hun er liksom på vakt mot noe utenfor hennes kontroll. I dette tilfellet hvor hun er i sorg, jobber hun med å gjenkjenne sorgen på papiret. Plutselig ser hun det og da føler hun iver, glede og begjær. Hun føler det som om det hun ser på bildet er sant.

Hun bruker følelsene sine til å skape kunst, hun opplever hvordan det plutselig skifter fra i dette tilfellet sorg, til uro, til begjær etter å komme videre, og til frustrasjon, for så å komme til en forløsning. Forløsningen gir en lettelse som er utløst av gjenkjennelse. Etterpå sier hun at hun blir glad når hun gjenkjenner noe hun får en kontakt med, det gir henne en åpning i minnet. Når hun var barn følte hun at forskyvningen i tid gikk fremover mot håpet, nå når hun er eldre går det oftere tilbake til å forstå sine egne motiver for valg i livet.

Det som er slående i samtalen med denne kunstneren er balansen mellom personlig ærlighet og profesjonell faglighet. Det er som hun befinner seg i en total balanse mellom distanse med overblikk og nær, følsom tilstedeværelse.

Hun kan noen ganger oppleve det paradoksalt at hun bruker familiens sorger for å komme videre kunstnerisk, men dette er egentlig mer en tanke, hun føler at hvis kunsten fungerer deler hun allmenne opplevelser med andre.

Valget om hva som fungerer bra nok til å kunne være allment, og derfor kan være i en utstillingsprosess, tar hun seinere. I denne prosessen kan hun ta valg hele veien, valgene går på hva som er gjenkjennelig for andre enn meg, og hva som går fra det spesifikke til det generelle. Dette er en annen situasjon enn to av de andre kunstnerne jeg intervjuer, som planlegger direkte til rommet og tar avgjørende og irreversible valg, helt i starten av prosessen. De må vite hva som fungerer før verket er ferdig.

Fra en følelse som er så sterk at den kan stenge for andre følelser, sorg eller sinne, går hun gjennom engasjement, som er en mer nøytral følelse, til overraskelse og deretter lettelse eller glede. Transformasjonen av følelser er avhengig av at hun faglig vurderer muligheten for å kunne dele dette med andre. Muligheten for intersubjektivitet. Dette kan vi finne igjen hos alle kunstnerne jeg har møtt.

#### 4.4 Ellas fortelling

Ella er en kunstner som prøver å gripe en ikke-verbal tanke. Hun jobber best i den første fasen, før den ikke-verbale fornemmelsen skal materialiseres. Hun vil gjerne være i denne tilstanden lengst mulig, for å sikre at det hun leter etter er sant og ekte. Hun har en bok der hun noterer seg de vage ideene. Noen ganger kommer de i bilder, andre ganger som fornemmelser som krever dypere graving. Så tar hun noen valg.

Hva kan materialiseres, hvordan kan det kommuniseres ut? Denne prosessen synes hun er hard. Hun bruker enkle digitale skisser for å få et tydeligere inntrykk om hvordan resultatet kan bli. Hun velger en løsning og går hundre prosent for den. Fordi arbeidene hennes innebærer å fremkalle store fotografier og sette de inn i en installasjon ofte tilpasset et spesielt rom, er det ikke så mye slingsrom etter at planen er satt ut i livet. Hun holder seg tett opp til den planlagte ideen. I denne fasen involverer arbeidet hennes hjelp fra andre. Derfor kan hun ikke tillate seg å prøve og feile så mye. Nå er det mye mekanisk arbeid og hun opplever det som at hun må arbeide målbevisst, fokusert og planmessig. Hun skiller tydelig på disse to ulike fasene: Det er i den første fasen at undringen og usikkerheten ligger. I den andre fasen må hun også ta estetiske valg men de er nært knyttet til planen og hva som er mulig å gjennomføre. Når arbeidet er ferdig tror hun at det lever sitt eget liv, at det inneholder et budskap som ikke lar seg verbalisere. Derfor er skrevet tekst eller tale om arbeidene parallelle produkter som fører ballen videre, men på sin egen måte. Hun tror at verdenen av visuelle bilder lever sitt eget liv og at de påvirker oss over tid, på ukjente måter. Hun arbeider med kunst på grunn av de sterke opplevelsen hun kan ha når hun ser andres kunstverk. Hun sier at det foregår en ikke-verbal diskusjon som over tid kan nå flere enn de som umiddelbart oppsøker den.

Hun opplever ikke at følelsene har en sentral plass i prosessen, selv om hun lager arbeider som ikke refererer til ord, men til kroppen. Hun legger vekt på at for henne er det å skille mellom tanke, hode, følelser og kropp lite hensiktsmessig fordi arbeidene dreier seg om deltagelse generelt. Hun ønsker at opplevelsen til publikum skal være en totalopplevelse, de er tilstede i verket når de betrakter verket. Hun lager en installasjon, dvs. at hele rommet er tatt i bruk. Bildet blir presentert og gjenskapt i rommet samtidig. Overgangen mellom *etterligningen* (kunstverket) og tilstedeværelsen til betrakteren er forsøkt opphevd i installasjonen. Det kommer en nærmere forklaring av installasjonene til Ella i neste kapittel.

Hvis hun skal beskrive en tilstand i arbeidsprosessen så er det iver og engasjement i første fase og frustrasjon og slit i neste fasen som er rasjonalitets-drevet. Hun skiller selv på

det å jobbe spontant og flytende med ideene og det å gjennomføre dette etter en plan. Hun bruker ofte ord som *bearbeide manuelt* og *materialisere*. Hun sier noe sånt som at materialet drar ideen ned til realiteten. Kunstneren opplever den kunstsapende prosessen som et sted som det tar tid å være i. Hun skiller den intuitive idéfasen fra den handlende situasjonen der hun utfører tankene. Hun skiller på å tenke i ord og det å fornemme noe. Det visuelle er et resultat av kontemplasjon. Denne situasjonen er godt å være i og den er viktig for prosessen.

## 5 Diskusjon og tematisk analyse

Materialet jeg sitter igjen med etter datainnsamling er fire dype individuelle samtaler, basert på informantenes egen tankestrøm ut fra deres arbeider. Jeg ønsket i størst mulig grad at samtalene skulle utvikle seg fritt fordi jeg ville inn i kjernen i hver enkelts arbeidsprosess. Intervjuene tar oss derfor med til ulike univers både fordi de gjenspeiler ulike arbeider, men også fordi kunstnerne uttaler seg i forhold til ulike tradisjoner eller retninger innenfor kunsten. Hvis vi ser bort fra dette og prøver å nærme oss utsagnene i forhold til temaer som dukket opp og den psykologiske teorien som er presentert i denne oppgaven, ligger det likevel noen likheter bak. Til en viss grad vil temaene og utsagnene overlape hverandre, men delingen i tema er en hjelp til å diskutere empirien opp mot teori.

Det er blitt allment innarbeidet at kunst ikke skal være instrumentell. Kunsten skal være fri og motivert ut fra seg selv og ideen bak verket. De fellespunktene jeg finner i intervjuene, er spesielt behovet for å lytte til verket og verden rundt, behovet for å dele og ønsket om å være kompromissløst tilstede, fri for gamle oppfatninger, opplevelser og ideer. Jeg har tatt utgangspunkt i følgende samlende hovedtemaer fra intervjuene: *vitalitet, deltagelse, følelser og viktige nå-øyeblikk*. Undertemaer som hører til i alle kategoriene er det ikke-verbale og det personlige kontra det profesjonelle.

### 5.1 Vitalitet

*”Hodet synes det blir stygt, men kroppen vil bare fortsette å gjøre det. Hodet tenker: ”å nei!!” men kroppen gjør det fordi om. Kroppen skjønner mest da, kroppen er best”!* Flo, 6 år.

Lidenskap fyller oss med en brusende fornemmelse (bevegelsesform). Lidenskapen gir oss kraft til å bevege oss i en retning. Stern (2010) sier at kunst har sin egen måte å kode vitalitetsformer slik at de lett kan deles med andre. På denne måten har kunstformene lenge vært pionerer i å utforske den dynamiske dimensjonen i menneskelig erfaring.

Stern legger vekt på at vitalitet er det primære i hvordan vi forholder oss til omverdenen. Innholdet betyr ingenting uten at det er pakket inn i vitalitet. Flo sier at hodet tar feil, og hun bare må følge kroppen; det at den gjør noe og hvordan den gjør det er det viktige. Stern sier at vitalitet er mer enn embodiment (kroppsliggjøring); det er innhold pluss form, det er det som gir ”kjøtt” til erfaring (2010, s. 30). Vitalitet er en gestalt av retning, bevegelse, intensjon og kraft. Intensjonen lener seg framover. Den er en mental bevegelse. Flo kjenner at hun slåss med seg selv for å komme videre i tegningen. Kroppen vil noe, utfører noe, selv om

hun sitter stille og ikke tegner. Bevegelsen kan være mental. Forskningen på speilnevroner har vist oss at vi kan oppleve kroppslig virtuell bevegelse selv om vi sitter stille. Flo tåler å være i ”smerte,” den oppleves meningsfull fordi hun forventer et resultat. Hun organiserer følelsene sine og opplever vitalitet (jamfør del 2.1.1 om affekter som redskap for kunstneren). Flo beholder intensjonen og opplever smerten funksjonelt.

Gro har et utsagn som kanskje kan illustrere hvordan det er en indre bevegelse i intensjonen:

”Den kunstskapende prosessen krever at intensjonen er sluppet...at man tør å stå i den...det er utydelige, men viljestyrte fornemmelser...”

Hun sier at det viktig å være klar over intensjonen når man går inn i arbeidet, ikke en intensjon på hvordan det skal se ut, men en intensjon på hva man ønsker å undersøke og med hvilken intensitet. Hun bruker ord som kan virke som motsetninger: *Fornemmelser* gir assosiasjoner til noe stille og åpent, men her er det *viljestyrt*, noe som fører inn et tydelig budskap om en kraft, et press. Intensjon er noe målrettet, men nå er den ”sluppet” - frigjort. Og man skal stå i det. Utsagnet gir inntrykk av både ro og kraft, noe som fører til en spenning. Kraften er mental. Her vil jeg vise til det Gro sa om at konsekvens og utholdenhet var forutsetninger i kunstprosessen i kapittel 4.2.

### 5.1.1 Ekspansjon

Vitalitet ble beskrevet i form av et møte mellom ulike følelser: Jeg finner dette hos Mette, når hun snakker om redselen sammenslått med gleden over storheten i materialet. Hun er redd for at arbeidet, og dermed henne selv, skal bli gjort mindre i møte med publikum og tidens tann. I motstand oppleves faren for en forminking, og hun er redd for at møtet med publikum gir feil utslag. Men når redselen blir brukt riktig kan den føre til utvidelse, (Tronick, 1989,1998, som beskrevet i del 2.2.2.1). Når Mettes verk er ferdig, skjer det noe:

”Tekstilen var rullet sammen, for å montere den så beholdt vi den i rullen. Vi var mange som sto oppå stillaset og holdt denne rullen til vi fikk montert de tolv punktene. Også det å slippe denne rullen ned!! Hwoof !! det er kjempe !! bare lyden av denne tekstilen som bare ruller seg fort nedover !! Vi var fem folk, tekstilen er tjukk filt, så den er tung. Jeg hadde jo aldri sett den utrullet før. Jeg hadde fraktet den i to deler. Jeg sydde den sammen på gulvet, så rullet vi den sammen, festet den og slapp den! Det var første gang jeg så den da...det er en voldsom glede å se den henge der til slutt...Mengden og storheten er viktig.”

I en overgang fra en følelse til en annen er det en bevegelse. Vi kan beskrive det som en ekspansjon. Redselen for å ikke møte publikum er en emosjon som inneholder erfaringer

og forventninger, men en umiddelbar opplevelse fortrenger denne emosjonen og direkte opplevde følelser overtar. Stern (2010) beskriver vitalitet mer som form enn innhold. Derfor er opplevelsen fri fra låste erfaringer. Slik Gro trakter etter:

”sanne opplevelser, fri for emosjoner som består av tolkninger.”

Vil det i overgangene mellom Mettes følelser være en umiddelbar utvidelse som har oppstått på grunn av kontakten med verket? Her vil jeg vise til Mettes historie: Hun er redd for å ta plass, men overveldelsen over materialmengdene gir glede. I vitaliteten som verket gir rom for, snur redsel til glede. Dette beskriver en bevegelse med en kraft rettet fremover. Fordi det kan sies å være *form* (måten materialet og fargen virker inn på henne) som beskriver denne opplevelsen og ikke *innhold* (minner og kognisjon), passer det til definisjonen som Stern gir av vitalitetsformer. Vitalitet er bevegelse. Bevegelsen inneholder fire komponenter: tid, rom, intensjonalitet og kraft (del 2.2.2.2). Først opplever hun en nysgjerrighet i forhold til hva teksten kan klare. Hun lurer på hvordan hun kan presse grensene:

”Jeg blir opptatt av hva som er mulig å få til og om teksten er vennlig og lar seg manipulere.”

Så opplever hun frykt i løpet av arbeidsprosessen, så til slutt opplever hun å bli overveldet over at materialet har blitt et verk:

”Jeg opplever glede over at det oppfører seg slik jeg vil...”-takk for at du overrasker meg!”

Her vil jeg igjen referere til hvordan det å tåle smerten ved å bruke den konstruktivt i en kunstsapende prosess er et bilde på at hun kontrollerer og organiserer følelsene sine og på den måten opplever vitalitet. Mye av vitaliteten blir beskrevet ved hjelp av naturfenomener:

”Tyngdekraften virker så sterkt, det gir spenning.”

Det ligger en erkjennelse av en kroppslig fornemmelse i det utsagnet. Det illustrerer en følelse på tvers av modalitetene. Man kan høre, se og kjenne at noe faller. Hun sier også:

”Materialet gir mye –varme, berøring og lyd...filt er animalsk, det er som hud, du kjenner det virkelig, det er mye motstand i det, det er bevegelse og det er organisk.”

”Filt er oppskjært i organiske og geometriske former, det er jo tryggheten i geometrien også, i matematikken, det er mye av det jeg jobber med som er grunnsteiner i oss, ikke sant, grunn...konstruksjoner, kjente enkle geometriske former som er kjent for oss.”

Og vitaliteten blir beskrevet som levendegjøring av materialet:

”Det er som om verket legger armen rundt meg.”

Dette er en besjeling av materialet som uttrykker deltagelse. Jeg beveger meg sammen med objektet. ”I responsive handlinger føler jeg meg levende og gjør også objektet levende gjennom min vitalitet” (Grennes og Røed Hansen, 2009, s. 211). Jeg tolker det som om hun ekspanderer ved å få materialet til å gi noe tilbake. Tekstilen blir beskrevet som levende. En gjenstand er noe konkret og stille. Det at vi føler en kontakt med materialet gir oss en indre ekspansjon, en opplevelse på tvers av modalitetene. ”Tingen” har tatt oppmerksomheten vår.

”Jeg kjenner en trygghet ved at det er så mye av materialet, det er noe med mengden...(som en fantastisk stoffbutikk, det er ikke vits i å kjøpe noe, du får ikke med deg den følelsen fordi det blir for lite). Det er mengden av tekstil som uttrykker så mye. Masse røde fløyelsgardiner som handler om ”mor jeg vil tilbake” ... Tekstil i stabler. Jeg føler godt gjentagelsen.”

”I en utsmykning kalte jeg prosjektet mitt for ”Lyttende vegg”, fordi jeg tenkte at disse veggene skulle suge inn lydene, du kan ikke spille dem av, men lydene vil alltid ligge der.... -Men hvor blir lyden av da? Ligger den inni der?!.. ”

Dette sitatet, som de foregående, viser hvordan en indre bevegelse i objektene, og i oss, gir oss en ekspansjon som er amodal. En sterk sansing som er basert på tilstedeværelse, ikke assosiasjoner. Dette finner jeg igjen i Gros beskrivelse av sin prosess. Hun er opptatt av at det skal foregå noe som er fritt fra tidligere erfaringer og tolkninger:

”Det skal ikke komme fra noe spesifikt, men fra det hele...noe sant og umiddelbart...på atelieret må jeg være veldig stille og åpen.”

Dette er et av mange sitat som kaster lys over Sterns beskrivelse av vitalitet som noe som gir form til et uttrykk. Hun er stille og åpen og det som skjer skal ikke komme fra et spesifikt innhold. Gro sier videre at det er intensiteten og energien i det kunstneren viser som er viktig. Man velger en intensitet. Hun snakker om at:

”Det er forskjell på det som er sant og det som ikke er sant. Følelsen er sann, den er fri fra projiserte emosjoner, følelsen er innlevelser som ikke kommer fra en tidligere hendelse.”

Når hun sier at følelsen er innlevelser, kan det virke som om Gros bruk av ordet følelse ligger nært opp til Sterns definisjon av vitalitetsformer. Det beskriver en *måte* å gjøre noe på og Gro snakker om en *måte* å være tilstede på. Utsagnene hennes er også lik affektbevissthetsteorien som skiller affekt fra emosjoner. Hun mener at man må være åpen for å ta imot det som er i verket, og i intensjonen, uten å tolke inn antagelser. Dette må vi gjøre ved å lytte:

”Man må lytte til hva slags behov arbeidet har, det er nesten som et lite barn, man må lytte til hva slags behov det har, istedenfor å bruke ferdige svar, jeg tror at det å være kreativ har med å lytte å gjøre.”



Hvis vi tenker at vi går inn i ”det potensielle rommet” til Winnicott, så er det en forutsetning at vi er åpne og til stede i øyeblikket. Vi har slått fast at vitalitet er amodal, at det foregår i alle modalitetene samtidig, det er en bevegelse med en kraft mot noe. Gros utsagn om den kreative prosessen setter fingeren på akkurat dette:

”Jeg tror at alt er et slags ønske om en helhet, at i den kreative prosessen er man i noe totalt, som man ikke vet hva er, men så betingelsesløst! Det ligner på et slags kjærlighetsbegrep.”

Stern sier ikke eksplisitt at vitalitetsformene beskriver det eksistensielle, men måten livsfølelsen kommer til uttrykk på i noe helhetlig, gjør at det oppleves slik. Når Gro snakker om at man må lytte, beskriver det at de to temaene vitalitet og deltagelse går over i hverandre. Her er deltagelsen så sterk at hun snakker om kjærlighet! Disse to utsagnene til Gro må følge oss når vi går inn i temaet om deltagelse.

Jeg finner igjen det med at vitalitet finnes i det åpne rommet når Lis snakker om lyset:

”Jeg bare merker at lyset har en slik...det har en slik virkning på meg. Og det tror jeg det har på alle sant?... Når solen treffer deg, eller, når det blir forskjellige stemninger når solen er på vei bort... og at lyset har på en måte en annen, raskere vei inn i deg enn ord, -litt sånn som en del musikk også treffer deg, - plutselig uten at du...- litt sånn uforberedt. Jeg føler at lyset har litt av den...den virkningen da. Jeg er jo sånn at viss jeg, - sånn at når det har vært dårlig vær lenge...og jeg går inn og ser ut over sjøen - også plutselig kommer det lys ut på fjorden, da kjenner jeg at det bare fremkaller noe.. bare sånn heilt banalt så holder jeg på å begynne å grine. Når lyset plutselig.... så, ...og dette sier meg at det er noe flott i det at vi har en slik tilknytning til naturen. Da er det tydelig at de elementene de virker på oss, - helt som å trykke på en bryter!... - Så det er kanskje det jeg leiter etter.”

I likhet med Mette legger hun vekt på hvordan naturen kan åpne oss. Og at det er noe annet enn ord. Lyset fremkaller stemninger som er hevet over refleksjon. Det bare er der - plutselig. Som nevnt tidligere bruker Lis gjennomgående ordet plutselig. Jeg får inntrykk av at det åpenbarer seg noe som snur opp ned på følelser og nullstiller opplevelsen, slik at den kan karakteriseres som amodal. Jeg tolker det slik at Ella også snakker om muligheten til det amodale som finnes når man uttrykker seg utenfor ordene. Hun lager visuelle installasjoner i rommet. Hun legger vekt på romslighet:

”Det ligger en sånn romslighet i det visuelle som gjør at man kan bruke hele registeret der.”

Hva hun mener med ”romslighet” og ”med hele registeret som vi kan bruke” er litt vanskelig å få tak i, men det kan tolkes som å bruke hele mennesket, at det går på tvers av

modalitetene. Hun legger vekt på at det er *romligheten*, og det at man bruker alt ved seg selv i en *visuell kommunikasjon* med andre, som er det essensielle:

”Det er i det intuitive det helt essensielle foregår, det er her vi kan ha en visuell diskusjon...i den intuitive fasen oppstår det noe, det er ikke tanker, jeg vil ikke kalle det ideer engang. Det er fornemmelser.”

Likevel sier hun at det er i denne fasen hun har en *analytisk* diskusjon med seg selv.

”Jeg vet ikke hvor hensiktsmessig det er å skille på tanke og følelse hvis tanken er visuell... det som er veldig bra med å jobbe med kunst er at du kan starte ut med en intuitiv tilnærming samtidig som du er analytisk i tillegg. Det er et veldig stort spillerom der, det opplever jeg som helt enestående med kunst.”

Det er interessant hvordan hun ikke skiller på det analytiske og det kroppslig følelsesmessige. Vi er vant til å sette likhetstegn mellom det verbale og analytiske på den ene siden og det intuitive, emosjonelle og kroppslige på den andre siden. At hun på en måte formulerer at man kan være analytisk i en intuitiv fase, en fase som er preget av fornemmelser, pirrer nysgjerrigheten. Kan man være analytisk i det ordløse? Hva skjer når det oppstår en organisering? Stern sier at vitalitet er gestalter og at en gestalt er en gryende/emergent egenskap. På denne måten er vitalitetsformer dynamiske; de er noe gryende, noe i bevegelse mot noe. Han viser til Einstein som sa at han hverken tenker i ord eller bilder, men i kraft og volum som beveger seg i tid og rom. Det at noe skjer er det sentrale: Tronick sier at det noe essensielt som skjer mellom to individer som rommer hverandre i en individuell og felles utvidelse. Med utvidelse mener han organisering av bevissthetstilstander. I det emergente selvet er det ny organisering i hjernen som skaper opplevelse, en opplevelse som ”sannsynligvis kan gi en forutanelse av en skjult fremtid” (Stern, 2003, s. 117 jamfør del 2.2.2.2). Dette leder tankene tilbake til Bergsons formulering om at naturen (og kunsten) oppstår ved gjentatte eksplosjoner gjennom intuisjon. Dette er en formulering ut fra et filosofisk perspektiv. (Hvis vi ser på fenomenet fra en biologisk innfallsvinkel kan man si at evolusjonen av livet på jorda, artene og økosystemene skjer nettopp slik ved plutselige artsøkninger (masseartsdannelse) når nye nisjer åpner seg, og det blir stadig mer komplekse systemer (Stanley, 1979)). Tronick og den dyadiske tradisjonen innenfor psykologi viser hvordan organisering og utvidelse skjer i møter mellom ulike individer. Hos Ella, som hos de foregående kunstnerne, går temaene deltagelse og vitalitet over i hverandre, noe jeg også vil vise i neste avsnitt om deltagelse. Igjen og igjen ser jeg at det er ”foranderligheten” som kunsten kan bidra med i en felles opplevelse som er viktig for informantene. Uttalelsen under kan gi en pekepinn på hva hun mener:

”Jeg er opptatt av den umiddelbare opplevelsen som betrakteren har og bevegelsen det setter i gang.”

## **5.2 Deltagelse**

”Jeg liker å dele på tegninger. Jeg liker veldig godt å se på andre også, så slipper jeg å vente en hel time før jeg vet hva jeg skal tegne” (Flo, 6 år).

”De gangene jeg tenker at det er noen vits i å drive med dette er når jeg ser en eller annen utstilling som setter ting veldig i sving for meg” (Ella).

Tronick bruker begrepet scaffolding for å beskrive hvordan dyaden mellom mor og barn ”omfavner situasjonen og muliggjør et mer komplekst nivå av hjerneorganisering hos barnet”. Begrepet har han fra Bruner (1975), men Bruner legger vekt på at det er en kognitiv prosess mens Tronick ser på det som en emosjonell prosess. At den er emosjonell medfører at den inneholder en mer kompleks organisering i hjernen, den er også kroppslig. Både mor og barnet vokser i den emosjonelle kontakten, skapt av situasjonen og relasjonen. Kan kunstverket være mor og individene som opplever kunsten være barn i en tenkt overføring?

Det å dele med andre hadde stor plass i intervjuene. Denne delingen er ordløs, intuitiv og universell og har mye med vitalitet og livsfølelse å gjøre. Mange av sitatene i del 5.1 og 5.2 illustrerer at vitalitet og deltagelse henger nært sammen; denne oppgaven argumenterer for at vitalitet oppleves gjennom deltagelse. Tematiseringen av empirien er gjennomført for å lette fremstillingen, men mange av utsagnene kan belyse både temaet *vitalitet* og temaet *deltagelse* samtidig.

For Ella dreier arbeidene seg generelt om deltagelse. Hvordan vi opplever det som skjer, og samtidig opplever presentasjonen av det samme samtidig. Hun vil med dette kommentere dagens virkelighet, der vi er en del av hendelser omtrent samtidig som vi får det presentert i media, f.eks. opplevelsen av 11. september, der tolkningen, bildene av hendelsen, foregår parallelt med opplevelsen.

Hun vil at de som ser arbeidene hennes skal reflektere over sin egen deltagelse på en ordløs måte:

”Opplevelsen av å være tilstede og samtidig avlese det du er tilstede i.”

Dette skjer ved at hun lager en installasjon i rommet som betrakteren er inne i, og som igjen på ulike måter er avbildet i selve verket. Hun sier:

”Man er i det reelle rommet, og samtidig som man er der, blir man presentert en annen mulighet til å se det samme rommet. Rommet er presentert - samtidig som du befinner deg i det.”

Dette åpner opp for parallelle opplevelser. Kanskje man kan si at dobbeltheten i det åpner for et ”vakuum” som igjen fører til vitalitet. Det at diskusjonen foregår i rommet via det visuelle og kroppslige er for henne kjernen i kunst. Betrakteren deltar i verket. (Jmfør referering til Lipps i del 2.2.1 som viser at estetikk er å overføre oss selv i objektets innhold. Vi smelter sammen med verket.)

### 5.2.1 En visuell diskusjon

Forklaringen om kunsten fra kunsthistorikere er noe annet enn det man faktisk opplever av verket. Ella sier:

”Jeg synes jeg kan si noe annet med bilder enn med ord, altså diskusjonen blir noe annet, men da må man være villig til å akseptere det som et uttrykk i seg selv som ikke trenger den verbale forklaringen, eller hvis en kunsthistoriker eller noen skriver noe, så må det sees på som et parallelt produkt.”

Vi snakker altså her om en intuitiv opplevelse som må forstås intuitivt. Hun vil at betrakteren skal være til stede fysisk og samtidig delta i noe hun kaller en *ikke-verbal diskusjon*:

”Med kunst foregår det en ikke-verbal diskusjon. Det er en helt adekvat måte å diskutere på som trengs.”

På denne måten er deltagelse hovedmotivasjonen hennes for å drive med kunst:

”Jeg vet ikke om jeg kan drive med dette her bare ut i fra et eget velbehag. Jeg vil at det skal inngå i en litt større sammenheng enn som så, og da blir jeg veldig oppløftet når jeg selv blir påvirket. Når jeg selv har noen kunstopplevelser som er veldig igangsettende tankemessig og opplevelsesmessig for meg selv, så tenker jeg at dette er såpass betydningsfullt for meg at kunst oppleves som viktig på et generelt grunnlag. Det at jeg kan ha noen store øyeblikk der jeg blir veldig glad eller kommer i kontakt med meg selv eller noen ting sånn, det aleine er ikke grunn nok til å holde på med dette her, det er viktig å beholde en tro på at det spiller en rolle for andre. De gangene jeg tenker at det er noen vits i å drive med dette er når jeg ser en eller annen utstilling som setter ting veldig i sving for meg.”

Hun legger vekt på at denne visuelle diskusjonen ikke er så intern i kunstmiljøet som den kan virke. Hun har en tro på at den virker over tid på en annen måte enn verbale diskusjoner. Hun legger også vekt på at diskusjonen ikke trenger å være så bred (nå så mange) for å ha virkning over tid.

”Det ligger veldig mye kollektivt i det visuelle, enten det er på et kunstplan eller i det kommersielle. Man opplever veldig ofte at der er folk som jobber med veldig nærliggende ideer helt andre steder, det er jo noe som kan være veldig gledelig og bekreftende da på mange måter. Ulike kunstnere tar av de impulsene som farer rundt, man har liksom det samme materialet som man prøver å bearbeide”.

Ella snakker om å diskutere analytisk sammen, på en visuell og opplevelsesmessig måte, over et langt tidsrom. Deltagelse opererer på ulike plan i de individuelle fortellingene. Vi snakker om deltagelse med objektene og med verden og med andre mennesker, publikum og andre sine verk. Ella snakker om nærheten hun føler i startfasen, der hun opplever en fornemmelse av ”noe”:

”Noe som er basert både på inntrykk utenifra og min egen opplevelse av verden.”

Dette er visuelt betinget og står i en diskusjon med andres visuelle arbeid. Jeg leser dette som at hun føler en analytisk, visuell nærhet med andre allerede i idé-fasen. Jeg vil gjenta et sitat fra del 5.1:

”... tanken er visuell... det som er veldig bra med å jobbe med kunst er at du kan starte ut med en intuitiv tilnærming samtidig som du er analytisk i tillegg, det er et veldig stort spillerom der, det opplever jeg som helt enestående med kunst.”

Deltagelsen oppleves sterkest i idé-fasen og i utstillingssammenheng. I sluttproduktet, når hun inviterer betrakteren inn i en romlig ”tanke” håper hun at det visuelle skal leve videre i en ordløs diskusjon over tid.

### **5.2.2 En deltagelse med objektet, sammen med andre**

Ellas motstand mot å utføre det fysiske arbeidet i kunstprosessen står i sterk kontrast til Mettes beskrivelse av deltagelsen med objektet som et resultat av *materialbearbeidingen* som grunn-nerven i arbeidene hennes. Her er det i kontakten med materialet opplevelsen sitter. Hun har et ønske om at andre skal oppleve det sterke møtet med ullstoffet og fargene. Mette har opplevd at publikum ikke forstår hennes lange håndverksmessige prosess. Selv om industrialisering ville gjort prosessen hurtigere tror hun at det ville ha hemmet arbeidet hennes, og at hun ikke ville fått nye ideer.

”Jeg kunne aldri tenkt meg å bare jobbe med et mønster på datamaskinen og så levere det til utstansing og så ikke ha kontakt med materialet. Jeg syns jo det å jobbe med materialet er den berikende delen av prosessen. Men folk blir litt irritert av at jeg bruker mye tid på det. - forstår du?... Dessuten er det ujevnheten som gjør det levende”.

Måten hun beskriver hvordan arbeidet legger en beskyttende hånd rundt henne, illustrerer hvordan objektene rundt oss kan være et møtested mellom oss og verden. Dette kan også sees som analogt med Winnicotts teori om bamsen som et objekt mellom meg og andre: ”det er der i den ytre verden, men det er også meg og fordi du også kan oppleve den, er vi sammen”. Mette sier om arbeidene sine:

”Altså alt føles som en sånn dialog ... eller nå er vi her. ”Nå snakker vi sammen”, dette høres jo heilt dumt ut, men der... at den... at verket har liksom har gått fra å være en idé til å bli materielt... og til -nå kan jeg snakke med det, nå kan jeg oppleve det, nå har jeg skapt det.”

### 5.2.3 Å finne det viktige som gjør det universelt

Lis bearbeider sin opplevelse av nære andre. Hun ønsker å bruke en spesifikk opplevelse til å *fange noe universelt*. Hun vet at ved å gjøre det universelt, altså noe som berører andre, så har hun også fanget kjernen i situasjonen, kommet nær *det sanne*.

”Fordi jeg jobber med tema som er knyttet til familien, baby og sorg...og fordi jeg jobber figurativt, så er det i grenseland mot det banale... Jeg kjenner at jeg blir engasjert når jeg får de forskjellige elementene til å gå sammen.”

Gro og Lis beskriver kunstprosessen som en diskusjon man fører hvor man ønsker å snakke om noe universelt. Begge mener *sannhet* (dvs. forbi det tilgjorte) er et nøkkelord for å komme til noe universelt. Både hun og Gro snakker om å komme forbi det banale, forbi klisjeene slik at man kan nå andre. Men diskusjonen må ikke ”*ende opp i ferdige kategorier, da er det låst med en gang*”. Det må oppleves her å nå.

Lis snakker om et møte med seg selv, erfaringene sine, hennes opplevelse av familie-situasjonen, og når hun bearbeider det faglig i kunstprosessen kan hun oppnå hun noe sant, noe som er universelt. Dette ligner på Gro sine bestrebelse etter å komme forbi det hun kaller emosjoner, til den rene følelsen. I tillegg til å treffe noe universelt med arbeidet, ”*noe som fenger*”, beskriver Lis hvordan hun får tilgang på ”*bilder som jeg ikke har tilgang på til daglig*”. Dette kommer jeg inn på under overskriften om nå-øyeblikk.

Hvis jeg går tilbake til spørsmålet som jeg stilte innledningsvis i dette kapittelet, om kunstverket kan være ”mor” og individene barn, vil jeg ut fra disse eksemplene svare ja, i overført betydning: Både kunstverket, selve det fysiske materialet, mottaker og den som lager kunsten har gjennom en relasjon blitt større enn seg selv (kunstverket er ingenting uten opplevelsen). Kunstverket og kunstneren har kreert en dyadisk tilstand. De har blitt komponenter av et dyadisk system, og gjennom mottaker oppnås en større kompleksitet og mening. Tronick (1998) sier at affektdelingen i dyaden er et utgangspunkt for ekspansjon. I denne oppgaven beskrives prosessen selvsagt i overført betydning. Tronick skisserer en dyadisk interaksjon som er basert på to aktivt følende og handlende parter. Det er et direkte samspill som foregår i et nå-øyeblikk. Kunstprosessen er basert på at kunstneren har en intuitiv forståelse av at deltagelsen med andre mennesker ligger implisitt i prosessen. Den dyadiske situasjonen mellom kunstner og kunstverk er basert på kunstnerens vilje til å føle

seg som en del av verden og/eller ha en opplevelse av å besjele verket. Stern sier at mor og barn er skapt for den spesielle dyadiske kontakten. I boken ”*The Motherhood Constellation*” (1995) legger Stern frem teorien om at det hos mødre skapes en ny psykisk/mental organisering som er tilpasset barnets evne til samspill. Vi bærer slik med oss evnen til samspill og utvidelse. Stern viser hvordan den terapeutiske situasjonen kan ta i bruk denne evnen til et ordløst samspill. Vi kan vite mer enn vi kan si (Polanyi, 2000). For kunstprosessen er det en forutsetning at vi er skapt med denne evnen. Winnicott sier at det er i leken og i opplevelse av kultur (det potensielle rommet) at vi utvikler oss selv. Bergson sier at det er ”gjennom eksplosjonene” som vi strekker oss etter, vi er mennesker (jmfør del 2.1). Spinoza sier at det er de som tåler å gå inn i og gjennomleve følelsene som oppnår ro og innsikt, og at dette vil omvende oss på samme måte som omvendelsesprosessen som Jung og James beskriver. Med dette beveger vi oss inn i det nest siste temaet som er følelser.

### **5.3 Følelser / affekter**

*- Noen ganger når jeg tegner, slåss kroppen mot hodet. Det begynner å bli litt urolig og seigt mellom kroppen og hodet. Det er litt vondt, men det er ikke så ofte det skjer - jeg er vist litt gal når jeg sier dette! Storebroren min tegner ikke, han kjenner at det blir for vondt så han vil heller gjøre noe annet (Flo 6 år).*

Dette sitatet skisserer hvordan opplevd organisering av følelsene kan gi vitalitet (se del 5.1), og her vil jeg prøve å utdype hvordan de spesifikke følelsene opplever i kunstprosessen. Merleau-Ponty skisserte hvordan vi opplever preoperasjonelt gjennom kroppen. Hva mener han med dette? Har det med organiseringsprosessen å gjøre? -At nydannelser oppstår i hjernen før konseptualisering? Som jeg skrev i del 2.1 sier McNiff (1998) at det er en intelligens i den kreative prosessen hvor fantasibilder oppstår. Mennesket vil begjære disse fantasibildene. Er det et ønske om å oppleve en positiv følelse - noe som oppstår i kroppen? Izard (1991) sier at intens interesse gir mot til å følge en intensjon. Gro snakker om viktigheten av å vite intensjonene. Ella opplever at hun via *fornemmelser* går inn i en ikke-verbal dialog med seg selv og analyserer visuelle inntrykk.

Som jeg skisserte over går bevissthetstilstanden via følelser/affekter. Kroppen gir signaler; dette skjer uten en verbal kognisjon men den kan være virtuell (Damasio, 1999). Teorien og kunstopplevelsen som er diskutert i denne oppgaven viser at følelse og tanke, deltagelse og selvopplevelse ikke er motsetninger, men gir mening sammen.

Kunstnerne skisserte et bevisst forhold til følelser: Lis tydelig. Hun kan gå inn i negative følelser for å oppnå positive, idet hun klarer å formidle en universell opplevelse. Gro ser på følelsen som et uttrykk for en umiddelbar og sann tilstand som hun har et ønske om å formidle intuitivt. Dette gjør hun ved å intuitivt oversette fortellinger om følelser til farge. Ella jobber uavhengig av konkrete følelser men legger stor vekt på fornemmelser. Hun har ikke noe ønske om å differensiere følelsene. Mette beskriver svingende følelser i arbeidsprosessen. Fra redsel til stolthet og glede. I forhold til verket beskriver hun vitalitet fordi verket er så stort og tilstedeværende, som bevegelser i naturen. Izard (1991) legger vekt på hvordan emosjonsterskelen (emotion threshold) varierer mellom ulike individer, og at vi har ulik evne til å tåle å stå i en emosjon (det kan se ut som om han i boken fra 1991 bruker ordet emosjon synonymt med ordet affekt). Arbeidet med kunst fører til bevisstgjøring og i følge Gro sitt perspektiv, kan man øve opp en evne til å skille på emosjon og følelse. Jeg har vist hvordan materialet og prosessen kan hjelpe kunstnerne til å være i en tilstand med sterke følelser. Dette er sannsynligvis fordi følelsen blir omgjort til vitalitet.

Informantene i tertiærutvalget, skisserer at kunstnerrollen kan innebære en økonomisk lidelse. I løpet av livet som kunstner opplever mange at det er vanskelig å få mulighet til å utføre yrket sitt. Noen av kunstnerne i tertiærutvalget beskrev hvordan *”lidelsen i økonomien belyser hvor stort dette er - et stort valg.”* De var samstemte i at det var *et mareritt økonomisk*, som en av informantene uttalte det. Det at det er et fatalt valg økonomisk og at man likevel ønsker å stå i det, skildrer et spenn mellom følelser, der man hver dag må ta et valg. Det krever utholdenhet, konsekvens og mot. Det blir en profesjonalitet. Det må finnes en tro på at man oppnår noe større enn lidelsen. På dette grunnlaget er det viktig at man er medlem av en gruppe og har en tilhørende identitet. Affektbevissthetspsykologer hjelper klienter til å få et bevisst forhold til reaksjonene sine, for å få en økt livsmestring. En kunstner bruker faget til å oppnå innsikt som han/hun ønsker å dele med andre. En av kunstnerne i tertiærutvalget beskrev dette slik:

”Da jeg ble student følte jeg meg dradd mot kunsten som Kristianiabohemen, jeg visste jo ikke.... men nå er det jo livet ditt, det er ikke noen retrettmulighet, den litt pompøse utgaven er at du har ei oppgave på vegne av menneskeheten. Du må stille med et budskap ovenfor en menneskehet som er i ferd med å gå til grunne, liksom.”

En annen sier :

”Jeg har prøvd å slutte mange ganger, men dette har blitt en måte å tenke på, en måte å forholde seg til verden på som gir meg noe eksistensielt.”



James, Spinoza og Jung skildrer en bevisst nedstigning, det å tåle eller oppsøke følelser, og hvordan dette gir en omvendelsesprosess. Og man blir opplyst. Spørsmålet som dukker opp er om kunstnerne har valgt å leve livet i en slik ”opplyst” tilstand, med et ønske om å formidle det til andre. En av kunstnerne i tertiærutvalget formidler både det ikke-verbale og ønsket om deltagelse slik:

”Da jeg var liten tenkte jeg mye på at vi har ordløse tanker. Jeg ble fortvilt fordi det var jo helt umulig å dele disse tankene med andre. Jeg prøver gjennom kunsten å gjenoppleve dette og vise disse ”tankene” til andre nå. Kunsten er min vei inn i de tankene igjen.”

Hun bruker faget sitt til å hente frem noe hun som barn ikke maktet: å formidle det ordløse til menneskene rundt seg. Det er ikke de konkrete følelsene hun ønsker å formidle, men formen rundt opplevelsen av noe ordløst. Dette utsagnet viser en bevissthet om både det som kan differensieres i ord og det som ikke kan det. Vi ser at det jeg skriver om følelser i kunstprosessen tar opp igjen det jeg skrev om vitalitet i del 5.1. Stern (2010) etterlyser en videre diskusjon på å skille vitalitetsformer fra innhold. Med innhold mener han emosjoner og kognisjon. Informantene mine har på ulike måter deltatt i en diskusjon om dette: Gro skisserer et skille mellom følelser og emosjoner som ligner på skillet Stern viser til mellom form og innhold; han sier at vitalitetsformer er mer en form mens emosjon og kognisjon har et innhold. Gro sier at følelser er det umiddelbare og emosjoner er lærte erfaringer som vil kunne låse for følelsene. Med det mener hun at det kan låse for *måten* vi opplever på, *formen*. Lis viser oss en overgang mellom ulike følelser som er plutselig og overraskende, og på denne måten blir hun ”dradd” inn i vitalitet i en forvandlingsprosess. Dette kan implisere at iver i Tomkins teori er noe av det samme som vitalitet hos Stern. Izard (1991) sier at selv om målet er å karakterisere affektene og se på relasjoner og interaksjonen mellom dem, så er det viktigste at de er igangsettende og at de gir åpning for en ekspansjon i forhold til omgivelsene. Når Tomkins sier at vitalitet er organisering av affekter og psykopatologi er vitalitet på avveie, er det *bruken* av affektene som impliserer vitalitet. Vitalitet i seg selv er ikke en affekt. Mette snakker om forholdet mellom redsel og glede. Jeg har skissert hvordan dette beskriver en følt vitalitet, når redselen blir brukt riktig gir den vitalitet. Ella viser oss kanskje skillet mellom vitalitet og følelser når hun sier:

”Det er ingen følelse -ingen klar følelse... det er en fornemmelse.”

Informantenes valg av begreper og forklaringer viser oss ulike diskurser, men vi aner en felles essens i opplevelsene deres. De snakker om et fenomen som kan gjenkjennes.

Jeg har nå prøvd å diskutere hvordan overgangene mellom ulike følelser gir vitalitet. Jeg kan slå fast at slike overganger er, eller blir, viktige nå-øyeblikk:

Skuespilleren jeg intervjuet i sekundær-utvalget la merke til at et barn ble redd under en forestilling. Det at hun ble bevisst dette, gav henne et viktig nå-øyeblikk der hun så seg selv og barnet utenifra.

For noen år siden beskrev jeg selv en opplevelse jeg hadde som kunstner:

”Som kunstner har jeg hatt noen avgjørende øyeblikk der kontakten med arbeidet, fargene, formene og det jeg ville uttrykke (vage minner, redsel, men også lykke, dvs. noe subtilt) har vært voldsomt og rystende. Øyeblikket kunne kanskje beskrives ved nettopp at skillet mellom lykke og angst opphører, og at det blir tydelig at kropp, følelser og tanker er ett. Denne opplevelsen henger også sammen med en roligere mer vedvarende tilstand av kontakt med, og oppmerksomhet for, materien rundt meg. Dette suget etter noe jeg vil kalle en kroppslig og mental kontakt, er drivkraften bak å lage kunst - jeg tør å føle i dette rommet” (sitat: Ingvild, 2007).

Disse opplevelsene har vært med å motivere meg til å skrive denne oppgaven. Kanskje er det innholdet i lykke og angst som oppheves og ren vitalitet som gjenstår. Jeg brukte kunstprosessen og bildene til å søke fornemmelser fra barndommen. Prosessen gav meg en bevisst tilgang på følelser, men jeg oppdaget at differensiering av følelser og opplevelser ikke var viktig. Jeg trodde først jeg følte angst, men oppdaget at det var like mye lykke. Følelsene ble omgjort til vitalitet. Jeg gikk bevisst inn i det, men brukte ikke bevisste minner. Det var en direktehet i tilstanden som åpnet for uante minner. Dette var ”viktige nå-øyeblikk”.

## **5.4 Viktige nå-øyeblikk**

*Jeg tegner mest fremtiden* (Flo, 6 år).

Viktige nå-øyeblikk er i følge Stern når noe virker inn på oss gjennom opplevd vitalitet. Han etterlyste ”psykologienes konseptualisering og beskrivelse av det nåværende øyeblikk” (Stern, 2003, s. 59). Dette har filosofien befattet seg med i langt større grad. Stern forklarer viktige nå-øyeblikk slik: Plutselige opplevelses-øyeblikk gir *kritiske nå-øyeblikk* som kan bli forløst i et *møte-øyeblikk*. Han legger vekt på at viktige nå-øyeblikk oppstår i møter mellom oss og andre gjennom lesningen av hverandres vitalitetsuttrykk. Stern viser til hvordan folk i interaksjon beveger seg samstemte og synkront ved å delta i hverandres bevegelser i sentrum for hverandre (se del 2.2.4 om spillenevroner). Dette er ett av kjennetegnene på hvordan møteopplevelser kan forløse kritiske nå-øyeblikk og gi opphav til forandringer i ”skjelsettende sprang” (Bråten, 2007). Stern (2007) skriver : ”bevegelse kan

føre til plutselige dramatiske forandringer gjennom *kritiske nå-øyeblikk* og *forløsende møte-øyeblikk*” (s. 169). Som jeg viste i del 2.2.4, kan en slik opplevelse overføres til forholdet mellom menneske og objekt.

Stern er opptatt av hvordan nå-øyeblikket har innvirkning på endring, ved at det foregår *nå* og er hevet over fortid og fremtid. De øyeblikkene som aktiverer ikke-verbale minner fra fortiden (implisitte minner) er avgjørende nå-øyeblikk. De åpner for at vi kan gjenoppdage opplevelser, se dem i lys av nå-øyeblikket. Nå-øyeblikket er mor til minnene. Stern beskriver hvordan nå-øyeblikk gir en kroppslig opplevelse og forutsetter at bevisstheten blir aktivert. Han problematiserer bevisstheten som et området med refleksjon, derfor viser han til primærbevisstheten (jamfør del 2.2.2.2). De verbale minnene har blitt tvunget inn i en fortellende form og kan bli gjentatt på en måte som blokkerer for ny opplevelse. De ikke-verbale kroppslige minnene er fragmenter i selvet som kan være vanskelig å få tak i, og aktiveringen av disse gir en helhetlig opplevelse av mening, fordi de blir knyttet til ”nået”. Det at vi kan gjenoppdage de i lys av ny opplevelse gir ny forståelse. Derfor er vi på jakt etter nå-øyeblikk som gir et slikt møte mellom fortid og nåtid. Dette minner om Bergsons ”skapelsesspiral” mellom intuisjon og begrepsdannelse (jamfør del 2.1). Stern sier at det er viktig at opplevelsen ikke blir konseptualisert fordi den da vil miste noe av sin intuitive viten og bli basert på tidligere erfaringer. Jeg er opptatt av hvordan kunstverket kan bevare den implisitte intuitive kunnskapen og gi mulighet for opplevelser av betydingsfulle nå-øyeblikk over tid og mellom ulike individer (jamfør Gros tanker om følelser og emosjoner).

Kunstnere leter etter slike viktige nå-øyeblikk, for seg selv og for dem som opplever kunsten. Kunstprosessen er basert på kontakt mellom selvet og verden, og kontakt mellom ulike selv i verden. Den er basert på intersubjektivitet. Viktige nå-øyeblikk er i Sterns teori knyttet til møtepunkt mellom mennesker, men kan også beskrive møter en har med seg selv, gjennom kunstverket (se s. 45 om affektdeling i overført betydning). Tronick (1989, 1998) sier at ekspansjonsprosessen skjer ved å bevege seg sammen i øyeblikkene, i en gjensidig affektiv regulering. Kunstprosessen er en måte å bevisst oppsøke dette på. Gro sier at det må være stille på atelieret, for å legge til rette for viktige nå-øyeblikk. Mette står i et spenn mellom de ulike følelsene, redsel for plassen kunstverket krever og gleden over verket. Denne spenningen åpner for viktige nå-øyeblikk. I en dyade beveger vi oss ofte mellom negative og positive affekter i et gjensidig regulerende samspill. Negative følelser vil bli forsøkt gjort til positive og dette skaper utvikling (Tronick, 1989). Øyeblikket av omvendelse ivaretar individene. Redselen for en negativ opplevelse (at man i møtet med andre blir mindre enn seg

selv) har ført subjektet fremover, og i et heldig møte er man i stedet gjort større enn seg selv. Mette sier at det er ”bare så følt”. Opplevelsen er hverken negativ eller behagelig lenger; den er en utvidelse. Ella beskriver at slike opplevelser er motivasjonen, gjenkjennelsen med andres arbeid. Lis beskriver det slik:

”Noen ganger er det nesten som å være avhengig, rusavhengig, fordi det er så sterkt, å plutselig få en slik gjenkjennelse av noe du ikke..... egentlig ikke kan definere helt men du bare ser det så sterkt idet det er der!... men jeg tror jeg hadde det der helt fra jeg var liten. Jeg var heilt besatt av å tegne i perioder når jeg var liten, av å oppleve en slik gjenkjennelse...Da var det kanskje like mye det å kjenne igjen noen drømmer om framtiden, nesten. Da var det kanskje omvendt, å drømme om fremtiden, mens nå er det noen ganger at jeg kanskje er ute etter noen øyeblikk fra langt tilbake...selv om det også gir håp fremover.”

Hun beskriver øyeblikk av konfrontasjon i møtet mellom seg selv og verden.

Vitaliteten spiller en avgjørende rolle i en amodal tilstand, her er det rom for endring gjennom reaktivering av minner og intuisjon om fremtid. Det er en ekspansjon, som forutsetter en bevissthetstilstand som krever organisering. ”Ethvert individ er et selvorganiserende system som kreerer sin egen tilstand av bevisstheten som kan bli utvidet til en mer kompleks og mer meningsfull tilstand i samarbeid med et annet selvorganiserende system” (Tronick, 1998, s. 292). Her vil jeg gjenta at i den kunstskeppende prosessen, foregår et følt ”samarbeid” uavhengig av tid og sted, slik Ella sier at vi gjennom kunstverkene fører en kollektiv diskusjon som påvirker oss over tid. Når det gryende (emergente) selvet manifesterer seg hos det nyfødte barnet, foregår det en hjerneorganisering. Barnet har ikke erfaring nok til å oppleve verden rundt seg ut fra minner. Det opplever umiddelbart i sterke fragmentariske sansinger og følelser (Stern, 1990, 2003, 2010). I følge Gro er det nettopp denne typen ikke-verbale følelsererfaringer uten gamle minner (emosjoner) hun søker i kunstprosessen. Lis viser oss hvordan dette skjer i viktige øyeblikk, i overgangen mellom ulike følelser, i øyeblikk som svinger fordi hun kommer inn i det umiddelbare. Ella opplever dette i den helt første fasen av kunstprosessen hvor hun er i fornemmelsene, før hun bruker erfaringer til å konkretisere det visuelle i et verk. Hun håper gi publikum en fornemmelse av å møte seg selv i verden. Mette beskriver objektets sterke tilstedeværelse i form av at det gjennom fargen og taktiliteten kan åpne oss og gjøre oss mottagelige for sterk, vital, amodal sansning, en type opplevelse som kanskje kan sidestilles med spedbarnets forutsetningsløse opplevelse i den emergente fasen. Affektbevissthetsteori sier at det ved innlærte skript kan oppstå negativ tolkning av en affekt. Et skript er en ”sammen-liming” av affekter som gir en selvopplevelse basert på erfaring (Monsen og Monsen, 1999). Det vil si at en følelse har blitt låst i en tolkning og nye opplevelser klarer ikke å bryte inn fordi gamle stenger. Affektbevissthetspsykologene vil ved

hjelp av bevissthet rundt affektene løse opp i uønskede skript. Overraskelse er den av affektene som ikke opptrer så ofte i skript, det er den eneste nøytrale affekten (Tomkins, 1995, Izard, 1991). Gir viktige nå-øyeblikk overraskelse som kan føre til en utvidelse og et møteøyeblikk? Eller snudd på hodet: gir viktige møteøyeblikk, mellom terapeut og klient, mellom mor og barn, mellom kunstner, kunstverk og publikum en overraskelse? Vil denne overraskelsen åpne for overgang mellom affekter og ny lesning av minner? Stern (2007) viser hvordan viktige ikke-verbale øyeblikk kan omforme gamle minner. Han legger vekt på hvordan det ikke-verbale kan være en sterkere kraft til forandring i terapi dersom klient og terapeut deler viktige nå-øyeblikk uten å forsøke å sette ord på det som skjer. Det oppstår et møte-øyeblikk som er styrt av affektiv speiling og affektinntoning, der vitalitetsformene er verktøyet. Hvis situasjonen blir forsøkt verbalisert kan man miste opplevelsen. Fornemmelsen gir noe annet enn ordene kan gi. Dette kan sammenlignes med tankene til Ella om at det finnes en ordløs diskusjon som foregår over tid.

Jeg er spent på videre forskning som er påvirket av Sterns bidrag om vitalitetsformer, og hjerneforskningens bidrag om speilnevroner. Det er inspirerende å lese hvordan Tronick fletter sammen utviklingspsykologi og nevrologisk forskning i teorier om ekspansjon i en dyadisk tilstand av bevisstheten. Foregår det en nyorganisering i hjernen i viktige møte-øyeblikk mellom mennesket og omgivelsene slik jeg har skissert i den kunstskapende prosessen? Kan dette sammenlignes med det som skjer i den emergente fasen som spedbarnet er i? Dette kan man tenke seg er mulig når det er den kontinuerlige konstruksjonsmodellen, og ikke stadie-modeller, som ligger til grunn for forskningen.

## 6 Avslutning:

Stern (2010) bruker det han definerer som de tidsbaserte kunstformene, dvs. musikk, film, dans og teater, som støtte til å beskrive vitalitetsformer. Han utelater billedkunsten, uten å gi noe direkte argument for dette. Jeg har bygget denne oppgaven på Sterns teorier og empiri om billedkunstneres opplevelser. Det er kanskje unødvendig å peke på at billedkunsten også forutsetter en bevegelse og et tidsbegrep i form av en indre utvidelse, og ved at blikket og kroppsfølelsen vandrer i opplevelsen av objektet. Det som er spesielt med billedkunst er at muligheten for den implisitte kunnskapen som vitalitet i viktige nå-øyeblikk åpner for, finnes i verket over tid og har uante ringvirkninger. Billedkunsten kan åpne for et ”intuisjons-basert” fellesskap over tid. Som Ella sa: ”*Det finnes noe kollektivt, intuitivt i det visuelle... en ikke-verbal diskusjon om fornemmelser*” (dette er en sammenskriving av ulike uttalelser). Det er denne muligheten til å jobbe intuitivt med en fremtidig interaksjon som er spesielt med kunsten. Det fysiske materialet i verket legger rammene og gir muligheten til en dyadisk situasjon uavhengig av tid. Kunstneren kan oppleve embodiment (en pågående opplevelse av å bebo sin egen kropp) i kontakt med verket, med en tro på at denne opplevelsen vil, gjennom verket, være i et samspill med andre.

I metodedelen sa jeg at ”utfordringen blir å fremstille resultatene på en inkluderende, *ikke intern* måte” (3.4.1). Tema og diskusjonsdel viser at både jeg og kunstnerne har i samtalene og fortolkningene vært *i det intuitive; i fornemmelsene* samtidig som vi har prøvd å klargjøre. Det kan være en svakhet med oppgaven at både sitatene jeg har valgt og min skriving rundt dem ikke alltid er fullt ut definerte. Sammenhengene kan til tider være *ant*, og på denne måten kan det bli for komplisert. Men jeg har ønsket å formidle kunstnerne mot til å stå i det utsigelige og i paradoksene, og ved å ha en tro på at den kreative opplevelsen har en egen intelligens som opererer parallelt med, eller separat fra kognisjon, har jeg valgt å prøve å formidle denne kompleksiteten i stedet for å forenkle tankerekken.

Filosofen beskriver det intuitive som den høyeste opplevelse. Psykologer viser hvordan deltagelse er en dyadisk interaksjon som kan gi en ekspansjon. Ved å se på prosessene hos spedbarnet kan vi vite noe om hemmeligheten i det å være menneske. Denne tilstanden er, før evnene til å kategorisere og forenkle, basert på våken mottagelighet, vilje til deltagelse og behov for ekspansjon. Det som kjennetegner tilstanden for en baby er overgivelse, tillit og kjærlighet. Stern viser oss hva vi kan lære av dette; om å overgi seg til en kraft som skaper bevegelse, om å være i verden, å bidra ved å komme ut og la seg bevege for

å bli større enn seg selv. Jeg opplever at informantenes utsagn bekrefter den psykologiske teorien som jeg refererer til.

Informantene mine snakker om det å åpne seg, om det å intuitivt skape bilder eller rom som åpner andre. De snakker om å berøre noen spørsmål som ikke skal tenkes ut i ord, men vises i visuelle arbeid og leses ved fornemmelser. Kunstneren lager objekter som både utfordrer og åpner. Utfordrer ved å vekke. For noen er det å strekke seg ut, ta sjanser og gripe etter et mål skremmende og samtidig livgivende. Materialet trygger prosessen. –Dette handler om å være klok uten referanser -om å gå inn i en intensjon, famle og finne en streng som plutselig krystalliserer, som større enn seg selv alene.

Denne oppgaven har pekt på er at vi er en del av verden rundt oss. I vitalitet møter vi verden, hverandre, og naturen. Kunstprosessen kan være en åpning mot å forstå at vi er en del av verden. Det estetiske er følelse gjennom sansning som senker terskelen for empati (sam-føl-ing). Vi åpner opp og lever *med* verden. Slik er kunst er en direkte følge av å være i tingene, og derfor er det også en måte å leve ut et økologisk perspektiv som er en motsetning til det dualistiske verdensbildet. Det dualistiske verdensbildet krever at vi har en bevissthet som observerer kroppen og det andre som atskilt og dermed oss selv som noe utenfor naturen. Det går ikke i kunstprosessen. Dersom kunstprosessen er en konkretisering og en virkeliggjøring av tanken om at mennesket er verden, at man er naturen, er en del av det vi har kalt den andre, så har vi et godt argument for verdien av den kunstskapende prosessen.

I kunstprosessen må man på ulike måter ta bolig i verden på alvor. Denne prosessen krever gjenkjennelse, frihet, aksept og mot som fører til tilstedeværelse. Man må med en intendert handling dyrke verden. Dette kan man også gjøre i meditasjon og i andre handlinger. Det som er spesielt med kunstprosessen er at den tilrettelegger for en kommunikasjon med andre.

Jeg skrev at kunstverket utfordrer til sam-føl-ing. Jeg skrev at deltagelse er et primærbehov, og at vitalitet er kraft, retning og bevegelse som gjør deltagelse mulig. Behovet for ”å finne tilbake til verden” kan gi mange utslag: Hva føler en ungdom i et gateopprør når han/hun bøyer seg ned griper en stein og kaster? Hva betyr tyngden av steinen i hånden, hva betyr det at kroppen er i bevegelse og setter spor? Opplever den kriminelle vitalitet i gjerningsøyeblikket? Hvorfor er det mange kunstnere som sier at ”*hvis de ikke hadde vært kunstnere så hadde de vært kriminelle*” (sitat fra tertiærutvalg). Ønsker unge lovbrytere vitalitet og deltagelse? Handler det primært om et ønske om deltagelse? Kan ønsket om å sanse gjennom følelser (estetikk) og sam-føl-ing (empati) gi utslag som ikke er ønskelige?

Kan kriminalitet på denne måten være vitalitet på avveie? Kan i så fall kunnskap om kunst, det å strekke seg etter en fornemmelse, noe vakkert, gjøre en forskjell i arbeidet med å forebygge kriminalitet? Dette er spørsmål som jeg tar med meg videre. Det kan se ut som søken etter deltagelse. Behovet for å eie de perfekte objektene kan gjøre oss til overforbrukere. Mangel på naturlig kontakt med det skapende i oss, og med naturen og hverandre, kan føre til at vi blir umettelige. Kan økt deltagelse i den kunstskapende prosessen, på skoler og arbeidsplasser gjøre oss mer tilfredse, være et hjelpemiddel i forebygging av kriminalitet og gjøre oss flinkere til å ta vare på naturen?

Kunstnerne jeg har hatt samtaler med er overraskende opptatt av deltagelse, det å lytte og på denne måten være skapende. Det prososiale i kunstprosessen rokker ved oppfattelsen av kunstneren som selvsentrert. Kan dette gi oss en pekepinn på hvordan mennesker generelt er tilstede i verden? At mennesket ønsker å gå ut og forandre, være synlige og medskapende.

Denne oppgaven anvender både filosofi og psykologi for å utforske et tema, slik som f.eks. Damasio kombinerer filosofi og nevrologi i en litterær stil. Jeg har vist hvordan teoriene som drøfter en ikke-verbal situasjon kan utvikle et poetisk språk. Poesi er å løfte noe til en annen sfære. Stern søker å forstå prosesser som det er vanskelig å gripe. Rundt 1900 var det en debatt om hva som kunne regnes som vitenskapelig og mange fenomener ble ekskludert som uvitenskapelige, blant annet estetikk og forestillinger (Grennes og Røed Hansen, 2009). Når man lager begreper rundt slike prosesser vil det oppstå en poesi rundt ordene som gjør at leseren kan fornemme ”noe mer”. Det poetiske i ordene gir en annen form for innsikt. Hos Stern og Tronick går dette hånd i hånd med nevrovitenskapelige funn og nøye observasjoner av spedbarn. Informantene mine bruker konkrete og visuelle materialer for å komme nær en opplevelse. De forsker også. Jeg håper at denne oppgaven er et ledd i brobyggingen mellom kunst og akademisk forskning. Grennes og Røed Hansen peker på at kunstproduksjonen er selve prototypen på kreativitet. Derfor er det viktig å være åpen for en kunstnerisk tilnærming i psykologien.

Speilnevroner viser fysiologisk samføling med andre. En bevegelse i retning av å se på mennesket som styrt av prososialitet vokser i det vestlige samfunnet. Sterns eminente arbeid med ordløse fenomener i spedbarnsutvikling, i viktige nå-øyeblikk, i vitalitetsformer og Tronicks beskrivelse av ekspansjonen i samspillet mellom omsorgsgiver og barn, har i denne oppgaven kastet lys over den kunstskapende prosessen. Samtidig håper jeg empirien fra denne oppgaven kan bidra til forståelsen av de psykologiske teoriene som jeg har tatt utgangspunkt i.



## 7 Referanser

- Basch, M.F. (1983). Affect and the analyst. *Psychoanalytic Inquiry*, 3, 691-703.
- Bastiansen, A. (2003). *Den tusende dråpe*. Oslo: Pax forlag.
- Berntsen, A., Fagerli, I. og Sønnerland, L. D. (2008). *Videobrev. Kunstnerens levekår*. Upublisert.
- Bråten, S. (2007). Forord i D. Stern: *Her og Nå. Øyeblikkets betydning i psykoterapi og hverdagsliv*. Oversatt av T. J. Bielenberg og M. T. Roster. (ss. 11-16). Oslo: Abstrakt forlag AS.
- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3, 77-101.
- Bruner, J. (1975). From communication to language- a psychological perspective. *Cognition*, 3, 255-287.
- Bruner, J. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bruner, J. (1990). *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press.
- Charmaz, K. (1990). "Discovering" chronic illness: using Grounded Theory. *Soc. Sci. Med.*, 30(11), 1161-1171.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). *Creativity*. New York: First Harper Perennial.
- Damasio, A. R. (2002). *Følelsen av hva som skjer. Kroppens og emosjonenes betydning for bevisstheten*. Oversatt av K. A. Lie. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Damasio, A. R. (2004). *På leting etter Spinoza. Glede, sorg og den følende hjernen*. Oversatt av D. Biseth. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Elliot, J. (2005). *Using narrative in social research: Qualitative and quantitative approaches*. London: Sage.
- Dewey, J. (1958). *Art as experience*. New York: Capricorn Books.
- Dreyfus, H. & Dreyfus, S. (1989). *Mind over Machine*. New York, NY: The Free Press.
- Fangen, K. (2004). *Deltagende Observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Gallese, V. (2003). The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity. *Psychopathology*, 36, 171-180.
- Grenness, C. E. og Røed Hansen, B. (2009). Psykologi og estetikk - om sanselighet, empati og artefakter. I B. Røed Hansen og S. Magnussen (Red.), *Psykologiens Yttergrenser*. (ss. 193.-229). Oslo: Abstrakt Forlag AS.
- Grøgaard, S. (2001). *Det vage objektet. 12 samtaler om kunst*. Oslo. Pax Forlag.
- Haavind, H. (2000). Kap. 1: På jakt etter kjønnede betydninger. I H. Haavind (Red.), *Kjønn og fortolkende metode: Metodiske muligheter i kvalitativ forskning*. (ss. 7-59). Oslo: Gyldendal Akademisk.

- Huizinga, J. (2004). *Den lekande människan : (homo ludens)*. Svensk oversettelse av I. Löfgren. 2. utgave. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.
- Izard, C. E. (1991). *The Psychology of Emotions*. New York and London: Plenum Press.
- James, W. (2002). *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*. London: Routledge. (Original work published 1902).
- Kolstad, H. (2001). *Henri Bergsons filosofi -betydning og aktualitet*. Oslo: Humanist Forlag.
- Kvale, S. (2008). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Langer, S. (1953). *Feeling and Form*. London : Routledge.
- Leung, K.Y., Maddux, W.W., Galinsky, A.D., and Chiu, C.Y. (2008). Multicultural experience enhances creativity: The when and how. *American Psychologist*, 63(3), 169-181.
- Levine S. K. & Levine E.G. (2004). Introduction. In S.K. Levine and E.G. Levine (Eds.), *Foundations of Expressive Arts therapy Theoretical and Clinical Perspectives*. GB Athenaeum Press, Gateshead : Tyne and Wear.
- Lipps, T. (1903). *Ästhetik: Schönen und der Kunst*. Leipzig: Voss.
- McNiff, S. (1998). *Art-based Research*. London : Jessica Kingsley Publ.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi*. Dansk oversettelse ved B. Nake. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Monsen, J. T. , Odeland, T., Faugli, A., Daae, E., & Eilertsen, D.E. (1995). Personality disorders: Changes and stability after intensive psychotherapy focusing on affect consciousness. *Psychotherapy Research*, 5, 33-48.
- Monsen J.T. og Monsen K. (1999) . Affekter og affektbevissthet: Et bidrag til integrerende psykoterapi-modell. I A. Goldberg (Red), *Pluralisms in Self Psychology: Progress in Self Psychology*. Vol 15, s. 287-306. New Jersey: The Analytic Press.
- Nafstad, H. E. (2005). Assumptions and values in the production of knowledge: Towards an area ethics of psychology and the social sciences. I S. Robinson & C. Katulushi (Red.), *Values in higher education* (ss. 150-158). Aureus Publishing.
- Nesmoen, E.K. (2009). *Veier tilbake til selv*. Hovedoppgave ved Psykologisk institutt, Universitetet i Oslo.
- Pedersen, T. (2010). *Generalisert Angst, Lidelse og Affektbevissthet. En kvalitativ studie av affektiv organisering*. Hovedoppgave ved Psykologisk institutt, Universitetet i Oslo.
- Polanyi, M. (2000). *Den tause dimensjonen*. Oversatt av Erlend Ra. Oslo: Spartacus forlag.
- Røed Hansen, B. (2010). Affektive dialoger : Fra regulering til mentalisering. I V. Mo (Red.), *Håndbok i sped- og småbarns psykiske helse*. (ss.116-136) Oslo: Gyldendal akademisk.
- Røed Hansen, B. (2003). Innledning i D. Stern: *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oversatt av Ø. Randers-Pehrson. (ss. 9-26). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Rogoff, B. (2003). *The Cultural nature of Human Development*. Oxford, New York: University Press.
- Stabel, E.D. (2009). *Natur og Bevissthet. Kritikk av den dualistiske naturforståelsen*. Masteroppgave i filosofi ved Universitetet i Oslo.

- Stanley, S. M. (1979). *Macroevolution: pattern and process*. San Francisco: Freeman.
- Stern, D. (1995). *The motherhood constellation*. New York: Basic.
- Stern, D. (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oversatt av Ø. Randers-Pehrson. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Stern, D. (2007). *Her og Nå. Øyeblikkets betydning i psykoterapi og hverdagsliv*. Oversatt av T. J. Bielenberg og M. T. Roster. Oslo: Abstrakt forlag AS.
- Stern, D. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford: University Press.
- Tomkins, S. & Demos, E.V. (1995). *Exploring Affect: the Selected Writings of Silivan S. Tomkins*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tronick, E. Z. (1998). Dyadically expanded states of consciousness and the process of therapeutic change. *Infant Mental Health Journal*, 19, 290-299.
- Tronick, E. Z. (1989). Emotions and emotional communication in infants. *American Psychologist*, 44, 112-119.
- Valle, R. og Halling, S. (1989). *Existential Phenomenological Perspectives in Psychology*. New York: Plenum Press.
- Willig, C. (2001). *Introducing qualitative research in psychology: adventures in theory and method*. Buckingham: Open University Press.
- Wikan, U. (1996). Fattigdom som opplevelse og livskontekst: Innsikt fra deltagende observasjon. I O. Wormnæs: *Vitenskap - enhet og mangfold*. (ss. 181-202). Oslo: Gyldendal.
- Vygotsky, L.S (1978). *Mind in society: the development of higher psychological processes*. Cambridge: Harvard University Press.
- Winnicott, D. (1990). *Leg og virkelighet*. Dansk oversettelse av S. Aagaard. København: Hans Reitzels Forlag A/S.