

NY FUGE

VISUALISERING AF SOUNDCAPES



CHARLOTTE PANNICKE

VISUEL KUNSTNER

Ph.d. I KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID

PHD IN ARTISTIC RESEARCH

FAKULTET FOR UTØVENDE KUNSTFAG - UNIVERSITETET I STAVANGER

Ny Fuge

mellem lyd og billede

i rummet mellem det jeg hører og linjen jeg sætter på mit papir

i min krop - i min imagination - i min lytteformåen

ind- og udgange til rummet finder jeg

i variationer over

soundscapes

jeg eksperimenter med synliggørelsen

af det mit øre giver mig

imaginær videreførelse af lydens bevægelser

et konglomerat af punkter og linjer

strækker jeg i mine tegninger

i mit mulighedsrum for

det ukendte

Tak til 3 stærke kvinder og 2 universiteter

Min ide omkring forbindelsen mellem soundscapes og tegning begyndte jeg at udvikle i Bodø et par år inden jeg begyndte mit Ph.d. projekt, kommende med en forestilling om at finde noget i lighed med stilhed her så langt nordpå. I min daglige jagt herpå viste det sig at være alt andet end stille. Jeg begyndte at forstå at det jeg søgte efter var til stede på en anden måde i de akustiske kontraster, som jeg oplevede her på stedet. Jeg begyndte at filtrere min lydoplevelse, som skulle blive genstand for mine visualiseringer.

I Bodø var også Prof. Ellen Marie Sæthre-McGuirk ved Nord Universitetet, som skulle blive min første mentor. Ellen gav mig på et tidligt tidspunkt symbolsk en krukke i hænderne, hun stod overfor mig i sit kontor og sagde; her, dette er genstanden for dit doktorgrads-arbejde, det er det som sker mellem dig og dit kunstneriske arbejde du skal skrive om. Nu stod jeg med en tom krukke, som jeg har måttet tænke på mange gange. Jeg var optaget i Ph.d. programmet i Professionspraksis, hvor udforskningen af min praksis som kunstner var i centrum, i langt mindre grad selve det kunstneriske arbejde. Dette var nyt land. Ellens tydelighed, direkte kritik og humor har jeg sat stor pris på. Hen ad vejen blev det klart for mig at mit ønske om at ændre retning i projektet blev stærkere og stærkere. Jeg savnede den kunstneriske del i et helt andet og større omfang.

Nu vekslede jeg over i doktorgradsprogrammet for kunstnerisk udviklingsarbejde ved Universitetet i Stavanger ved Fakultetet for Udøvende Kunstfag på Bjergsted. Et stort privilegium var det for mig her at få muligheden for at arbejde sammen med kunstner og Associate Prof. Christine Hansen, som nu blev min mentor. Christine har understøttet mig i sin klare, konstruktive og fintfølede kritik og i sin åbne tilgang til mit arbejde. Og i sin udholdenhed specielt i slutningen af arbejdet, hvor hun til enhver tid har taget imod mine spørgsmål og givet mig fyldestgørende respons.

I baggrunden gennem alle projektets faser er min vigtigste kunstneriske kritiker og diskussionspartner, min ægtefælle Katrin Pannicke, som med sin basis som professionelt udøvende visuel kunstner, har givet mig mod og kraft til arbejdet udover sine dybtgående videreførende spørgsmål. Uindskrænket har Katrin været til stede for mig i denne intensive proces med værdifulde råd og fremfor alt konstruktive kritik, som er guld værd.

En stor tak går til begge universiteter, som har muliggjort rammen for min udforskning af visualiseringen af soundscapes.

Ikke mindre tak retter jeg til de professionelt visuelt arbejdende kunstnere, som via mine interviews, har givet indblik i deres kunstneriske arbejdsprocesser, en åbenhed som jeg har sat stor pris på. Videre takker jeg alle som jeg har haft spændende kunstneriske samtaler med hen ad vejen, kunstnerkollegaer, musikere og venner som har interesseret sig for mit projekt.

Charlotte Pannicke

2024

SAMMENDRAG

NY FUGE er en udforsking af forholdet mellem lyd og billede med visualisering af soundscapes i centrum for mit kunstneriske udtryk. Jeg arbejder med grafisk oversættelse af akustiske områder via håndtegning. I to udvalgte soundscapes med kontrasterende kvaliteter har jeg udviklet to grafiske projekter: *soundscape I* og *soundscape II*. Projekterne er realiseret over sammenhængende tidsperioder, hvor jeg i det første tidsrum befinder mig i en storby i Tyskland og i det andet i et afsidesliggende bjerglandskab i Schweiz.

Jeg undersøger underliggende processer af kunstnerisk arbejde og stiller spørgsmål ved hvilken rolle imagination, intuition, reflection-in-action og ikke mindst kroppens viden indtager i mit kunstneriske handlingsrum.

Mit forskningsområde positionerer jeg kunstnerisk, auditivt og filosofisk med udgangspunkt i Raymond Murray Schafers definition af soundscapes. I forarbejdet til *soundscape I* og *soundscape II* eksperimenterer jeg med arbejdsmetoder som forholder sig til tidsforskydninger i to vidt forskellige oplevelsestempi af at lytte og tegne.

Aktiveringen af imagination undersøger jeg ud fra to store linjer i arbejdsprocessen. En linje er forestillingskraften om det akustiske felt og erindringen heraf, en anden er undersøgelsen af forandringer og prioriteter i bevægelse i selve visualiseringsprocessen idet jeg tegner. Jeg relaterer til Jean-Paul Sartres imaginationsbegreb og tidsperspektiv i imaginationens fremadrettede bevægelse, og diskuterer frisættelsen af imagination i en kunstnerisk proces, i overgangen mellem ide og impuls ud fra Jorinde Voigts og William Kentridges erfaringsperspektiver.

Endvidere kommer jeg ind på synæstesiens simultane krydssansninger, for at tydeliggøre afgrænsningen til imagination, som er det felt jeg undersøger og arbejder med i visualiseringen af soundscapes.

Under udviklingen af mit kunstneriske arbejde oplever jeg en kritisk sensibilisering af hvad jeg hører, ser og viderefører som impuls i processen. Spørgsmålet om hvad jeg reflekterer med og ud fra, implicerer forventninger til hvad jeg formoder at høre, implicerer hvad jeg ønsker at høre og hvad jeg overhører.

Gennem Susanne Langers og Norwood Russel Hansons udsagn om relativitet af sansning, udvides min forståelse og dermed også rummet som jeg med mine sanser agerer i kunstnerisk.

John Deweys definition af helheds- og delerfaringer relaterer jeg til kunstneriske erfaringsrum, hvori nye elementer, associationer og ideudvikling for noget kommende opstår.

Jeg trækker begrebet uforudsigelighed frem i kunstneriske arbejdsprocesser via samtale-interviews med visuelt arbejdende kunstnere, og ser på kompleksiteten af prioriteter og linjer i arbejdsudviklinger og arbejdsprocessers ophør, og hvad disse kan være afhængige af.

Kompleksiteten af refleksion og intuition i en kunstnerisk proces åbner linjer til adskillige områder i arbejdet. Jeg undersøger hvordan forskellige refleksionsvinkler griber ind i hinanden under arbejdet, og kobler disse til Donald A. Schöns begreb om refleksion i ukendte situationer. Forbundet hermed er dannelsen af intuition, som, ifølge Robin M. Hogarth, følger disse processer i en bevidstgørelse over et indre register mellem følelser og stemninger.

Det kunstneriske arbejde samt tegneeksperimenter, som gik forud for *soundscape I og II*, viser jeg i udsnit gennem foreliggende tekst for at tydeliggøre processen fra et handlingsrum til et andet: fra akustisk oplevelse til visualisering. Processen opfatter jeg som en bevægelse over tid, der indeholder videreførelsen i et åbent og bevidst uafsluttet perspektiv. - Bevidst uafsluttet, da jeg under arbejdet tiltagende oplevede at mulighederne, mine ideer og intentioner, udover dette projekt, multiplicerede sig.

ABSTRACT

NY FUGE is an exploration of the relationship between sound and image with visualization of soundscapes at the core of my artistic expression. I work with graphic translation of acoustic environments via hand drawing. In two selected soundscapes with contrasting qualities, I have developed two graphic projects: *soundscape I* and *soundscape II*. The projects are realized over continuous periods of time, the first in a major city in Germany and the second in a remote mountain landscape in Switzerland.

I explore underlying processes of artistic work and question the role that imagination, intuition, reflection-in-action, and, not least, the body's knowledge play within my artistic space of action.

My field of research is positioned artistically, auditorily and philosophically, based on Raymond Murray Schafer's definition of soundscapes. In the preparatory work for *soundscape I* and *soundscape II*, I experiment with working methods that respond to temporal shifts in two vastly different experiential tempos of listening and drawing.

The activation of imagination I examine through two major lines in the working process. One line concerns the imagination of the acoustic field and its recollection, the other investigates changes and priorities in motion within the visualization process as I draw. I relate to Jean-Paul Sartre's concept of imagination and its temporal perspective in forward movement, and I discuss the liberation of imagination in an artistic process - at the intersection between idea and impulse - drawing on the experiential perspectives of Jorinde Voigt and William Kentridge.

Furthermore, I touch on the simultaneous cross-sensory experiences of synesthesia to clarify the boundaries of imagination, which is the field I explore and work with in the visualization of soundscapes.

During the development of my artistic work, I experience a critical sensitization to what I hear, see, and transmit as impulse in the process. The question of what I reflect with and from implies expectations of what I assume to hear, what I wish to hear, and what I overhear. Through the statements of Susanne Langer and Norwood Russell Hanson on the relativity of perception, my understanding expands - along with the space in which I act artistically through my senses.

I relate John Dewey's definition of holistic and partial experiences to artistic experiential spaces, where new elements, associations, and idea development for something forthcoming emerge.

I highlight the concept of unpredictability in artistic work processes through conversational interviews with visually working artists, examining the complexity of priorities and lines in work developments and the termination of work processes, and what these may depend on.

The complexity of reflection and intuition in an artistic process opens pathways to multiple areas of the work. I explore how different angles of reflection interact during the process and link these to Donald A. Schön's concept of reflection in unknown situations. Connected to this is the formation of intuition, which, according to Robin M. Hogarth, follows these processes in a conscious awareness of an internal register between emotions and moods.

The artistic work and drawing experiments that preceded *soundscape I* and *II* are shown in excerpts through this text to clarify the process from one space of action to another: from acoustic experience to visualization. I perceive the process as a movement through time, containing continuation in an open and consciously unfinished perspective. - Consciously unfinished, as I increasingly experienced during the work that the possibilities, my ideas, and intentions multiplied beyond this project.

struktur

indledning

motivation - inspiration - positionering

• min baggrund som tegnende	10
• skjulte potentialer i tegningen	11
• kendt og ukendt terræn	12
• Inspirationer og forskningsområde	13
• projektets positionering	21

Kapitel I *soundscape I og II* - min eksperimentelle praksis

1.1 introduktion	27
1.2 bestemmelse af lydlandskaber <i>soundscape I - II</i> ud fra Raymond Murray Schafers definition af Hi-Fi / Lo-Fi soundscapes	28
1.3 arbejdskoncept	29
1.4 om valget af adskilte lytte- og tegneprocesser - og konflikten i tidsforskydninger af at lytte og tegne	30
1.5 fra soundscape til atelier (to-delt arbejdsform) - om erindring og forkastelse af lydoptagelser	34
1.6 mit valg af <i>soundscape I</i> med beskrivelse af lydkilder	36
1.7 mit valg af <i>soundscape II</i> med beskrivelse af enkeltstående lyde og akustiske grundfigurer	40

1.8	potentiale af forskellige tegneprocesser / arbejdsmetoder i <i>soundscape I og II</i>	44
1.9	betydning af afvigelser i mit arbejdskoncept	47
1.10	sammendrag	48

Kapitel II øje og øre / imagination og erindring

2.1	introduktion	50
2.2	impuls og imagination	51
2.3	afgrænsning til synæstetisk perception	55
2.4	et stykke ikke-synlig realitet	57
2.5	imagination som skjult tilstedevær diskuteret ud fra Jean-Paul Sartre	58
2.6	nuets rummelighed i min tegneproces	60
2.7	usynlig realitet som impuls under arbejdet	62
2.8	(at udvikle en ide) ideer - irritationer - vekselspil	67
2.9	sammendrag	68

Kapitel III erfaringsprocesser :

ambivalent repetition - akustisk sansning - ophør af en proces

3.1	introduktion	70
3.2	kender jeg mit soundscape?	71
3.3	repetition i et andet medium	72

3.4 ørets hukommelse	74
3.5 erfaring og energi som ophører at være aktive - John Deweys erfaringsbegreb i relation til kunstneriske arbejdsprocesser	75
3.6 perspektiver udefra - indblik i visuelt arbejdende kunstneres erfaringer ..	78
3.7 uforudsigelighed og uundgåelige forandringer	79
3.8 afslutte en kunstnerisk proces?	81
3.9 hvad ser og hører jeg?	84
3.10 sammendrag	87

Kapitel IV se og indse i form af intuition og refleksion

4.1 introduktion	90
4.2 bevægelser i mit kunstneriske handlingsrum - sikker intuition?	93
4.3 udvikle intuition	94
4.4 med nysgerrigheden som bagage	97
4.5 se og indse	98
4.6 reflection-in-action - potentiale af uforudsigelighed i en kunstnerisk proces	101
4.7 planlægning af det uforudsigelige	102
4.8 at reflektere in-action gennem følelse i et kunstnerisk aktionsrum	102
4.9 kunstnerisk repertoire?	104
4.10 ændring af perspektiv via øjets og ørets valgmuligheder	106
4.11 indre og ydre horisonter	108
4.12 vekslende fokus i mit kunstneriske handlingsrum	109
4.13 sammendrag	112

Konklusion	113
Illustrationsliste	115
Referencer	117
Vedlæg	122



ill. 1

soundscape I 2020 | 270 x 330 cm | blæk på papir | udsnit (in work)

motivation - inspiration - positionering

3 begreber sætter jeg på en linje med bindestreger imellem. Jeg sætter ord på 3 sammenhængende oplevelseslinjer: min kunstneriske motivation og baggrund som tegnende - kunstnerske inspirationer - erfaringer som har ført mig til det punkt hvor jeg står nu, står temporært, står og ser orienteringspunkter i et eksperimentelt samtidskunstnerisk felt på området tegning. Dette er positioneringen, som i min forståelse drejer sig om en udvidelse af muligheder. Jeg bevæger mig på dels kendt dels ukendt terræn, og kommer følgende ind på skjulte potentialer i tegningen med afsæt i egen kunstnerske praksis.

min baggrund som tegnende

I mit kunstneriske arbejde med tegning og grafisk installation har musik og soundscapes fra mine nære omgivelser optaget mig så stærkt at jeg begyndte at bruge akustik som direkte inspiration for mit udtryk. Dette var ikke altid sådan. I mit kunstakademiske studium i maleri, tegning og grafik var en højt prioriteret del af tegnestudiet opøvelsen i at se rummeligt, at få en følelse og klart blik for proportioner, forkortelser og komposition. Det gik fra model i stilstand og bevægelse over objekt til landskab, fra turen i sporvogn frem og tilbage fra kunstakademiet hen til makro-perspektiver som forstørrelsen af havregryn på min morgenmadstallerken.

Jeg tegnede det synlige i mange år foran forskellige motiver og situationer, og øvede mig derigennem i at se. Nu øver jeg mig i at lytte og tegner en ikke-synlig verden. Siden 2004 har musikalsk komposition og stilhedens forskellige stemninger og former været temaområder i min kunstneriske praksis, hvori analog eksperimentel tegning har stået i centrum. Jeg arbejder i et grænseområde indenfor samtids-

tegning, som er undersøgende i forhold til udvidelsen af tegning til rummelig akustisk perception. Her har tegningens ekspanderende former og muligheder optaget mig som selvstændig linje i rum og grafisk installation, - dette i samspil med mit akustiske udgangspunkt. Videre også i et samtidskunstnerisk felt med materialer som udvider mulighederne for den tegnede linje, som f.eks. spor i hårde såvel som flygtige materialer, som temporære linjer i sand hen til cut outs i papir og plexiglas.

En del af tegnemediets kraft og potentiale ligger for mig i linjeføringens variationsbredde og individuelle udtryk. - Analog tegning er for mig en mulighed for ideudvikling i nuet og opfindelse af linjen påny. For mit arbejde med visualisering af soundscapes valgte jeg efter mange overvejelser og forkastede eksperimenter at holde mig til håndtegningen med eet og samme materiale gennem hele processen.

skjulte potentialer i tegningen

Mediet håndtegning har en central plads i mit arbejde, som er begrundet i min personlige tilgang til tegneprocessen som umiddelbar. - Det umiddelbare udgør for mig den direkte kontakt mellem mine fingre, som holder pennen, et stykke bly eller kul, og selve overfladen jeg sætter spor på. Dette er for mig måden at komme tættest på mit udtryk og er samtidigt en måde at tænke på og at være til stede på.

Håndtegning kræver udover mit valgte tegneredskab ingen videre form for værktøj eller teknologi mellem mig og mit materiale, og tillader som selvstændigt medium en direkte notation af oplevelse, emotion og ideer i udvikling, og besidder en unik fleksibilitet for spontan fastholdelse af udtryk nårsomhelst og hvorsomhelst.

Samtidigt med at jeg arbejder additivt med tegning, har jeg mulighed for at gå et eller flere skridt tilbage og ændre en tidligere truffet beslutning, f.eks. fremhæve bestemte grafiske elementer, idet jeg optisk flytter opmærksomheden i kompositionen. Det kan være en måde at bryde en cirkulær komposition på, idet jeg et andet sted i tegningen intensiverer en ny form, som nu overtager «hovedrollen».

Tegneprocessen giver mig plads til at være det jeg er i øjeblikket: fuldt ud tegnende, men også kan jeg veksle fokus for mine sanser under arbejdet, spontant, eksempelvis til at lade mig overvælde af duften af nyslået græs, asfalt og regn som sætter

uforudsete associationer igang og kan svinge med. Arbejdsprocessen giver mig plads til pludselige indskydelser, til rum for det uventede i øjeblikket jeg tegner. Dette uventede, som i min praksis sker undervejs i tegnearbejdet i kontakten med materialet, er det videreførende element som kan forbinde uforudsete associationer med nye eller «sovende» ideer, som igen kan føre til en ny måde at visualisere mit motiv, lyden, på.

Jeg betragter arbejdet med visualisering af soundscapes som et tidsudsnit besat af tentakler i mange videreførende retninger. -Tentaklerne vokser frem undervejs og kan ikke konciperes forud. Selve måden de vokser på er til tider forbløffende hurtig og giver mig klarhed om en mulig anden retning, til tider er tentaklerne uskarpe i formen, langsomt voksende og stiller spørgsmål ved sig selv. I denne proces kan det hænde at jeg udvikler mit arbejde to steder på een gang; reelt i det jeg foretager mig i tegningen, som jeg har for mig, og i det ukendte kommende, der pludselig får en kontur, som jeg kan tænke videre i. Konturen kan jeg kun tænke til et vist punkt, da selve udviklingen kræver den kunstneriske praksis.

Dette er nogle af grundene til at mediet tegning for mig i mangeårig praksis besidder umiddelbare kvaliteter - og fungerer som en bro til visualisering af akustik.

kendt og ukendt terræn

Visualisering af soundscapes er for mig en ny erfaringstilnærmelse, som jeg udvikler i et åbent og ukendt motiv, her i kontrasterende soundscapes, hvor jeg over sammenhængende tid lever, tegner, lytter, skriver. Jeg skærper mine indtryk af det hørte ude i et soundscape og samler disse akustiske oplevelser i mit indre erindringsarkiv, hvortil jeg vender tilbage i tegnesituationen i atelieret, tidsforskudt. Jeg opøver mig i at lytte med al opmærksomheden rettet mod det som foregår i et soundscape, som bevæger sig for mit indre øre i en sommetider bredere til tider smallere strøm af indtryk.

Jeg søger i mit arbejde en forbindelse mellem mine valgte akustiske og visuelle felt-er, en kunstnerisk udfordring og indladelse på til dels ukendt terræn. -Tildels ukendt, idet mediet tegning er kendt af mine hænders bevægelse, af mine erfaringer med tegnematerialers samspil og / eller modstand med forskelligste overflader fra forudgående tegneprocesser. Mødet mellem visualiseringen og lydindtrykket undersøger

jeg udfra mit erfarings- og associationsspektrum med henblik på hvad et bestemt sammentræf af lyde fremkalder i min oplevelse. Samtidig er det ukendte tilstede. Den nye ukendte erfaring afdækkes ikke af mine forgangene akustiske oplevelser og ikke af dette som foregår her og nu i en situation, som jeg til dels tror at kende. Jeg sammenligner det med at læse en bog, hvor bogstaverne for mig opløser sig i indre billeder alt efter intensiteten af det skrevne, hvor det indre billede under læsningen bliver del af noget fortidigt, af associationer fra tidligere erfaringer i et landskab, i et hus, i en situation med andre mennesker eksempelvis. Det ukendte i et soundscape driver mine spørgsmål i nye retninger og er med til at udvide mit terræn som lyttende og tegnende.

Inspirationer og forskningsområde

For mit arbejde med soundscapes var forskningsarbejdet *The World Soundscape Project* (1977) af komponisten og klangforskeren Raymond Murray Schafer¹ en vigtig inspiration. Jeg fremhæver dette unikke internationale projekt, som definerer variationerne i soundscapes med mindre eller større tæthed, med transparent akustik eller netop udeblivelsen / mangelen heraf, hvor lyde ikke længere kan adskilles og høres enkeltvis; såkaldte Lo-Fi soundscapes i Schafers definition. I Hi-Fi soundscapes derimod består muligheden af at høre lyde separat fra hinanden, at høre detaljer, som igen åbner op for en rummelig lydoplevelse, eksempelvis en lyds kommen og forsvinden. Schafer har i sin forskning fokus på måder hvorpå vi bevidst og med større opmærksomhed kan lære at lytte, men også er hans forskning rettet mod uddøende lyd i samtiden, hvorfor han har initieret indsamling af lyd i lydarkiver. Også efterforsker han historiske lydbeskrivelser, for at nærme sig en forståelse af hvordan verden lød langt tidligere. Eksempelvis lyden af andre transportmidler mod en brostensbelægning, lyd af arbejdsdyr, af forskellige håndværk som ikke længere udøves, af industrialiseringen hvorfra det er beskrevet at en del af arbejderne grundet et øredøvende lydniveau mistede hørelsen.

¹ Værker af den kanadiske komponist Raymond Murray Schafer (1933-2021) omfatter kammermusik, kor og orkester, opera, musikteater, multimediale installationer og musique nouvelle.

Lydklassificeringerne, som Schafer opstiller hjælper mig til at få klarhed over mit nye arbejdsfelt i to kontrasterende soundscapes, som jeg udfra min oplevelse skal karakterisere nærmere i kapitel I. Disse to akustiske rum udgør inspirationsgrundlaget for mine tegninger.

Jeg vælger i mit projekt at koncentrere mig om periferier af soundscapes, som giver mig muligheden for her at filtrere en betydelig del af passiv, ufrivillig lydkonsum, som jeg tydeligt oplever er tilstede i centrum af et Lo-Fi soundscape. I et Hi-Fi område er situationen derimod en anden, men også her er der en variationsbredde fra centrum til periferi.

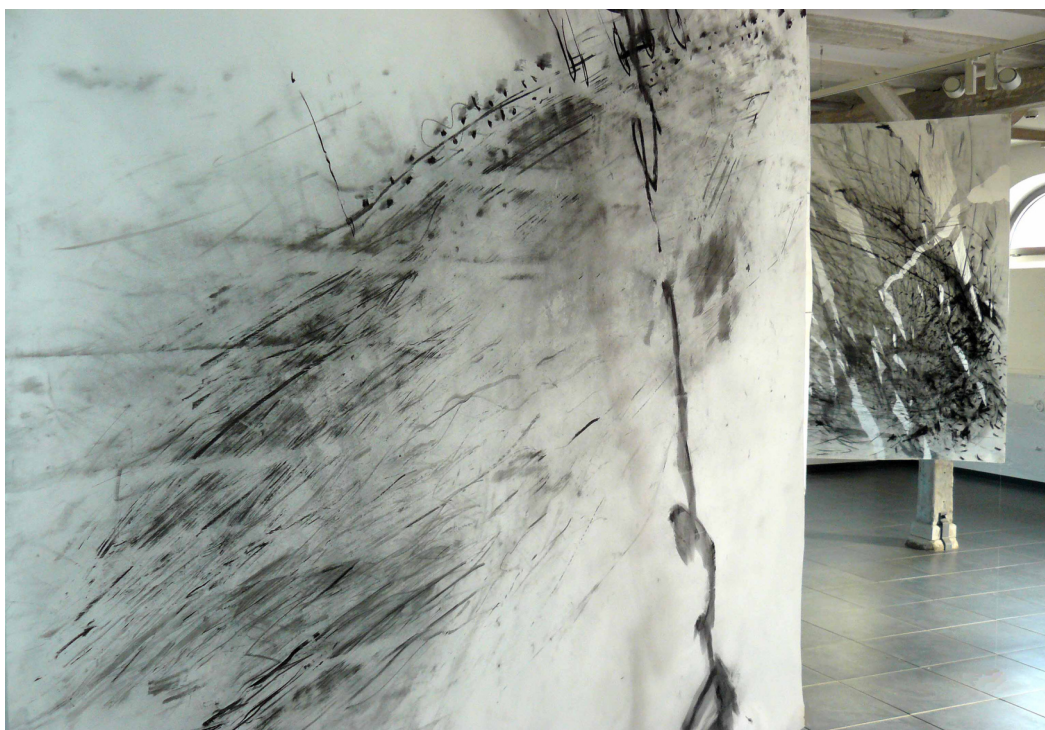
Andre inspirationer for mit arbejde med soundscapes har forbindelse til musik. En vigtig baggrund for motivationen til *Ny Fuge* var min tegneerfaring ud fra *14 Arten den Regen zu beschreiben / 14 ways of describing the rain*, Opus 70 (1941) af komponisten og musikteoretikeren Hanns Eisler², hvor jeg via den musikalske komposition blev sensibiliseret for bredden af perspektiver i selve lytte-oplevelsen. Et udsnit af mine tegninger til Opus 70 viser jeg her (ill. 2, 3, 4).

Gennem dette musikalske værk blev jeg opmærksom på min egen radius af sansning som simultant lyttende og tegnende. Oplevelsen blev udgangspunkt for forankringen af mit kunstneriske diplom-arbejde i 2005, hvor jeg arbejdede med at indfange musikken i indre billeder imens jeg tegnede, at fastholde det musikalske udtryk gennem kultegning på transparent papir. Valget af materiale, kul på transparentpapir, havde med musikkens udtryk at gøre og med min - under arbejdet - voksende intention om at vise mange indgange til musikkompositionen via et materiale, som jeg kunne besætte med tegning på både for- og bagside (som hierakiløst i forhold til at en side kunne anses som forsiden, som skulle ses først og dermed prioriteret til bagsiden). Jeg arbejdede kvadratisk hovedsageligt i stort format.

Beslutningen blev at installere tegningerne i et rum på en sådan måde at det ikke var muligt at overskue kompositionen fra eet bestemt sted. Tværtimod, dette var en

² Hanns Eisler (1898-1962) tysk-østrisk komponist og musikteoretiker. Eisler komponerede Opus 70 i eksil i USA og har i samtale med Hans Bunge i *Fragen Sie mehr über Brecht: Gespräche mit Hans Bunge* (1958-1962) beskrevet *14 Arten den Regen zu beschreiben* som ensbetydende med «14 Arten mit Anstand traurig zu sein» (14 måder at være trist på med værdighed) (min oversættelse).

opfordring til at begive sig ind i det grafiske og musikalske udtryk med egen krop og uden forklaring på hvilken vej/retning i den grafiske installation, som kunne anses som «rigtig». På samme vis som jeg under arbejdet blev klar over at have muligheden for at lytte forskellige steder hen i kompositionen fra gang til gang. Jeg var optaget af at lytte rigtigt, at forstå værket, men først da jeg aflagde dette blev jeg mere åben i min lytteformåen, som da genspejlede sig i tegningen.



ill. 2

14 Arten den Regen zu beschreiben / 14 ways of describing the rain 2005

udfra Opus 70, *14 Arten den Regen zu beschreiben* af Hanns Eisler (1941) |

kul på transparentpapir, to-sidet tegning | udsnit af grafisk installation i 14 dele

| dimensioner: 160 x 160 / 80 x 80 / 20 x 20 cm

Visual Arts and Music Centre Salzbau, Kiel – Tyskland 2010



ill. 3

14 Arten den Regen zu beschreiben / 14 ways of describing the rain 2005

udfra Opus 70, *14 Arten den Regen zu beschreiben* af Hanns Eisler (1941) |

kul på transparentpapir, to-sidet tegning | udsnit af grafisk installation i 14 dele

| dimensioner: 160 x 160 / 80 x 80 / 20 x 20 cm

Visual Arts and Music Centre Salzbau, Kiel – Tyskland 2010



ill. 4

14 Arten den Regen zu beschreiben / 14 ways of describing the rain 2005

udfra Opus 70, *14 Arten den Regen zu beschreiben* af Hanns Eisler (1941) |

kul på transparentpapir, to-sidet tegning | udsnit af grafisk installation i 14 dele

| dimensioner: 160 x 160 / 80 x 80 / 20 x 20 cm

Visual Arts and Music Centre Salzbau, Kiel – Tyskland 2010

Tegneprocessen, som indebar ideudviklingen til *14 Arten den Regen zu beschreiben* blev et «turning point» i mit kunstneriske arbejde, og har været en impuls giver for videre kunstneriske grafiske arbejder til musik og til stilhed. Erfaringerne ligger i baggrunden for mit valg af lydlandskaber. I visualiseringen af soundscapes udforsker jeg relationen mellem det akustiske felt og min imagination forbundet med den grafiske reaktion på papiret. I min oplevelse og forståelse af lyd har jeg opmærksomheden rettet mod lydlandskabers form, tempi, afstande, bevægelse, lyd-haptik og lyd-farve.

I min dagligdag er jeg gennem denne erfaring blevet sensibiliseret for tilstedeværelsen af lyd som omgiver mig, af forskellige størrelser af soundscapes: fra konglomerater af storbylyd til lyden i min nære akustiske omgivelse i atelieret, hvor jeg er i stand til at orientere mig om intensitet og volume af mit aktuelle soundscape, men også om ydergrænsen af dette. Jeg er interesseret i at forstå hvorvidt min perception rækker, udfra den akustiske kerne hvori jeg er tilstede, hen til sansningen af et andet (muligvis flere andre) soundscape(s) som eksempelvis den akustiske indtrængen af trafik i mit rum. Hvor disse forskellige soundscapes mødes og blander sig betragter jeg som periferi. Denne, periferien, udforsker og oversætter jeg til et visuelt sprog, da her, udfra mine hidtidige akustiske oplevelser, er et overhørt / overset sted med flydende overgange. Komplexiteten af soundscapes oplever jeg specielt i overgangen, i transitområdet mellem flere soundscapes, større såvel som mindre. Lige her, hvor de mødes, overlapper og/eller sammensmelter og ændrer sig til nye lydmønstre.

En særlig vigtig inspiration for dybdereflektion i den eksperimentelle udvikling af mit tegnearbejde, er tegneren og multimedia kunstneren William Kentridge³ som, i dokumentarfilmen *Drawing the Passing* (2005), der omhandler udviklinger i egen arbejdsproces, bevidst giver rum for det uforudsigelige og ukendte. Kentridge har udviklet åbne strategier i udviklingen af sit kunstneriske arbejde, og giver indblik i måder hvorpå han bl.a. forbinder litteratur som en impuls giver i tegneprocessen med videre-

³ William Kentridge *1955 i Sydafrika, arbejder med et stærkt fokus på analog kultegning som grundlaget for animationsfilm i tillæg til grafik, teater og ruminstallation som integrerer objekt, lyd og filmisk bevægelse gennem rummet.

førende uforudsete associationer og egen erfaringsbaggrund. Gennem en unikt udviklet og fleksibel arbejdsmetode, hvor kultegnning spiller hovedrollen, giver Kentridge dybtgående indblik i sin idéudvikling før og under tilblivelsen af sit kunstneriske værk, som tegnet filmisk materiale. I et udsnit af *Drawing the Passing* taler Kentridge (2005) om at der i processen, når denne fungerer bedst, af og til frigøres en ny måde at tænke på. - Med en forståelse for hvad det konkrete næste skridt i arbejdet kan være, som netop opstår gennem tegnearbejdet⁴.

I *Art must Defend the Uncertain* (2018)⁵ tydeliggør Kentridge den essensielle rolle af det uvisse:

I think there's an important polemic and political role in art. In defending the uncertain. In having critique of all forms of certainty. Whether it's on authoritarian politics or certainty of knowledge. Of making ambiguity and contradiction. It's central lifeblood. Showing that these are not just mistakes at the edge of understanding but the way in which our understanding is constructed. Of making us aware of constructing meaning rather than receiving information. These are all things that are natural to art and they're all our kind of models of how understanding the world could be.

(Kentridge, 2018)

Det uvisse er en impulsgiver og bringer mig videre i processen. Løbende dukker herigennem spørgsmål op til mine prioriteter i arbejdet. Spørgsmålene fremkommer i tegningen undervejs, idet jeg former et lydbillede (i bogstavligste forstand) med grafiske linjer. Her forhandler jeg det der er igang med at ske og det som tidsmæssigt lidt længere fremme skal eller kan ske i arbejdet. Kentridges statement over det essentielle i at værne om det uvisse og selv at skabe mening fremfor at «modtage

⁴ *Drawing the Passing* <https://www.youtube.com/watch?v=ub28JuhlZQ4> (03:15 - 10:10 / 51:00)

⁵ *TateShots* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Dnweo-LQZLU> (3:58 - 4:38 / 6:09)

information», som han udtrykker det, ser jeg som en opfordring og bevidstgørelse - en bevidstgørelse som udvider min indre radius og påny udfordrer mig i mit arbejde⁶.

Inspiratorisk er mit arbejde forbundet med lyd fra mine omgivelser, soundscapes som jeg lever i. Samtidigt også med min oplevelse og beskæftigelse med andre kunstneres værker og individuelle måder at arbejde på, specielt i genrerne musik, visuel poesi og udvidede grafiske former. I feltet tegning, visuel poesi og ruminstallation, finder jeg forbindelser til skrift, grafisk notation og den grafiske linjes uendelige muligheder.

Inspirerende for min oplevelse af tegning gennem andre kunstneres værker er Carlfriedrich Claus⁷ tegninger, hvor skrift og grafisk gestik smelter sammen, hvor relationer af kendte og ukendte tegn mødes. Hvor jeg oplever den eksperimentelle kraft i arbejdet som opfordring og mulighedsrum for mig i mit videre arbejde eksempelvis i *Zwischen dem Einst und dem Einst: Sprachblätter, Texte, Aggregat K, Versuchsgebiet K.* (1993b). Claus benytter skrift og skriftlignende notationer i sit udtryk og eksperimenterer blandt andet med brugen af sin venstre hånd, selvom højrehåndet, idet han tegner, og derigennem, som han beskriver omkring arbejdet i *Aurora Experimentalraum*⁸ (1993a), farves indholdet på en ny måde.

Også Katharina Hinsbergs⁹ installationer i rum, hvor svævende linjer og selve rummet derimellem spiller en dominerende rolle, er del af min optagethed af den grafiske linjes eksperimentelle udtryksmuligheder. Her linjens potentiale til agere i et fysisk

⁶ Jeg skal gå nærmere ind på det ukendte og uvisses rolle i kap. I under afsnittet 1.9 «betydning af afvigelser i mit arbejdskoncept» og i kap. III under 3.7 «uforudsigelighed og uundgåelige forandringer» samt i kap IV under afsnittene 4.6 «reflection-in-action - potentiale af uforudsigelighed i en kunstnerisk proces» og 4.7 «planlægning af det uforudsigelige».

⁷ Carlfriedrich Claus (1930-1998), tysk kunstner i DDR på områderne visuel poesi, konkret poesi og lydpoesi.

⁸ Her et indtryk af realiseringen af værket *Aurora Experimentalraum* [Foto].
<https://www.bundestag.de/resource/blob/412314/9d6d54a75690aabd9ee16659e7c54f47/flyer.pdf>

⁹ Katharina Hinsberg *1967, tysk kunstner og professor for tegning og konceptuelt maleri

3-dimensionelt rum med, i min oplevelse, transparent lethed¹⁰.

Hinsbergs værker i papir tematiserer bl.a. mellemrum og afstande som del af udtrykket, hvori eksempelvis en grafisk udskåret linje, frigjort fra selve papiret i den oprindelige baggrund, agerer frit svævende foran en væg, som muliggør at linjen kaster skygge og derigennem hævder sig. Oplevelsen af linjen fremstår som tegnet og plastisk på een gang. Linjens frigørelse fra en baggrund, fra orientering i et oppe-nede forhold, opfatter jeg som en dobbelt rumudvidelse - som fysisk, konkret linje og som eksperimentelt mulighedsrum. I refleksioner over egen arbejdsproces giver Hinsberg (2007) i *Die Annahmen der Linie* indblik i en form for regelmæssighed som hendes arbejdsudviklinger følger. Også giver hun indblik i en tegnesekvens, hvor lyden af tegneværktøjets berøring med papiret og lydoptagelsen heraf (som høres samtidigt i rummet) er selve motivet der tegnes (Hinsberg, 2007, s. 72).

projektets positionering

Jeg ser mit arbejde som del af en uendelig linje, hvor mine inspirationer og referenc punkter ligger spredt over tid fra kileskrift over et berigende landskab af kunstnere før og i min samtid, som har givet mig impuls til en videre kunstnerisk udforskning af den grafiske linjes udtømmelige potentiale. Tegning er mit sprog og kommunikation af en auditiv tilgang til omgivelserne jeg er tilstede i.

Ny Fuge placerer jeg som del i et eksperimentelt tværæstetisk samtidfelt, som undersøger og benytter soundscapes i en bred variation af kontekster. Jeg betragter de temaer og områder, som er genstand for de kunstneriske udtryk, som andre kunstnere arbejder med, kunstneriske udtryk der udspiller sig i soundscapes ude i felten og udtryk der har brug for rum inde til at udvikle sig i disse. Kunstnerne jeg støder på ude, i urbane rum, benytter sig ofte af tidsbundne strategier som kan være sound walks, live tegne-performances og temporære lydinstallationer.

¹⁰ (Kunstnerisk arbejde: 2006-2011, 2022) [Foto, Video]. <https://www.katharina-hinsberg.de/de/works/ansicht/still-lines#media-1>

Til at illustrere dette trækker jeg her kunstneriske værker frem, som integrerer tilstedeværelsen af soundscapes med soundinstallation samt musikalsk komposition på helt forskellig vis. Lydinstallation som ændrer stemning og resonans i et bestemt område, hvor de tilstedeværende, de ventende eller forbigående bliver konfronteret med det uventede. Jeg trækker her soundinstallationen *Ein deutsches Trauerspiel von Buch nach Lichtenrade* (2003) frem af kunstneren Dagmar Demming¹¹. Det temporært installerede værk, placeret i en U-Bahn station i Berlin benytter korte talte tekster fra Goethes *Faust*, som giver/udsætter den ventende for en dyb og uventet oplevelse i en dagligdags situation. Dette kunstneriske arbejde i det offentlige rum i en hverdagssituation ser jeg som eksemplarisk for lyd-installationer, der netop agerer i og udnytter mulighederne i forhåndne soundscapes. Her U-Bahn stationens lyd-mønstre som blander sig med de installerede stemmer i oplevelsen af noget totalt uventet, som viser sig (muligvis i indre billeder) her og nu.

Andre kunstnere benytter sig af lydoptagelser fra soundscapes langt væk fra urbane områder. Her trækker jeg akustisk komposition frem, hvori soundscapes i sig selv tematiseres og spiller en hovedrolle for udtrykket. Særligt tænker jeg på *Soundscapes of Restoration* (2023) af komponisten Chris Chafe¹² i samarbejde med flere andre komponister og musikere, som har fokus rettet mod klimaændringer med blandt andet kompositionerne *Listening to Climate Change and Resilience Part 2* og *The Metered Tide*¹³. Sidstnævnte af Chafe oplever jeg som et værk der formidler visuelle kvaliteter, idet tempo, rummelighed og intensitet griber udover en akustisk grænse i min oplevelse af det hørte.

¹¹ Dagmar Demming *1951, tysk kunstner og professor, områder: soundinstallation, fotografi, objekt

¹² Chris Chafe *1952, schweizisk komponist, improvisator og cellist, udvikler musik sideløbende med computerbaseret forskning. Director ved for Stanford University's Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA).

¹³ Chris Chafe, 2023, *The Metered Tide* [Audio]. På *Soundscapes of Restoration*. Ravello Records.
https://music.youtube.com/watch?v=GwAO8OaGjIw&list=OLAK5uy_IQjq_TkA3oQ4r5DhZDEFYAalv5A04BoFc

Området musik og visualisering med afsæt i et musikalsk udgangspunkt ser jeg på som del af mit tematiske felt, til trods for den store forskel der ligger i et umiddelbart forefundet soundscape og en musikalsk komposition. Linjer, som fører til det musikalske felt, trækker jeg følgende til kunstneren Jorinde Voigt¹⁴. Voigts grafiske værker fremstår med forbindelser til musikalske kompositioner og akustiske impulser, hvori blandt andet tempo og rotation tematiseres. Et eksempel fra Voigts værk er hendes filigrane grafiske arbejde til Beethovens sonater 1-32(2015a) samt (2015b)¹⁵.

Voigt tematiserer i et interview, adspurgt af Rosemari Brucher (2020, Elfriede Jelinek Forschungszentrum), hvorledes visuelle notationsformer, som udspringer af litteratur eller musik, står som selve anledningen / grunden til at undersøge noget videre. Her bliver indre billeder, som eksempelvis læsningen af en filosofisk tekst fremkalder, del af et visuelt indre individuelt arkiv. Denne proces, betoner Voigt, er ikke en illustration ej heller en interpretation, men anledningen til det kunstneriske visuelle arbejde. - Spørgsmålet som stilles er da om værkerne, literære og musikalske, er sekundære? Ja, mener Voigt, idet disse kilder fører til at konkretisere noget andet (som går udover at illustrere det læste eller hørte). I sit tegnearbejde til *Ludwig van Beethoven Sonatas 1-32* nærmer hun sig kompositionen gennem syv måneder, for at se efter dette «noget» som har dækningslighed med oplevelsen af musikkens udtryk og hvor en form for kommunikation kan foregå. En kommunikation som er sensibel og udtryk for en indre holdning, der formulerer sig non-verbalt.

Et videre spørgsmål som stilles, er om kunstnerisk forskning spiller en rolle?

Svaret fra Voigt er tydeligt, - at forske og at eksperimentere er at lave kunst. Og at nye erfaringer, som man kan gøre for at forstå noget som man ikke har forstået før, er det man gør non-stop¹⁶.

Da jeg hørte dette interview gav det genklang i forhold til min egen arbejdsproces og kunstneriske erfaringer i visualiseringen af soundscapes, men også derudover. Det

¹⁴ Jorinde Voigt *1977, tysk kunstner og professor for konceptuel tegning og maleri. I eget værk med vægt på tegning i relation til musik og filosofi i tillæg til objekt, installation og maleri.

¹⁵ *Ludwig van Beethoven Sonatas 1-32* [Foto]. <https://langenfoundation.de/en/jorinde-voigt/>

¹⁶ Interview med Voigt [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=D9r4-1_e758 (5:10-11:11, 29:00-30:13 / 31:12)

sjældne tema, som Voigt her sætter ord på, berører kernen i noget af det som kan ske, når et musikalsk værk eller en tekst udvælges og bliver den videre anledning eller inspirationspunkt for det som strækker sig udover et tema. Eksemplet fra min praksis er det konkrete lydmønster som jeg opfatter det ude i et soundscape, som berører noget i mig, som jeg er sammensat af gennem mine erfaringer, af noget jeg husker idet jeg hører lydmønstret, af følelser som fremkaldes i det øjeblik jeg udsætter mig for lydindtrykket.

En anden vinkel til oplevelse af akustik i det offentlige rum, er tilgangen til trafiklyde, som John Cage¹⁷ tematiserer, hvor han taler om trafik, stilhed og sit forhold hertil¹⁸. Indtrykket som trafiklyde gør på ham som beroligende, da de ikke står for at være noget andet end det de er, er for mig relevant i forhold til mit lytte-perspektiv og til min indre holdning til trafiklyd. Trafik som snarere er et akustisk område, som jeg har lært at ignorere og ikke har haft en åben, nysgerrig holdning til. Dette har ændret sig gennem mit projekt.

I mit lyttearbejde har videre inspirationer fra Cages værker, fremfor alt *Organ²/ASLSP As Slow As Possible*, komposition over 639 år, bevæget mig i min opfattelse af sammenhængende tid. Dette værk, installeret i Burchardi kirken i Halberstadt, Tyskland, (begyndende 2001- ... 2640), er konstant at høre¹⁹.

Værket tog sin begyndelse lydløst frem til de første toner var at høre i 2003, hvorpå det næste toneskift fandt sted i 2005. De planlagte toneskift ligger tidsmæssigt i afstande mellem ca. 1-4 år (med undtagelse af eet skift indefor samme år), som igen relativiserer hvad tid er og frem for alt hvad *så langsomt som muligt* er og kan være. Jeg har oplevet lyden for både lukkede og åbne døre, og ser mig fortsat konfronteret med spørgsmål om tid.

¹⁷ John Cage (1912-1992) amerikansk komponist, musikteoretiker, avantgarde kunstner og pioner indenfor elektroakustisk musik, komposition, musik performance og ukonventionel (ikke-standardiseret) brug af musikinstrumenter. John Cage står som en stor inspirerende skikkelse i det 20. århundrede med en usædvanlig bred virkningskraft i sin tid og derudover.

¹⁸ John Cage about silence (1991) [Video]. <http://www.futureacoustic.com/silence/> (4:18)

¹⁹ Indtryk af værket *Organ²/ASLSP As Slow As Possible* [Tekst, Video]. <https://universes.art/en/specials/john-cage-organ-project-halberstadt/>

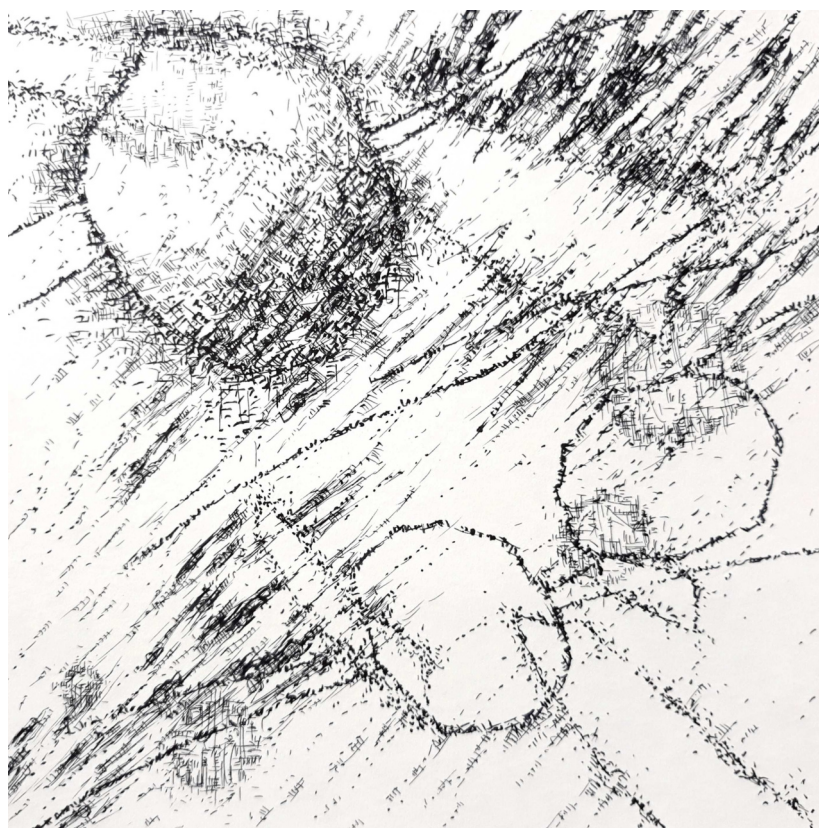
-Tid spiller for mig en vigtig rolle idet jeg lytter, idet jeg tegner. Idet jeg forsøger at udvide nuet i forhold til det jeg hører eller netop erindrer at have hørt, det som forsvinder langsomt i min akustiske opfattelse og som jeg lader forsvinde i min tegning.

Soundscapes har virkning på menneskers velvære eller det modsatte deraf som i lydmiljøer, hvori intensiteten og lydstyrken af et lydlandskab (eksempelvis kontorlandskab, spisesal, banegård og andre offentlige rum) bliver emotionelt belastende hvor mange mennesker er samlede. Disse store områder, som hovedsagelig ikke befinder sig i kunstneriske kontekster, er det vigtigt for mig at tænke med som eksisterende soundscapes, hvilke jeg temporært er en del af og som jeg til dels er i stand til at ignorere for at beskytte mig akustisk. Opmærksomheden som skabes omkring soundscapes mener jeg er vigtig, for at forstå mere om hvordan disse har indvirkning på os og for at kunne tage indflydelse på forandringer af disse. Dette grænser til spørgsmål om individets demokratiske rettigheder i det offentlige rum, om hvor, hvordan og af hvem beslutninger tages for den akustik der møder os i det fælles urbane rum. Da jeg i den ene del af mit projekt arbejder i et Lo-Fi soundscape er disse problematikker rykket tættere på min bevidste deltagelse i dette rum.

Analog tegning betragter jeg som vigtigt at fremhæve og videreføre i et samtids-kunstnerisk felt, hvori det ikke er en selvfølge at tegne analogt. Digital tegning samt hybride former af analog og digital tegning er felter med åbninger i mange retninger, som jeg i relation til mit projekt såvidt afgrænser mig fra, da jeg er optaget af den direkte kontakt med fysiske materialer og ideudviklingen som herigennem kan opstå. Mit projekt bygger på at skabe opmærksomhed om perception og dannelsen af indre billeder via en visual imagination af det hørte, af soundscapes. Tematisk adskiller mit projekt sig fra et dokumenterende fokus i forhold til forsvindende lydlandskaber og / eller forandringer i intensiteter af disse. Omgivende lyd er i mit projekt kilden til at udforske kunstneriske tegneprocesser med en lyttende sanselig-poetisk tilgang. Den teoretiske ramme for mit projekt sætter lys på områderne perception, intuition, imagination, refleksion og kropslig iboende viden med en fenomenologisk tilgang. Denne brede ramme er nødvendig, for at kaste lys på kompleksiteten af kunstneriske arbejdsprocesser.

I udviklingen af mit arbejde stiller jeg spørgsmål ved auditiv sansning (af hvad jeg faktisk hører og udvælger i et soundscape), diskuterer hvad mine valg der bliver synlige i tegnearbejdet kan afhænge af, undersøger forskellige måder jeg reflekterer gennem processen på, og på hvilken måde ny viden genereres.

Med *Ny Fuge* vil jeg kunne medvirke til at udbygge et eksperimenterende felt, som jeg oplever er i bevægelse i mødet mellem visuelt, performativt og akustisk udtryk. Projektet, som står i en analog kontekst, ser jeg på som en relevant modposition og nødvendigt bidrag til en galopperende teknologisk udvikling, hvori taktile, kropslige og ikke mindst lange uafbrudte linjer i en proces blegner i landskabet.



ill. 5

soundscape II 2021 | Nr. 56 | 30 x 30 cm | blæk på papir

Kapitel I

soundscape I og II / min eksperimentelle praksis

1.1 introduktion

Hvorfor kontrasterende soundscapes, hvorfor mediet tegning?

Med disse valg og et arbejdskoncept, som giver mig fleksibilitet til at arbejde i to vidt forskellige soundscapes, undersøger jeg kompleksiteten og potentialet i en kunstnerisk proces i forhold til den ansamling af akustiske elementer som er til stede på et bestemt sted og tidspunkt. Mit udgangspunkt til bestemmelse af lydlandskaber finder jeg i Schafers lydklassificeringer omkring akustiske forhåndne perspektiver og respektive forsvundne perspektiver i Lo-Fi soundscapes. En beskrivelse af lydspektrene, som jeg forefandt dem i to udvalgte områder i Tyskland og Schweiz, følger jeg op med spørgsmål, som jeg har stillet mig for at nærme mig lydkildernes form og karakter, for med min imaginationsevne at overføre lyd i indre billeder. Jeg beskriver forarbejdet til disse to soundscapes via tegnerækken *det som gik forud*, hvoraf jeg viser et udsnit (ill. 5). Jeg går ind på denne indledende fase, som vejviser for det videre arbejde. Ude i mine soundscapes registrerer jeg bevægelser og forandringer, hvilke jeg nærmer mig grafisk uden et hierarkisk oppe-nede forhold, som en form for cluster uden harmoni.

Jeg skal følgende give indblik i hvorfor jeg har valgt at arbejde som jeg gør i en to-delt proces og hvilken konflikt der ligger i tidsforskydninger af lytte- og tegneprocessen. Afsluttende tematiserer jeg hvad afvigelser i mit arbejdskoncept kan bruges til og hvordan de kan føre.

1.2 bestemmelse af lydlandskaber *soundscape I - II*

udfra Raymond Murray Schafers definition af Hi-Fi / Lo-Fi soundscapes

I arbejdet med synliggørelse af lyd har jeg koncentreret mig om to kontrasterende lydlandskaber *soundscape I* og *soundscape II*. Ethvert står repræsentativt for et såkaldt Lo-Fi og et Hi-Fi soundscape ifølge Schafers definition i *Our sonic environment and the Soundscape: The tuning of the world* (1977) omhandlende *The rural Soundscape*, hvori Hi-Fi og Lo-Fi soundscapes beskrives følgende:

The hi-fi soundscape is one in which discrete sounds can be heard clearly because of the low ambient noise level. The country is generally more hi-fi than the city; night more than day; ancient times more than modern. In the hi-fi soundscape, sounds overlap less frequently; there is perspective – foreground and background. [...] In a lo-fi soundscape individual acoustic signals are obscured in an overdense population of sounds. [...]

Perspective is lost. On a downtown street corner of the modern city there is no distance; there is only presence. There is cross-talk on all the channels, and in order for the most ordinary sounds to be heard they have to be increasingly amplified.

(Schafer, 1977, s.43)

Schafer peger her netop på oplevelsen jeg arbejder med omkring perspektivet i en lydomgivelse, hvor jeg eksempelvis har muligheden for at høre en kommen og forsvinden af lyd, som er det der formidler genklang i mit indre perspektiv. Den anden ekstreme pol hertil er udeblivelsen af et perspektiv i en Lo-Fi omgivelse, som, i min oplevelse af det hørte er kendetegnet ved tæt besatte strukturer. - Spektret der imellem er overvældende differentieret.

I mit projekt har jeg valgt en periferi af et Lo-Fi soundscape, som til dels er komprimeret og tæt i strukturen uden perspektiv og til dels åbnet, nærmest flygtigt i nogle

sekvenser, hvad der giver mig muligheden for at opleve lyd- og tempo-afstande. Denne forskel fandt jeg i periferien, hvor konstante lyde til dels kunne høres afbrudt (kendetegnet af pauser) og gav plads for tilstedeværelsen af andre lydindtryk.

1.3 arbejdskoncept

I begge soundscapes har jeg levet over sammenhængende tid med et koncentreret kunstnerisk arbejdsforløb af hvert 3 måneder. Mit kunstneriske arbejde har jeg konciperet i de følgende to varianter:

soundscape I (Lo-Fi)

over 81 dage udvikles een tegning, stort format 300 x 300 cm

Sted: Halle (Saale), 240.000 indbyggere, Tyskland

september / oktober / november 2020

soundscape II (Hi-Fi)

over 81 dage udvikles 81 tegninger, små formater 30 x 30 cm

Sted: Bellwald, 354 indbyggere, Kanton Wallis - Schweiz

oktober / november / december 2021

I konceptionsfasen har jeg gransket mulighederne af at undersøge to kontrasterende lydlandskaber som mit udgangspunkt for tegning. Oplevelsen af lyd er basert på min individuelle perception, som har en parallel til soundscape-forskningens udarbejdede lydklassificeringer. -Klassificeringer for tilnærmelser til æstetiske værdier, hvor den emotionelle kvalitet af lyd, ifølge Schafer (1977), spiller hovedrollen. Min tilnærmelse, som er kunstnerisk, ligger samtidigt tæt op ad den psychoakustiske tilnærmelse til sound. I psychoakustisk forskning undersøges komplekse sammenhænge mellem lydkilders objektive tilstedevær (eksempelvis lydstyrke, tonehøjde og varighed af signaler samt deres tilbagevenden) og den individuelle modtagelse / oplevelse af

lydkvaliteter i en recipient²⁰. Her måden hvorpå jeg sanser lyden og associerer den i forhold til mine oplevelser med, og også muligvis viden om, denne lydkilde. Min lytten er farvet. Gennem opmærksom lytning ophober jeg det hørte som indre impuls for mit videre arbejde. I denne proces søger jeg at sanse en given lyds volume, tæthed, tempo, overflade og form. Også forsøger jeg at høre hvordan denne akustiske form forholder sig til andre tilstedeværende lydkilder mht. til dominans af samtidighed. Her tænker jeg på de formrelationer der opstår og forandrer sig over tiden hvori jeg lytter. I mine visualiseringer af soundscapes forsøger jeg at trænge ind i lydens flygtige arkitek- tur, som er den der giver impuls til min tegning (med flygtig mener jeg her den sam- mensætning af lyde som via min imagination bliver til en kortvarig lydfigur, som forsvinder og opløser sig igen).

En anden spørgsmålsretning i min praksis er, hvordan jeg er i stand til at lytte, hvordan jeg mentalt er tilstede, når jeg lægger øret til mit soundscape. -Hvor mange tanker, uden relevans for mit arbejde, der eventuelt trænger sig på. -Hvordan min fysiske tilstand er på lytte-tidspunktet osv. Mange forskellige omstændigheder spiller en rolle for min opfattelse når jeg er lyttende, som ikke kan ignoreres.

1.4 om valget af adskilte lytte- og tegneprocesser – og konflikten i tidsforskydninger af at lytte og tegne

I arbejdet med soundscapes har jeg afprøvet forskellige varianter med hensyn til hvor og hvornår jeg tegner i forhold til lytteoplevelsen, og har fået tydelige signaler fra det som fremkom på papiret om hvor koncentrationen fungerer bedst: i atelieret med forudgående tid til absorbering af lyd ude dag for dag i mit valgte soundscape. -Og ikke, som jeg havde forventet, i samtidigheden af at tegne og lytte, hvilket jeg eksperimenterede med i *det som gik forud* (ill. nr. 5), som er mit forarbejde til hovedarbejdet *soundscape I* (ill. nr. 1, 7, 8, 9) og *soundscape II* (ill. nr. 5, 10 - 24). I forarbejdet

²⁰ Fagfeltet er bredt og omfatter udforskning af soundscapes i f.eks offentlige rum og på arbejdspladser i forhold til den menneskelige perception og påvirkning. Endvidere omfatter feltet lydteknologi samt neurovidenskab. Begrebet psychoakustik er bl.a. præget af den tyske fysiker Hermann von Helmholtz (1821-1894) som undersøgte lydfrekvenser i relation til perception.

tegner jeg udfra soundscapes i min nære omgivelse, som er atelieret hvori jeg lever og arbejder. I forarbejdet har jeg taget alt hva her foregår lydmæssigt til mig som motiv. Dette er et akustisk til dels kendt område, idet jeg genkender lydmønstre, her måden hvorpå lyde kan gribe ind i hinanden, men også retninger og intensiteter af lyde. Eksempelvis kommer tunge og hvinende lyde fra trafik og sporvogne altid fra een og samme side, stemmer fra en parkeringsplads tæt ved, fra en anden. Selvom jeg ved dette er variation altid til stede, her er ingen konstant oplevelse af bestemte lydes optræden, længde og styrke. I atelieret er lydvariationer også til stede, her er lydspektret rykket tættere på og jeg kan eksempelvis opfatte lyden af min pens møde med papirets overflade, af vind mod ruden, som jeg sidder nær, en vandkoger i baggrunden, skridt og stemmer fra naboatelieret.

For nu at finde frem til hvordan jeg bedst kan arbejde med mit projekt kommende, afprøver jeg forskellige tegneforløb i samtidighed af at lytte med både åbne og med lukkede øjne. Hvorfor dette spiller en rolle i tillæg, skal jeg straks komme nærmere ind på.

Nu først og fremmest eksperimenterer jeg med samtidighed af at lytte og tegne. Min streg holder sig tæt op ad det hørte, kan til en vis grad visualisere lydenes sammen-smeltninger og dominanser. Spektret her i mit akustisk forholdsvis beskyttede rum er komplekst, og jeg oplever at jeg på en mærkelig vis følger et andet tempo i min tegning end i det som foregår her og nu. Jeg forsøger at finde frem til hvad dette mærkelige er, hvorfor det forholder sig sådan, og «giver slip» på samtidighedens tempo af det jeg sanser akustisk og det min hånd transporterer til papiret. Det er her knudepunktet ligger, idet jeg krampagtigt forsøger at følge alt det lydene gør, og opdager hvor lidt plads har jeg indrømmet tegneprocessen og dermed tegningen i dette «væddeløb» med den akustiske tid. - Væddeløb, fordi tegnetiden (reelt tiden til tegneprocessen) og lyttetiden indebærer en konflikt, her er ikke kongruens som jeg havde forestillet mig, tværtimod.

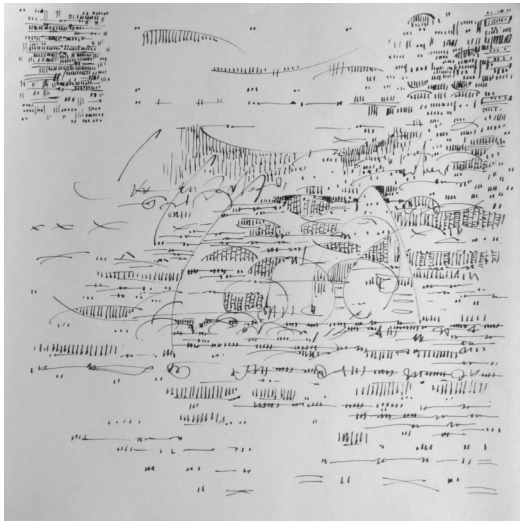
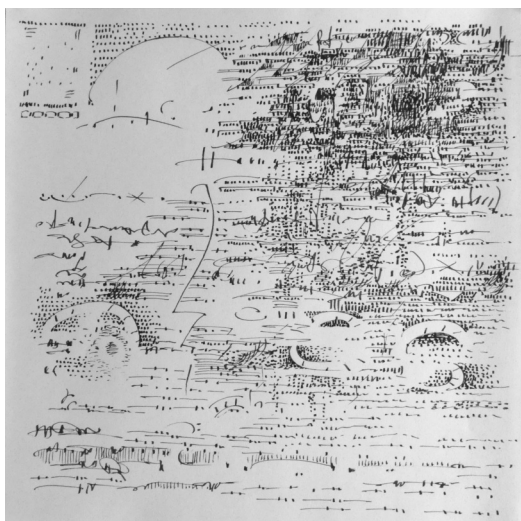
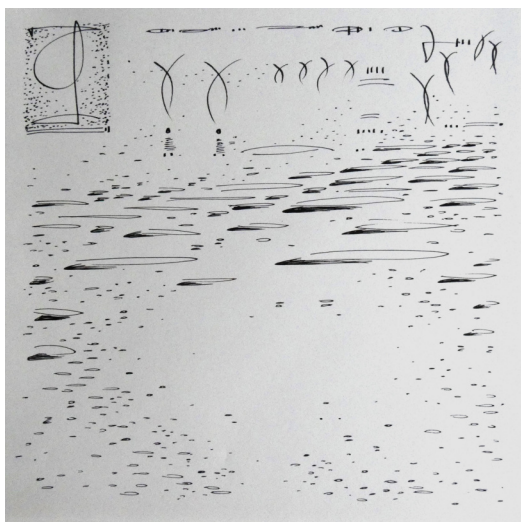
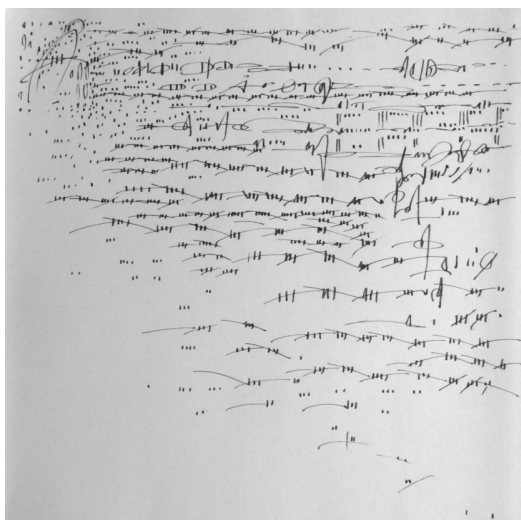
De indre billeder, som jeg arbejder med i tegningen fremkommer af min perception af det hørte, som igen er forbundet med min følelse for lydelementerne, som befinder sig både i - og som beskrevet - udenfor rummet. Disse er koblet til imaginationen idet jeg tegner, men lyden har et andet tempo end visualiseringsprocessen af hvad der er iboende dette soundscape. Mit dilemma her er at jeg har brug for tidsforskydninger i

disse to processer, og derfor beslutter jeg mig for at forkaste ideen om at tegne samtidigt med at lytte ude i mine kommende udvalgte soundscapes. Jeg afprøver dette adskillige gange ude i mit soundscape, hvor oplevelsen i endnu stærkere grad bekræfter oplevelsen i atelieret. Lydindtrykkene er overvældende mange og skifter karakter hurtigere end jeg kan få dem ned på papiret.

En omstændighed mere, som her har betydning for lyttekoncentrationen og for min visualiseringsproces, er om jeg har åbne eller lukkede øjne imens jeg lytter og / eller tegner. At lukke øjnene er en stor hjælp til at forstå lyden nærmere og til at udvikle indre klarhed over det hørte. At lytte med lukkede øjne benytter jeg mig derfor af også ude i mine soundscapes senere, såvidt omgivelsen tillader det. Opholder jeg mig på steder hvor det synes umuligt, kan jeg stille mit syn uskarpt og dermed danne en vis barriere til de synlige omgivelser, som er de der tager min opmærksomhed fra det jeg i dette øjeblik er koncentreret om: at lytte.

Et eksempel til at illustrere dette tager jeg fra et særligt rum, som jeg akustisk er inspireret af, koncertrummet få minutter inden koncerten begynder, hvor et stemmevirvar opheder sig forventningsfuldt. Jeg er del af dette rum og tier i reglen med lukkede øjne, for at samle alle disse stemmer i min indre oplevelse. Har jeg derimod øjnene åbne tager lydkilden, alle disse mennesker, lyset, varmen, farverne og instrumenterne så meget af min opmærksomhed, at mit indre lydbillede blegner i konturene. Denne oplevelse er analog til mine eksperimenter i atelieret med et mindre soundscape, hvor jeg afprøver mine forerfaringer med at se contra ikke-se min lydkilde for at blive klar over mit valg af arbejdsmetode for *soundscape I og II*.

Jeg afprøver materialer, forskellige papirtyper og grammaturer, afprøver bly og blæk og beslutter mig for et enkelt og stærkt tilspidset valg af materiale: hårdt afvisende glat papir op imod pen og blæk i een og samme farve som er dyb blåsort. Jeg vælger denne høje kontrast som kan modificeres med mere eller mindre tryk og tempo af den tegnede linje. Arbejdsmetoden bevirker at jeg tager mig tid i tegneprocessen, således at eksempelvis oplevede hurtige, flygtige akustiske overgange i et soundscape ikke kan og ikke skal tegnes med lignende tempo, tværtimod. Her giver jeg mig med materialevalget muligheden for - med tid - at se nærmere på det der foregår i en hurtig akustisk overgang.



ill. 6 **det som gik forud** : 6 af 33 tegninger 2020 | 30 x 30 cm | blæk på papir

1.5 fra soundscape til atelier (to-delt arbejdsform)

om erindring og forkastelse af lydoptagelser

Jeg udvikler nu bevidst mit arbejde i en to-delt proces, på den ene side er lyttearbejdet ude i et soundscape og på den anden side er tegnearbejdet. Tilbage i atelieret har jeg mine indtrykk og impulsen med mig fra mit soundscape, som jeg transporterer grafisk til papiret. Jeg har besluttet mig for denne to-delte arbejdsform af en grund mere end den nævnte konflikt i lytte- og tegnetempo, da forsøget på at realisere selve tegneprocessen ude i mit soundscape, hvor lydkildernes optiske tilstedevær er dominerende, distraherer mig. - Distraherer mig i min intention om at være til stede, lyttende med udelt opmærksomhed. For at forstå hvordan enkelte lyde forholder sig hen til en samlet indre beskuelse af det udvalgte lydlandskab, opsøger jeg de samme steder påny og oplever her variationer fra gang til gang. Mine samlede lydindtryk transporterer jeg usynligt tilbage til min tegnebase, som er atelieret. Dette usynlige er min indre beholder for oplevelsen.

I min udforskning af soundscapes afprøver jeg brugen af lydoptagelse med ideen om at kunne være mere præcis og tættere på mit udgangspunkt, lydkilden, når jeg vender tilbage til atelieret. Men oplever at denne naturalistiske gengivelse til erindring af lyd ikke er brugbar for min arbejdsproces. Der er flere grunde hertil. En af dem er at jeg under lydoptagelserne begynder at udvælge lydområder og afvente bestemte lyde, som jeg vil fastholde på samme måde som et fotografi af bestemte udsnit og detaljer i landskabet jeg er til stede i.

Hvorfor fungerer denne tilnærmelse, dette værktøj ikke for mig?

Under tegneprocessen opdager jeg at min erindring i samspil med min imagination om visualiseringen af det hørte ikke har brug for dette ekstra element, lydoptagelsen. Jeg har forkastet brugen af mit lydmateriale, da jeg adskillige gange, efter at være vendt tilbage til atelieret, hørte lydene uden at komme et skridt videre i det grafiske arbejde, uden at det gav mig en videre impuls, et spørgsmål eller udfordring. En anden grund er at jeg oplevede lydene som isolerede og fremmede i gengivelsen.

Den totale lytteoplevelse ude i mit soundscape er forbundet med mine følelsesindtryk, som lydoptagelsen ikke gengiver. For eksempel er vinden, varmen, regnen eller kulden koblet til min erindring af det hørte. I udgangspunktet arbejder jeg med aktiveringen af det oplevede, med erindringen af det hørte, idet jeg tegner. Idet jeg tegner er jeg på sporet af noget ukendt samtidig med at jeg i min erindring har dette usynlige at støtte mig til, som jeg kan forlade og vende tilbage til idet jeg tegner. I lytteøjeblikket ude i mit soundscape selekterer jeg mine lydindtryk, udfra hvad der berører mig, interesserer eller irriterer mig. Perceptionen er kompleks, og spørgsmålet, som jeg har med mig tilbage i tegnesituationen, er hvad jeg erindrer og som giver impuls for tegningen.

Min transfer af det hørte til tegningen er kropslig og imaginativ i eet. Imagination (som jeg kommer ind på i kap. II) er del af min tilgang, som er farvet af det som jeg i situationen som lyttende er (det kan være fra intensivt lyttende til delvist lyttende, idet min lytteformåen forstyrres af uvedkommende tanker, associationer etc., som kræver et nyt koncentrationsfokus i arbejdet). Jeg har, idet jeg lytter, min opmærksomhed rettet mod blandt andet kontraster, tempo, volume og intensitet. At realisere hvordan lyden er sammensat og ændrer sig, hjælper mig til at se akustiske afstande i mit indre billede, som endnu står svagt og derfor kræver min erindring forbundet med min forestillingskraft om lydens væsen (lydens udtryk) i den videre grafiske proces. At imaginere det hørte, er en form for kropslig erfaring, som jeg gennem mit projekt tiltagende bliver bevidst om.

Til enhver tid kan det forekomme at en uventet, dominerende lyd pludselig er til stede eller også den frapperende oplevelse af udeblivelsen af lyd, som jeg har en forventning om at høre via mine forerfaringer fra lignende situationer i lyttearbejdet her på stedet. Forventningerne oplever jeg som irritation over at en lyd er for svag eller på den anden side for kraftig for mit øre, hvilket vil sige for min forståelse af hvad jeg ud fra en helt anden motivation, som ikke er relevant i det øjeblik jeg lytter, ønsker at høre og forstå.

Mit fokus er rettet mod min overførsel fra sound til visuelt medium og frem for alt det som foregår her undervejs ledet af intuition, beslutninger, forkastelser, tvivlen og hemmelig glæde. Men også irritation over visuelle «broer» mellem sound og grafik, som i udtrykket ikke fungerer, hvad vil sige at jeg oplever at forbindelsen ikke er til

stede, at noget stagnerer. Dog, i denne min indre holdning om at noget ikke fungerer, oplever jeg et spændingsforhold, som rækker langt videre ind i det kunstneriske arbejde og *kan* have potentialet til at forandre og give arbejdet en ny retning. Tegning kan komme på sporet af sig selv i processen, mener jeg, og herigennem give mig som tegnende spørgsmål, som går langt dybere end tegneøjeblikket. Jeg udfører tegningen, min hånd fører til de spor som bliver synlige på en flade, men spørgsmål- ene tegner jeg ikke - de dukker op.

1.6 mit valg af *soundscape I* med beskrivelse af lydkilder

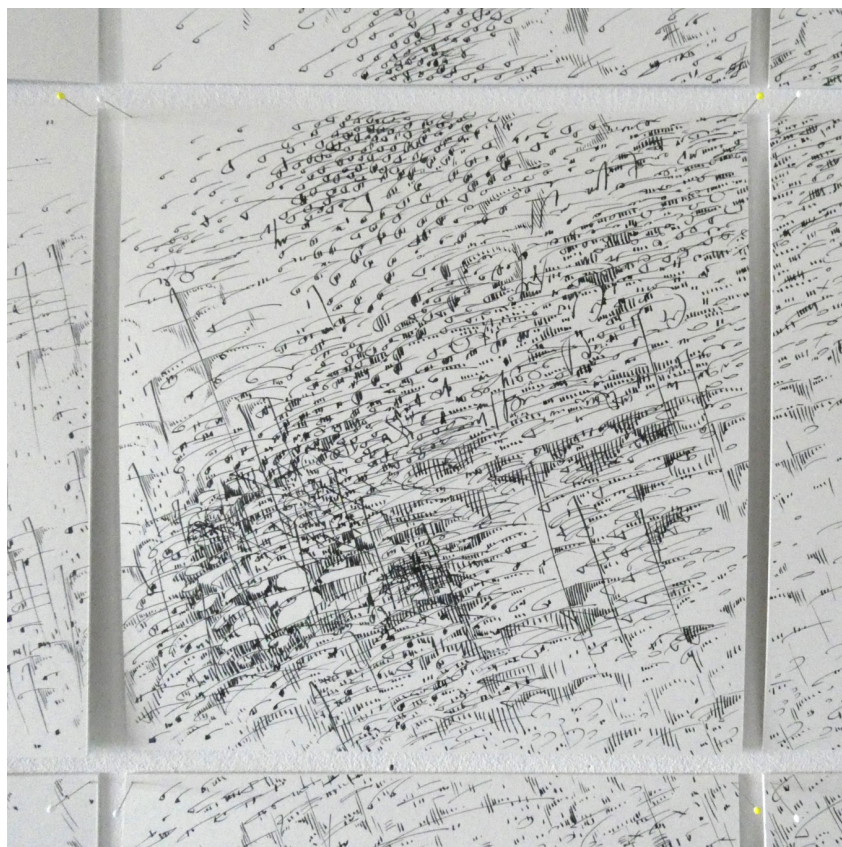
Soundscape I (ill. nr. 1, 7, 8, 9) er baseret på tæthed og overlapning af lyd i et urbant område, såkaldt Lo-Fi, hvor konstante lyde spiller en dominerende rolle. Muligheden af at opfatte lydafstande i dette soundscape øger først, idet jeg bevæger mig bort fra selve bykernen. Her hvor overgangen til periferien tager sin begyndelse, flydende, oplever jeg at mit soundscape giver mit øre mulighed for til at lokalisere lydretninger, som for mig er ensbetydende med dybde (i betydningen rummeligt perspektiv).

Mit valg faldt på en periferi med stor variationsbredde: nær floden Saale, som gennemløber byen Halle, i et rekreatiomsområde som her, i mit udsnit af byen, har direkte nærhed til en stærkt trafikeret bro. Jeg opdagede at det på dette sted er mig muligt at opfatte lydperspektiver, som gør at jeg faktisk kan høre afstande i et begrænset omfang samt tempi af lyde til trods for de mange uberegnelige akustiske overlapninger fra mennesker og trafik.

I dette soundscape høres tunge, hvinende lyde fra sporvogne, rullende repeterende lyde af biler afvekslende i kø og bevægelse i stop and go, cykler med et bredt spektrum af metalliske klaprende lyde hen til mættede letsummende lyde af kæder i hurtige intervaller, abrupte tørre slaglyde af skateboards mod asfalt, ghettoblastere i bevægelse, latter, råb, fly i udkanten eller snarere overkanten af min perception samt helikoptere og ambulancesirener fra et nærliggende hospital, er dominerende tilbagevendende lydkilder her. Også er det muligt at opfatte naturlige lyde så som vind der sætter blade på store gamle løvtræer i bevægelse og lyde fra fugle, som lever ved floden. Menneskelige stemmer er del af dette lydlandskab.

Lydene her ved floden kan alt efter om de har konkurrenter i nærheden, som andre dominerende lyde, optræde isolerede som abrupte kortvarige lyde, der trænger sig i forgrunden af min lydhorisont.

Jeg forholder mig stille, lytter udelukkende - og forsøger at indfange lydenes bevægelser og mønstre, idet jeg ikke bevæger mig eller taler, i lydkulissen. Lydspektret udenfor bykernen, i denne akustiske overgangssituation, giver mig et stort, righoldigt materiale for mit grafiske arbejde.



ill. 7

soundscape I 2020 | udsnit in work

30 x 30 cm | blæk på papir



ill. 8

soundscape I 2020 | udsnit af ill. 9



ill. 9

soundscape I 2020 september / oktober / november | 270 x 330 cm | blæk på papir

Fakultetet for udøvende kunsthøgskolen, Bjergsted, Stavanger 2024

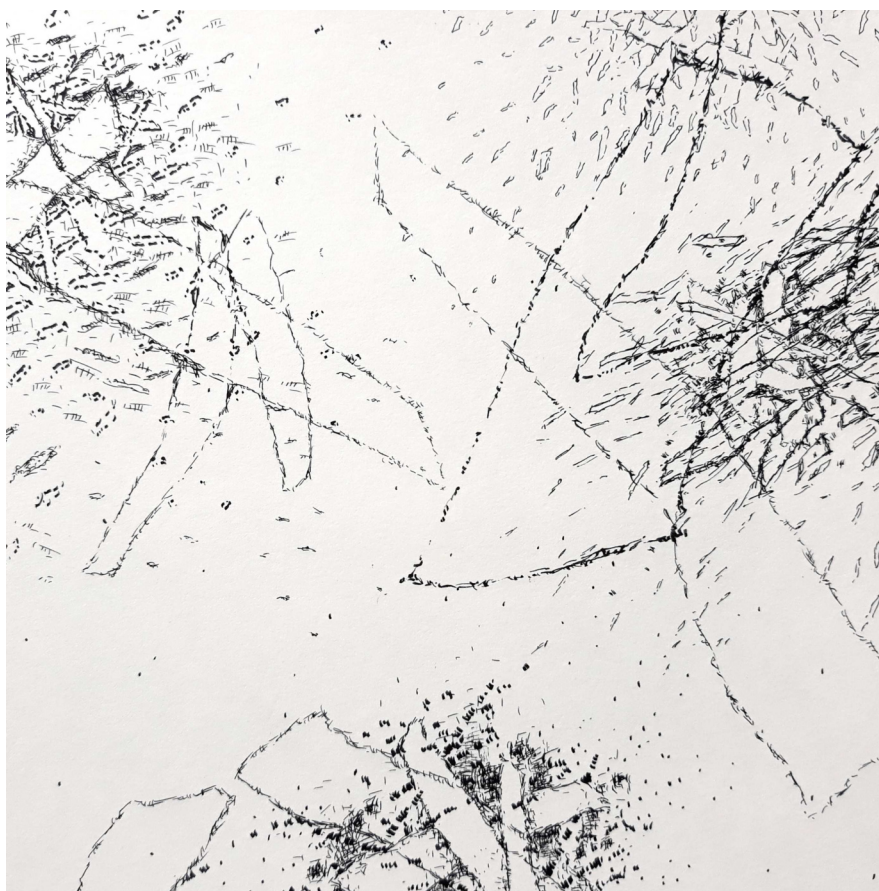
1.7 mit valg af *soundscape II* med beskrivelse af enkeltstående lyde og akustiske grundfigurer

Soundscape II (ill. nr. 10-24) har med formodet stilhed og muligheden af perception af enkeltstående lyde at gøre. I Bellwald, et bosted for 354 mennesker, i Kanton Wallis, Schweiz, finder jeg et soundscape præget af mange enkeltstående lyde, som det ofte er muligt at høre både begyndelsen og forsvinden af. Dette, at lydene, som her er til stede, er så forholdsvis få i sammenligning med et urbant soundscape gør at lydperspektivet udvider sig. Det er muligt at høre lyd på stor afstand samtidigt med lyd kropsligt helt nært. Også har jeg i flere situationer bevidst kunnet høre lydoverlapninger og for mit indre øje kunnet se formen af lyden, som er understøttet af min imagination og kropslige følelse af disse akustiske sammensmeltninger. Her hvor enkeltstående lyde blander sig og bliver til et nyt og i øjeblikket unikt akustisk felt. Disse oplevelser er del af mine tegninger.

Hvad der ikke er del af mine tegninger fra begge soundscapes er uforudsete fremmede lyde, som trænger ind i atelieret, lyde som ikke har forbindelse til det hørte fra mit soundscape (med een undtagelse som jeg følgende beskriver). Det kræver indimellem at jeg stopper op i tegnearbejdet og holder en pause alt efter lydenes dominans og vedvarende.

Indledende udforsker jeg området via lydvandring, idet jeg opmærksomt lyttende bevæger mig, tager det nye områdes lyde til mig og undervejs stopper op kort og nedfælder visuelle og skriftlige notater. Tilbage i atelieret gennemgår jeg oplevelserne og filtrerer det som akkurat nu interesserer mig mest for en visuel oversættelse. Notaterne fungerer som en punktuell erindringsstøtte, men spiller en underordnet rolle i det videre arbejde. Metoden har jeg anvendt i begge *soundscapes I og II* særligt i den initiale fase af arbejdet.

Adskillige lyd-grundfigurer i mit soundscape eksisterer side om side med partielle overlapinge. Dominerende er lydene af vand, rislende og dryppende fra smeltende sne og forskellige typer af regn- og haglnedslag. Lyden af klokker er en anden grundfigur, som også varierer i lydstyrke og ændrer retning. Jeg benytter grundfigurerne i variationer i mine tegninger. Den beskrevne to-delte arbejdsform fortsætter jeg.



ill. 10

soundscape II 2021 | Nr. 36 | 30 x 30 cm | blæk på papir

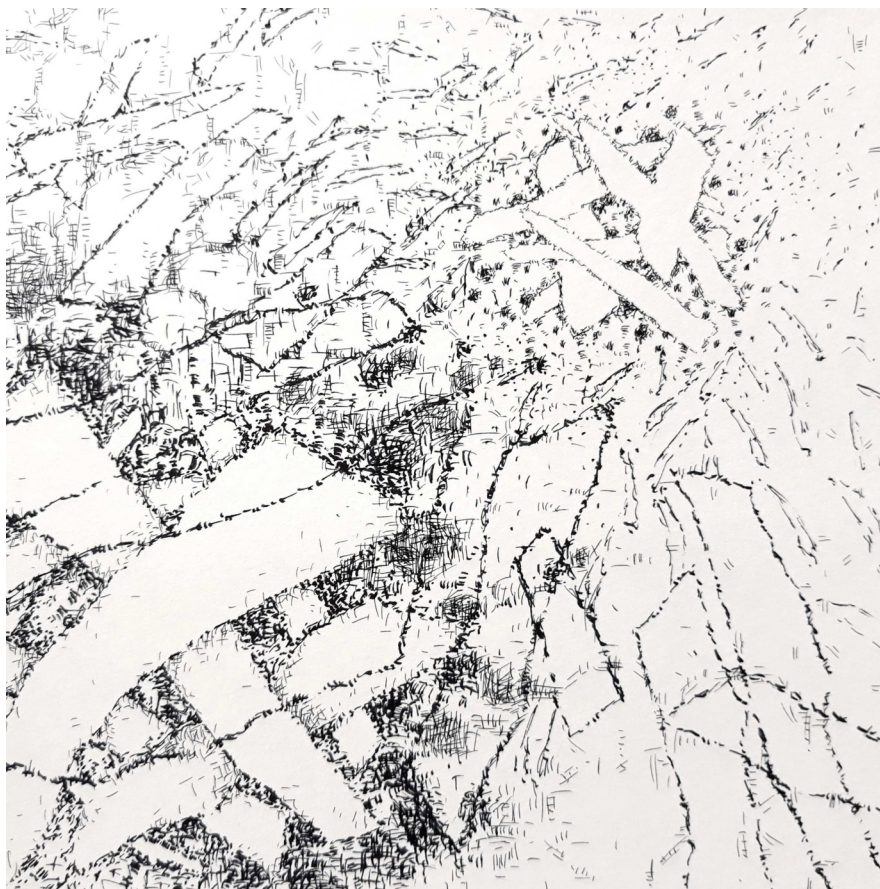
Jeg oplever her grundlyde, som er ukendte for mig, som til dels er til stede både dag og nat: klokker af forskellig slags fra små lystklingende bjælder fra fåreflokke til store kraftigere, dybere klingende kobjælder. Lyden af kirkeklokker er central ikke kun til højtider og messe, men også som tidsinstrument, der udsender et klokkeslag til markering af ethvert kvarter i døgnet. Da mit atelier og bolig ligger tæt på kirketårnet, er denne lydkulisse blevet integreret i mine daglige oplevelser og optegnelser af det akustiske felt. En anden dominerende lydkilde udspringer fra vandløb og brønde, som løber uophørligt adskillige steder fra.



ill. 11

soundscape II 2021 | Nr. 24 | 30 x 30 cm | blæk på papir

Dette soundscape er på ingen måde uberørt af teknologi og disse rurale lyde smelter uventet sammen med lyd af en forbirullende traktor eller en helikopter, som transporterer byggemateriale til utilgængelige steder. Menneskelige stemmer hører jeg i løbet af dagen, men sjældent. Fra mørkets frembrud til næste dag hører jeg stort set kun lyden af enkelte bilmotorer og de her på stedet mange nataktive katte. Også hører jeg mine egne skridt og åndedrag, når jeg går ad stejle veje. Jeg er konfronteret med mig selv på en ny måde sammenlignet med mit soundscape i Halle, hvor lydlandskabets kompleksitet var velkent for mig og snarere krævede min opmærksomhed i retning af at filtrere og indordne det hørte. I Bellwald ser jeg ofte lydkilden.



ill. 12

soundscape II 2021 | Nr. 23 | 30 x 30 cm | blæk på papir

Jeg har i Bellwald haft muligheden for at komme tæt på græssende dyr og har kunnet lave lydoptagelser af gumlende køer både ude og også inde i en stald. Jeg nævner dette, selv om disse lyde ikke er blevet til genstand for mine tegninger, da jeg her oplevede et mikro-soundscape med et utal af ukendte, for mig hemmelige lyde. Jeg har afgrænset mit projekt til at omfatte et Lo-Fi og et Hi-Fi soundscape, men er i løbet af mine erfaringer på begge steder blevet klar over tilstedeværelsen af mange mindre soundscapes indenfor grænserne af disse to definerede, reletivt store, *soundscapes I og II*.

1.8 potentiale af forskellige tegneprocesser /

arbejdsmetoder i *soundscape I* og *II*

For at rykke nærmere på hvad der tilegner sig i min case i den kunstneriske proces, ser jeg med et blik der er mig fremmed og velkendt på samme tid. Fremmedheden består i tilrettelæggelsen af selve den tidsbegrænsede arbejdsramme i to soundscapes (hvor jeg ikke forudser hvor mye tid jeg faktisk vil få brug for) og den videre beskrivelse af min arbejdsproces og tanker i arbejdet, som jeg i min kunstneriske praksis sjældent fastholder i ord. Såvel som udviklingen af en interviewguide som basis for mine kommende samtaler med andre kunstnere samt analyser undervejs i processen. Det velkendte derimod består i iboende, forudgående kunstneriske erfaringer, som jeg bærer i min krop og i mine tanker.

Rammen for arbeidet har jeg konciperet med henblik på at denne vil kunne være tilstrækkelig fleksibel og åben for uforudsete hændelser i den kunstneriske praksis. Det er her jeg aner og ser potentiale for videreførelsen af en ny måde at formulere og realisere noget på, hvad også indebærer brydning af mine kunstneriske rutiner. Mit arbejdsforløb har jeg delt i to identiske tidsportioner af hver 3 måneder med 81 dage til 81 tegninger. Jeg har valgt at se på forskellen af disse forløb ud fra en kompositorisk blikvinkel, idet jeg i *soundscape I* (ill. nr. 1, 7, 8, 9) forbinder alle 81 formater til een samlet tegning, eet samlet kunstnerisk udtryk. I *soundscape II* (ill. nr. 5, 10-24) derimod i 81 adskilte tegninger.

Rent praktisk har jeg i arbejdet med mit samlede *soundscape I* en stor væg for mig, hvor jeg kan overskue og udvikle min tegning. Jeg arbejder parallelt flere steder på fladen undervejs i forløbet uden at overtegne eller færdiggøre bestemte områder, idet jeg holder mit grafiske udtryk åbent så længe som muligt. Jeg lærer mit motiv at kende undervejs og denne proces er i sig selv ikke anderledes end det jeg foretager mig i et langt mindre format. Det som gør processen anderledes er forbindelsen af 81 formater, som jeg fleksibelt fjerner fra billedfladen og tegner på, på afstand af det store format. Jeg vender med mine nye indtryk fra mit soundscape tilbage til een og samme tegning, som jeg vil skal rumme helheden.

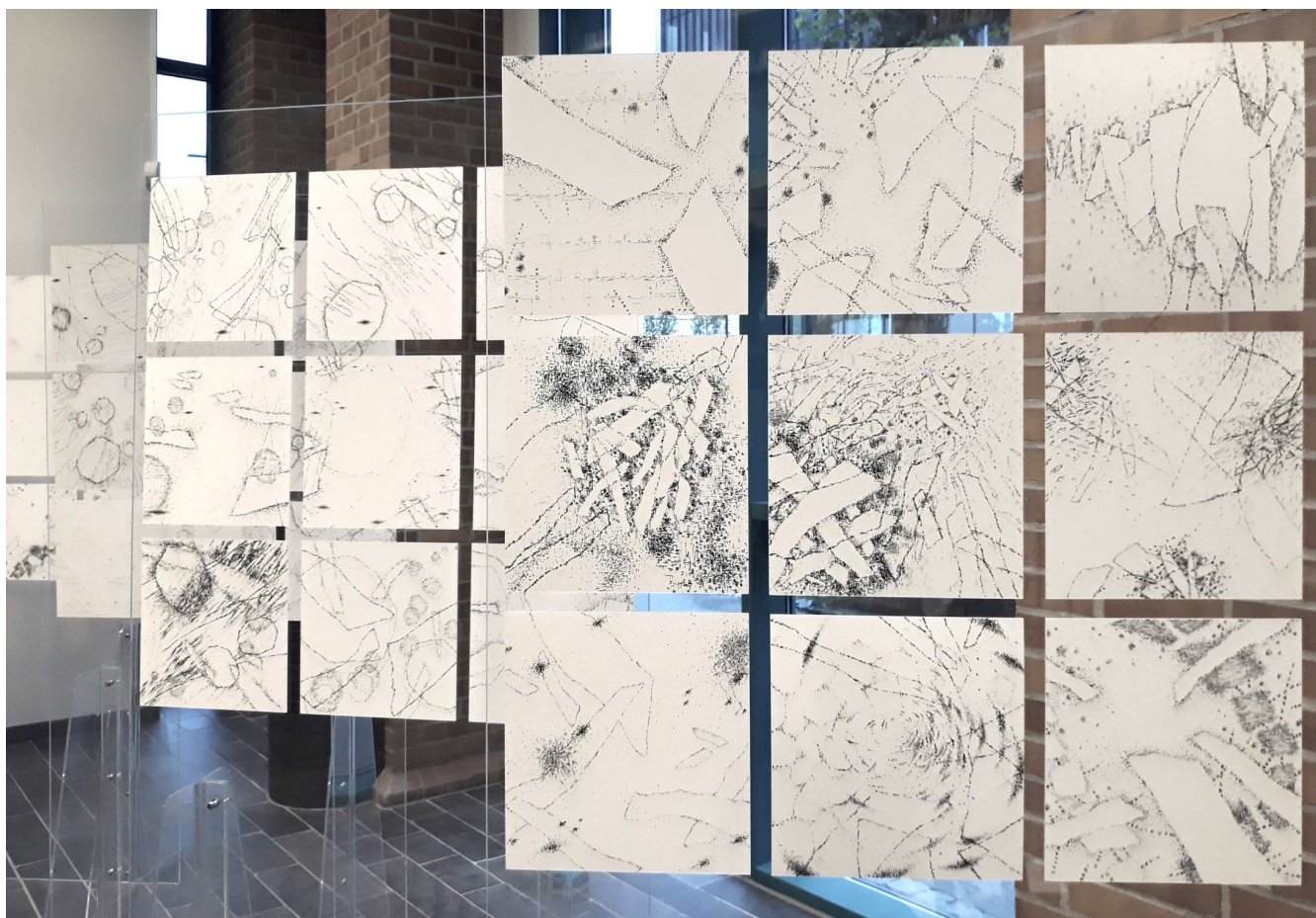
I *soundscape II* forfølger jeg oplevelserne og optegnelsene af min inspirationskilde i 81 selvstændige tegninger. - Selvstændige i betydningen at enhver tegning indebærer en ny komposition, som ikke forbinder sig direkte med de øvrige. Jeg begynder så at sige påny for hvert enkelt format, dog oplever jeg periodevis tætte sammenhænge fra tegning til tegning, periodevis er der større spring i udtrykket. At begynde påny giver mig bevægelighed i forhold til kompositoriske ideer, til at gå tæt på mit motiv eller på stor afstand af dette, også i forhold til hvor jeg som lyttende positionerer mig.

Forskellen i arbejdsmetode for begge soundscapes bruger jeg til at nærme mig en større differentiering af det der sker i processen, hvori jeg søger svar på de valg og forcastelser, som jeg tager og gør undervejs. Forskellene har store kompositoriske og også praktiske konsekvenser for mig, som giver mig ukendte arbejdsudfordringer.

Mit valgte format er kvadratisk, 30 x 30 cm, og er gennemgående for begge variationer af *soundscape I og II*. Proportionen har flere vigtige funktioner, som grundlæggende afviger fra en horisontal eller vertikal orientering. Dog i *soundscape I* må jeg tage en beslutning om positionen grundet størrelsen af den samlede tegning (ill. nr. 9, s. 39). Det kvadratiske formats potentiale til perspektivveksel i *soundscape II* er for mit projekt til stor nytte. Det giver mig muligheder i retning af at formulere grafiske afstande, som ikke er bundne af en optisk fastlæggelse af et oppe-nede forhold. Formatet spejler sig også i oplevelsen som lyttende i centrum af et soundscape, da jeg her har et flade-format og imaginært rum til rådighed, som netop ikke dominerer hverken i den horisontale eller vertikale udstrækning. Dette potentiale af selve proportionen er derfor optimalt for mine visualiseringer af lyd.

Endvidere har jeg i tegningen muligheden for at veksle position. Her kan jeg gå på afstand og betragte mit soundscape udefra, idet jeg visualiserer min oplevelse med en afstand som ikke er tilstede i selve lytteoplevelsen ude. Det vil sige at jeg tilbage i atelieret har muligheden for at positionere lydoplevelsen i et andet perspektiv end det jeg reelt var tilstede i. Et potentiale, som er iboende tegnemediet i visualiseringen af det hørte, er at jeg kan gå på afstand af en lytteoplevelse, og fjerne mig fra det centrum som jeg som lyttende i et soundscape var til stede i, som omgav mig fra alle sider. Dog konkret befinder jeg mig som lyttende til enhver tid i midten af mit soundscape, uanset hvor jeg tager mit udgangspunkt i en omgivelse. Raymond Murray

Schafer udtrykker dette lytte-perspektiv i et foredrag i the World Forum for Acoustic Ecology²¹ følgende: «You are always at the center of the soundscape listening out» (Schafer, 2011).



ill. 13

soundscape II 2021 oktober / november / december | 30 x 30 cm | blæk på papir

Fakultetet for udøvende kunsthøgskolen, Bjergsted, Stavanger 2024

²¹ <https://www.researchcatalogue.net/view/225676/225677> (02:40-02:46 / 33:11)



ill. 14

soundscape II udsnit af ill. 13

1.9 betydning af afvigelser i mit arbejdskoncept

Afvielser fra et kunstnerisk arbejdskoncept, fra formuleringen af en ide eller eksempelvis fra en arbejdsmetode, betragter jeg som vigtige at tage vare på. Jeg ser kunstneriske processer som åbne former i udvikling gennem nye erfaringer, der kan indebære opdagelse af en ny måde at anvende et materiale på eller udforskningen af en arbejdsproces i forhold til de valg og fravalg der gøres i tillæg til eksperimentering og opfindelse. Afvigelser har derfor, mener jeg, en naturlig plads i en kunstnerisk proces.

I mit projekt oplevede jeg at egne for-konciperede spørgsmål og planer for tidsrammen tabte relevans i det kunstneriske arbejde. Eksempelvis gav det undervejs ingen mening at tegne een tegning hver dag med denne tidsmæssige regelmæssighed. Visse dage fortsatte jeg tegnearbejdet udover limit, andre dage stod det stille, dog uden kreativetsblokada. Jeg ser imidlertid på afvigelser fra mit koncept som en orientering undervejs, hvori der ligger muligheder for det videre forløb og ikke blot noget uindløst. Hvis jeg møder en afvigelse med åbenhed, kan jeg træde ind i mit refleksionsrum og være i dialog med arbejdet og med mig selv. Dialogen med arbejdet er i det aktuelle kunstneriske projekt, som af en eller anden grund tager en uventet retning eller pludselig står stille. Dialogen med mig selv indebærer udover den momentane tilstand i arbejdsudviklingen også tidligere erfaringer fra andre kunstneriske arbejdsprocesser.

Her, via rutinebrud, ligger potentiale til udvidelse af mine handlingsmuligheder og dermed også af refleksion i fremtidige processer. Idet jeg klarer at udholde denne situation, at jeg ikke kender næste skridt i processen, at jeg afviger fra mit koncept, når jeg frem til et punkt som er videreførende. - Videreførende for så vidt at det udfordrer mig på ukendt terræn, og at det er her i det ukendte jeg gør nye erfaringer med mulighed for at forandre og videreudvikle mit handlingsrum.

1.10 sammendrag

Gennem min initiale bestemmelse af soundscapes, udfra R. Murray Schafers definition af Hi-Fi / Lo-Fi soundscapes, udvikler jeg en vigtig basis for mit arbejdskoncept i to lyd-kontrasterende områder. I udviklingen af arbejdsmetoder forud for mit arbejde i *soundscape I* og *soundscape II*, opdager jeg, at jeg har brug for adskilte lytte- og tegneprocesser, idet jeg bliver bevidst om de tidsforskydninger - og uforeneligheden - der ligger i to vidt forskellige oplevelsestempi. På den ene side har jeg lydens kommen og forsvinden, på den anden selve tegnetempoet af det hørte, som sætter mig tydelige grænser i samtidigheden af at lytte og tegne. Bevidstheden om denne konflikt giver mig klarhed for den videre arbejdsmetode i arbejdet.

En anden opdagelse, som får indflydelse på min arbejdsproces, er at min erindring om det hørte fungerer bedre uden lydoptagelser. Dette ligger begrundet i de krops-

lige oplevelser som er del af lytteoplevelsen. Her følelsesindtryk som er koblet til min genkaldelse af lyden, eksempelvis vindens, varmens og kuldens nuancer ude i mit soundscape, hvilke en lydoptagelse ikke kan formidle til min erindring.

I arbejdsprocessen vokser spørgsmålene frem til skærpelse af mit tegnefokus: hvad bringer mig væk fra temaet, hvad er forstyrrende og hvad er inspirerende? - Jeg forhandler i en indre dialog med det uforudsete og uvisse, og udvider herigennem mit kunstneriske handlingsrum.



ill. 15

soundscape II 2021 | Nr. 48 | 30 x 30 cm | blæk på papir

Kapitel II

øje og øre / imagination og erindring

2.1 introduktion

Følgende skal jeg undersøge mulige indgange til aktiveringen af imagination og erindring i kunstnerisk praksis. For at nærme mig dette felt, går jeg ind på to spørgsmålsretninger, som viser sig i udviklingen af mit arbejde. I den ene retning har jeg impulserne udfra en synlig omgivelse (her reaktionerne på mine grafiske spor undervejs i visualiseringen af soundscapes). I den anden retning har jeg det usynlige akustiske felt, som både er erindring og impuls for imaginationen i min arbejdsproces. Jeg undersøger disse perspektivers samspil. Spørgsmålenes retninger er diametrale set med et blik udefra og et indefra.

Disse perspektiver sætter jeg i forbindelse med Jean-Paul Sartres filosofiske postulat (1940/2010) omkring imagination som reelt tilstede, specifikt omkring aktiveringen heraf i en synlig omgivelse, som viser sig bare delvist og netop kræver imagination for at forstå helheden. På samme måde som dette kan kræves for at se og forstå helheden af en tegning, som eksempelvis fremstår med brudte linjer og uberørte arealer, som kan være med til at give kompositorisk spænding og få et betraggende øje til at vandre.

Som pendant hertil undersøger jeg perspektiver, som opstår indefra.

Samtidskunstneriske positioner og reflektioner over imaginationens centrale rolle i kunstneriske handlinger vælger jeg derfor at diskutere gennem Voigt (2015) og Kentridge (2005).

Endvidere trækker jeg imaginationens rolle i eget arbejde frem og diskuterer den afstand og grundliggende forskel, der ligger heri til en synæstetisk perception. Dette vil fremstå som en afgrænsning til temaet imagination, som mit kunstneriske arbejde kredser om og konkret tager i brug udfra den auditive perception.

2.2 impuls og imagination

Dette er mit motiv:

Ydergrænserne af soundscapes oplever jeg som bindeled, som gråzone, som et sted udenfor såvel som indenfor et bevægeligt rum- og tidsvolumen. Fra kortvarige (for den menneskelige høreelse afsluttede lyde) over udstrakte lyde (for hvilke det kan være svært at bestemme begyndelsen eller slutningen, ja såvel som retningen) til konstante lyde. Forbindelsen mellem akustisk flydende periferier og kunstneriske visuelle udtryk har en iboende tværfæstetisk udfordring, som jeg udforsker gennem min kunstneriske praksis.

I mit arbejde danner denne fundus ved lydlandskabernes ydre grænser grundlaget for en eksperimenterende dialog med synliggørelsen af lyd. Da jeg i arbejdet med visualisering af soundscapes forholder mig til en ikke-synlig verden, er begrebet imagination blevet vigtigt for mig at få større klarhed omkring. At imagination af lyd også er en måde at erfare lyd på giver Schafer udtryk for i et foredrag på the World Forum for Acoustic Ecology²² hvor han siger følgende: [...] there is also a fourth way to experience sound and that is to imagine it (Schafer, 2011).

Jeg stiller mig spørgsmålet om hvad jeg griber tilbage på, idet jeg i tegneprocessen imaginerer. -Hvad er det som gør at det oplevede i mit soundscape, og nu for mig videre i tegnesituationen via imagination af lydoplevelsen får forbindelse. To kritiske punkter i arbejdet stiller sig her. Et er spørgsmålet om hvor nøjagtigt jeg erindrer det akustiske felt (hvad var vigtigt, hvad tiltrak min opmærksomhed og hvad ignorerede jeg som mulig akustisk inspiration?). Et andet punkt er min imidlertid bevidste oplevelse af at vigtigheden af en forsøgt nøjagtig erindring af lydfeltet blegner under visuali-

²² <https://www.researchcatalogue.net/view/225676/225677> (04:13-04:34 / 33:11)

seringen, hvor jeg bygger videre på det som mit soundscape inspiratorisk gav mig. Hermed legitimerer jeg min arbejdsproces som springbrædt til at give plads for imaginationen, som i tegneprocessen udvikler sig i denne.

Kompleksiteten af hvad der kan gribes tilbage på i mødet mellem erindring og imagination overfor den fysiske tegneproces finder jeg reflekteret af Voigt.

I en samtale med Stephanie Damianitsch fastholdt i *Now. Die Vorstellungskraft ist das Medium, das ich eigentlich benutze / The power of imagination is the medium that I really use* (2015), beskriver Voigt den kunstneriske proces som sammensat af både ydre impulser, indre erfaringer og emotioner som tilsammen muliggør at give instruktioner til imaginationen udtrykt som "Handlungsanweisungen für die Vorstellungskraft" (s. 249). Jeg oplever denne beskrivelse af processen, som finder sted, som særdeles træffende formuleret, idet kompleksiteten af det som sker i situationen fører til at imaginationen bliver klar i konturene.

Lydindtrykkene, som jeg i mit arbejde udsætter mig og bevidst åbner mig for, altså ydre impulser, samarbejder med mine indre erfaringer. Som en form for resonans. I min oplevelse dækker denne følelsesmæssige resonans det jeg så vidt har erfaret med min krop akustisk. Heri indgår andre fysiske erfaringer fra stedet, hvoraf mit soundscape er en del, som igennem erindringen af det hørte kan dukke uventet op og farve min imagination om lyden.

Eksempelvis var lyden af mine skridt i det sene efterår henover nedfaldne blade nærmest overdøvende i forhold til lyden af vind i trækrone. Mine bevægelser blev pludseligt altafgørende for hvad jeg hørte. Jeg husker at jeg forsøgte at stoppe mine skridt flere gange undervejs, for at høre hvad der foregik omkring mig, indtil jeg blev klar at jeg faktisk er en aktiv del af mit soundscape, - mere end jeg ønskede.

Disse fysiske erfaringer og erindringer om lyden i tillæg til de emotioner der er tilstede i imaginationsprocessen - og udvikler og forandrer sig i denne - har et element mere, nemlig reaktionen på det der grafisk tilegner sig under tegnearbejdet. Jeg tegner med min forestillingskraft i to retninger, nemlig i forestillingen om det hørte lydspektrum og i forestillingen om hvad dette kan udløse på mit papir.

Reaktionen på papiret, i sporene jeg formulerer i nuet, er min mulighed for at føre min imagination videre til et ukendt punkt. I oplevelsen er forløbet ofte et «skridt forude», her forude for min registrering på papiret. Jeg springer i processen mellem indre og ydre impulser, veksler til tider bevidst prioriteter under arbejdet.

På mit papir sætter jeg ufuldstændige linjer (gennembrudte linjer, som giver linjen lethed) og konglomerater af punkter, som jeg forbinder med en imagineret afstand mellem to lyde eller også en lyds kommen og dennes tempo. I mit bakspejl har jeg mit soundscape, forude det som tilegner sig i nuet, som strækker sig fremad - i imaginationen.

Imaginationen bevæger sig i et tredje og anderledes tempo end de to hidtil nævnte, det akustiske oplevelsestempo og tegnetempo²³. Imaginationstempoet lader sig i min oplevelse ikke fastholde som et omtrentlig tempo, da det bevæger sig i flere retninger og kan veksle fra langsomt til lynhurtigt. Ej heller er det sikkert at en forestilling om lyden i det hele taget dukker stærkt nok op til at være anstød / impuls for visualiseringen. Jeg mener dermed at det ikke er givet at en impuls videreføres af imaginationen. Voigt (2015) siger i nævnte interview²⁴ at en impuls for et kunstnerisk arbejde, ja arbejdsserie, kan udspringe af læsningen af en halv sætning og at sidevis af tekst i samme bog af og til ikke sætter en forestilling igang²⁵.

Endvidere går Voigt ind på misforståelsen omkring illustration af en inspirationskilde (i eksemplet en tekst) idet visualiseringen, *notationen*, som Voigt udtrykker det her, er et udtryk for de indre billeder, som fremkaldes af det læste (s.255-256). I denne markante forskel på visualisering af det beskrevne (i mit arbejde det hørte) ser jeg imaginationen i et handlingsrum, hvor udviklingen sker *udover* den initiale impuls.

²³ se "om valget af adskilte lytte- og tegneprocesser – og konflikten i tidsforskydninger af at lytte og tegne", kap. I (s. 29-31)

²⁴ *Now. Die Vorstellungskraft ist das Medium, das ich eigentlich benutze / The power of imagination is the medium that I really use* (s. 256)

²⁵ For at forstå mere om ideudviklingsprocesser, har jeg ført samtale-interviews med udøvende kunstnere, som giver indblik i deres arbejdsforløb og strategier, se citater af kunstneren Lian kap. IV s. 96

Her kommer jeg tilbage til mit arbejde ud fra soundscapes, hvor jeg arbejder med resonansen av det hørte i min forestillingskraft. Mit forehavende er at udtrykke de indre billeder, som lyden, som et springbrædt for det videre, har fremkaldt i mig, i min imagination over de ydre lydbilleder. Jeg illustrerer ikke lyden i sin form og længde, men arbejder videre med det denne gav mig. Dette fører mig til en række nye spørgsmål, der ligger på den anden side af impulsen, når tegnearbejdet er igang.

Kentridge taler i *Art must Defend the Uncertain* (2018)²⁶ om denne initiale impuls som en form for omdrejningspunkt i den kunstneriske proces. Samtidigt betoner Kentridge samspillet med det mulighedsrum der åbner sig gennem selve tegnearbejdet:

There has to be an initial impulse. Which might be an image. It might be a phrase and it has to be enough to get the first drawing done. Then the hope is that in the physical activity of making the drawings, new ideas emerge and possibilities are seen which then start to direct it and after a while you start saying, «well what does it start to add up to? What are the kind of concerns that are coming out in the work? And that becomes the shape.

(Kentridge, 2018)

Dette citat fører direkte ind i tegneprocessens muligheder for at udvikle sig, ind i nogle af de indfaldsvinkler som jeg som tegnende kan benytte i arbejdet. Her ligger prioriteterne omkring det der optager mig, idet jeg tegner, og hvor noget nyt kan fremkomme. Prioriteterne oplever jeg ikke som bundet i fast form, snarere flydende, da disse forandrer sig i udtrykket undervejs. Sagt på en anden måde, er kontakten med min pen på papiret med til at åbne op for min ide, at få denne i sving.

²⁶ *TateShots* <https://www.youtube.com/watch?v=Dnweo-LQZLU> [Video] (2:39 - 3:01 / 6:09)

2.3 afgrænsning til synæstetisk perception

Følgende skal jeg adskille to former for indre billeder, som fremkommer på vidt forskellige måder, hvoraf kun den ene er aktuel i mit arbejde med visualiseringen af auditiv oplevelse. En retning er imagination, en anden synæstesi.

Begrebet synæstesi sætter sig sammen af det oldgræske *syn* (sammen) og *aisthesis* (sansning). I en synæstetisk oplevelse optræder to sanser simultant, eksempelvis kan dette være at se farve idet musik høres. For at tydeliggøre afgrænsningen til en synæstetisk perception i mit kunstneriske arbejde, griber jeg fat om imaginationen, som en bevidst tilnærmelse, der er vævet ind i min arbejdsproces. Også er tilnærmelsen for mig en måde at agere på, når jeg lytter og tegner. Billedligt talt er imaginationen et rum jeg har tilstede i mig og kan aktivere på forskellige tidspunkter.

I en synæstetisk fremkaldelse af billeder udfra en lydkilde derimod sker dette pludseligt og i samtidighed af det hørte. Denne process er på mange måder anderledes end det der kan udvikle sig i en imaginationsproces, hvor den aktive fremkaldelse af indre billeder kan foregå både i nuet (i samtidigheden af det hørte) og / eller i det følgende forløb i udviklingen af den kunstneriske ide og arbejdsproces.

I arbejdet med visualisering af soundscapes benytter jeg ikke en synæstetisk tilnærmelse, men nogle af de muligheder der ligger i en aktivering af min forestillingskraft. Imagination er for mig en oplevelse af tilstedevær af noget jeg ikke kan se med mine øjne udadtil, snarere kan jeg se med mine øjne indadtil. Dette er en form for imagination, hvilken jeg benytter for at forstå min akustiske omgivelse, men også helt klart kunstnerisk og visuelt kompostorisk benytter jeg dette skjulte tilstedevær. At se form for mit indre øje er en del af imaginationsprocessen i samspil med udviklingen af min tegning, af de grafiske spor som forandrer sig på mit papir. Denne proces - fra den akustiske perception og frem til videreudviklingen i et grafisk udtryk via imaginationen - er derfor ikke synæstetisk.

Disse to fænomener synæstesi og imagination, drejer sig begge om aktiveringsformer af indre billeder, som fremkommer ad forskellige kanaler. Vel at mærke sigter jeg i afgrænsningen til den synæstetiske perception her udelukkende på simultane krydsninger mellem høre- og synssansen, da andre sanselige indtryk, så som forbindelser til smakssansen eller fænomenet at se tal og bogstaver farvet, fører væk

fra mit blik på sammensmeltningen af lyd og indre billede. Eksempelvis kan oplevelsen i en koncertsal, under lytningen til et musikalsk værk, spontant føre til at se farver, rom og former med videre.

Diskussioner om samtidighed av sansning synes at være kendt langt forud for begrebsdannelsen *synæstesi* i det 19. århundrede, idet allerede Aristoteles²⁷ diskuterer og stiller spørgsmål ved hvorvidt simultane sansninger er mulige. Hans facit i i *Parva Naturalia* under emnet *De Sensu et Sensato* (sans og fornemmelse)²⁸ er at dette ikke er tilfældet, med mindre der er tale om særlige sammensmeltninger af sansninger som kan bestå i modsætninger (her harmoniske modsætningsforhold) eller proportioners indbyrdes forhold, som muliggør at der er plads til begge sansninger, og at disse ikke eliminerer hinanden.

En videnskabelig beskrivelse av synæstesi giver Georg Tobias Ludwig Sachs²⁹, som 1812 gjorde rede for sine egne synæstetiske indtryk. I denne afhandling, som delvist er oversat til engelsk fra latin og tysk i *The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812* af J. Jewanski, S. A. Day og J. Ward, beskriver Sachs detaljeret sammenhænge mellem bogstaver og tal i forhold til nuancerede farveindtryk (1812/2009, s. 7-8).

Videre redegør maleren Wassily Kandinsky³⁰ i *Über das Geistige in der Kunst*

²⁷ Aristoteles, filosof, 384 f.Kr.-322 f.Kr., Aristoteles' værker omfatter etik, logik, metafysik, biologi, poesi, statsvidenskab og retorik.

²⁸ <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.183331/mode/1up> (s.263-277)

²⁹ Georg Tobias Ludwig Sachs (1786-1814), tysk fysiker, beskrev synæstetisk sansning i *Historia naturalis duorum leucaetiopum Erlangensium*, som står som den første videnskabelige fastholdelse af fænomenet synæstesi.
https://www.researchgate.net/publication/41563417_A_Colorful_Albinos_The_First_Documented_Case_of_Synaesthesia_by_Georg_Tobias_Ludwig_Sachs_in_1812

³⁰ Wassily Wassilyevich Kandinsky (1866-1944), russisk maler og kunstteoretiker, lærer ved Bauhaus fra 1922 – indtil 1933, da Bauhaus for kunstnerisk Avantgarde blev lukket af nazisterne.

(1912)³¹ for sammenhænge mellem farver og deres klangvirkninger i interaktionen af det der foregår på et lærred mellem farvers form og indre klang. Også går Kandinsky ind på forbindelsen mellem farver og tonehøjden af instrumenter (s. 97-100).

Tilgang til indre billeder i en synæstetisk perception viser sig i øjeblikket, i samtidigheden af det hørte, hvor jeg muligvis ikke forventer det og ikke er forberedt på fremtoningen af indre billeder. Imaginationen derimod kan jeg bevidst arbejde med i forhold til hvordan en lyd for eksempel udbreder sig i regnvejr, hvordan størrelsen og kraften af lyden kan se ud i visualiseret form. Den synæstetiske perception kan jeg eventuelt vente længe og muligvis også forgæves på. Med min imagination har jeg helt andre arbejdsmuligheder til min rådighed, idet jeg bevæger mig i et soundscape dagligt og her søger lydimpulser for mit videre arbejde.

2.4 et stykke ikke-synlig realitet

I mine tegninger af soundscapes har jeg brugt tidligere tegneerfaringer for det som i mit billede optisk «forsvinder ud over kanten», hvilket vil sige udover mit formats fysiske grænse, som er en mulighed for at fortsætte et motiv og derigennem imaginere en ide om noget ikke-synligt. At vise et udsnit af en helhed, som strækker sig langt videre end mit fysiske format tillader, er en strategi og mulighed for at udvide og aktivere min og en betragtners forestilling. Samtidig benytter jeg også denne form for tegnet usynlig imagination, når jeg i selve det tegnede, synlige motiv af et soundscape udelader linjer og punkter i en bevægelse. Eksempelvis i en oval form, som jeg synliggør med en brudt linje og få punkter, som er tilstrækkelige til at en betragter opfatter det tegnede som en oval form. Dette gør jeg af to grunde; jeg udfordrer en betragter og mig selv til at bruge forestillingskraft - og jeg oplever linjernes dynamik som grafisk ladet med en hemmelig spænding, fremfor om jeg fortæller «hele historien».

³¹ https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/oberseminar/kandinsky_ueber_das_geistige_in_der_kunst.pdf

For mig som tegnende er dette en måde at ånde på i det jeg gør rent grafisk, dvs. at jeg giver linjen plads i forhold til omgivende rum i min tegning, i forhold til den optiske vægt af min hvide flade. Dette en måde at åbne rum for et stykke ikke-synlig realitet.

2.5 imagination som skjult tilstedevær diskuteret udfra Jean-Paul Sartre

At tegne oplever jeg som en elastisk proces der er i stand til at forene fortidigt med fremtidigt. - Fortidigt i erindringen om det tegningen tog sit udgangspunkt i, i impulserne og ideerne som var tilstede, og får mig til at tegne i nuet. Parallelt hertil åbner det tegnede, som viser sig på papiret, op for noget videre at reagere på. Noget uforudset. - Fremtidigt i forhold til det som opstår imens jeg tegner og imaginativt projicerer fremad.

Jeg ser på en tegneproces som elastisk i tid, og skal forsøge at udvide denne til en nærmere undersøgelse af min erindring; husker jeg autentisk, eller blander jeg det akustisk erindrede med en portion imagination? Hvor er grænsen mellem imaginationen, som jeg aktiverer for tegneprocessen *udfra* det hørte, og imaginationen *af* det hørte?

Jeg oplever at forskellige erindringspunkter for lyden, som er tilstede i min tegneproces, forskyder og ændrer sig i forhold til den oprindelige vægt i erindringen. Her er tale om bevidste valg i det kunstneriske arbejde. Mine tegninger har derfor forskellige afstande til det akustiske udgangspunkt.

Imagination hører, ifølge Sartre,³² fremtiden til i *The Imaginary - A phenomenological psychology of the imagination* (Sartre, 1940 / 2010, s.182). Sartre tydeliggør forskelle ved at erindre og imaginere - og på hvilken måde imagination bruges i selve nuet, eksempelvis til at opfatte/percipere en reel omgivelse, som ikke umiddelbart viser sig i sin helhed.

³² Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980), fransk filosof, dramatiker, religionskritiker, publicist og forfatter. Han betragtes som en pioner og hovedrepræsentant for eksistentialismen. Sartre efterlod et bredt værk omfattende filosofi, politiske artikler, teaterstykker, romaner, breve og selvbiografi. I 1964 takkede Sartre nej til Nobelprisen i litteratur.

Sartre beskriver se-erfaringen med eksempel i et rum, hvor mønstret i et tapet er delvist skjult af en lænestol. På trods af denne omstændighed er mennesket i dette rum alligevel i stand til at se helheden, rent ved hjælp af imaginationen, som fungerer som en form for optisk fortsættelse af det tildækkede motiv. Sartre postulerer dette skjulte tilstedevær som akkurat så reelt tilstede som den øvrige synlige del af rummet. - Som en realitet af samtidighed (her i relation til fortsættelsen af mønstret i tapetet):

I perceive their hidden beginnings and endings (which appear to me before and behind the legs of the armchair), as *being continued* behind the legs of the armchair. It is therefore *in the manner in which I grasp what is given* that I posit as real what is not given.

(Sartre, 1940 / 2010, s. 181)

Dette postulat har en forbløffende parallel til min tegnepraksis i netop nævnte eksempel over videreførelsen et motiv *udover* tegneformatet. -Udover det fysisk synlige i tegningen som en igangsætter af imagination.

Videre konkluderer Sartre at fremtid består af to former for fremtid; den som udvikler sig i og af nuets bevægelse og aktion - og den anden længere fremad liggende fremtid, som endnu ikke er en del af nuets fremad rettede bevægelse. «There are in fact two sorts of futures: one is but the temporal ground on which my present perception develops, the other is posited for itself but as *that which is not yet*» (Sartre, 1940 / 2010, s. 182).

Disse to fremtidsformer, mener jeg, er indeholdt i en tegneprocess, som er åben under udviklingen af det som tildrager sig i arbejdet i nuet. Imagination har for mig i min tegnepraksis flere retninger, som jeg benytter i udviklingen af min visualisering af et soundscape. Jeg har eksempelvis forestillingskraften om en lyds bevægelse og rummelighed samtidig med en *begyndende imagination*, som for mig er kendetegnet ved at den opstår her og nu, er i udvikling i dette nuet, som strækker sig fremad i en

fremtid, hvor jeg fortsat tegner. I denne tilstand, i denne tegneproces, benytter jeg min imagination samtidigt med min konkrete reaktion på det som er tilstede og igang med at ændre sig som form, som tæthed, som bevægelse på mit lysende papir, hvorpå jeg sætter linjer og punkter. Til tider forsvinder min imagination om lydspektret idet jeg tegner - og jeg ser ikke længere lyden for mit indre øje - til tider vender forholdet og jeg ser og reagerer fuldt ud på det synlige, på tegningen. Jeg udtrykker det på denne måde:

*jeg hører ikke længere lyden
jeg ser ikke længere lyden
jeg tegner ud fra det som begge situationer gav mig*

Med min forestillingskraft former jeg det hørte ude fra mit soundscape, dette er en del af måden jeg arbejder på. Når jeg ikke længere har denne forestillingskraft aktiveret i tegnesituationen, beskriver jeg det derfor som at jeg ikke længere hører og ser lyden. Dette sker når jeg tegner ud fra - og ikke mindst udover - det som begge situationer gav mig som impuls at arbejde videre med.

Imaginationen benytter jeg til at afprøve forskellige muligheder for det endnu ikke visualiserede i min tegning. - Ofte idet jeg har pennen direkte på papiret, for uhindret at give rum for det som kan udspringe af nuet midt i tegneprocessen. Dette kan forstås som en fremtid, der udvikler sig af aktiviteten i nuet.

2.6 nuets rummelighed i min tegneproces

For mig som tegnende i dette nuet, er grænsen hårfin mellem nuet og det fremtidige. Jeg oplever det aktive og nærværende nuet hen til en fremtidig forestillet tilstand som flydende overgang. Nuet er, mener jeg, i stand til at rumme ikke bare sig selv, men også disse to store blokke; fortid og fremtid.

Fortiden kan opdeles i tidssegmenter ligesom fremtiden kan det, alt efter hvor langt tilbage eller langt fremme et bestemt erindrings- eller imaginationspunkt ligger. Dette kan også beskrives poetisk, grammatisk eller som en akustisk bevægelse i tid.

Mit blik vandrer i tegningen, springer, og forsøger at skabe en dynamisk komposition, der lader mit kvadratiske format blive svævende og levende. Jeg forsøger at trænge igennem flere lag, niveauer, i tegningen, så jeg føler at kunne se igennem tegningen, at den bliver transparent på sin egen måde. Dette er et højt mål for mine visualiseringer af soundscapes, dog jo længere jeg kommer i arbejdsprocessen, bliver det klart for mig, at lydperspektivet udfra afstande og positionering er essentielt at fremhæve som 3-dimensionalt på min 2-dimensionale flade. Fremhæve for at få udtrykket af flere overlappende lyde til at blive til dette nye, som jeg faktisk mangler ord for.

Nuet farves, billedligt talt, af både fortidige og fremtidige elementer. Omvendt vil også nuet kunne afgive sin farve i begge retninger; nemlig dette, der forhandles her og nu imellem tegningen og mig og som har indflydelse på den plads imaginationen får. - Her pladsen til det jeg imaginært ændrer på af noget fortidigt og måske hårdnakket kalder / benævner erindring. Dette er i min oplevelse nuets farve som kan blegne eller forstærke imaginationen.

Her er et frirum, som jeg kan balancere i nuet: Jeg møder nuets grænse når jeg tegner. - Når jeg bevæger min hånd hen over papiret kan jeg bilde mig ind at dette er nuet, men er jeg ikke med fuld opmærksomhed til stede i tegneprocessen, ja så opholder jeg mig måske i fortiden, i erindringen eller i en fremtidig imagination. Muligvis er jeg mindre konstruktiv end eksemplerne her og er ganske enkelt ukoncentreret. Så oplever jeg at springe til et andet nu end det nærværende tegnede nuet. Jeg tegner fortsat, men med en svækket forbindelse til det jeg faktisk er igang med. Dette er ofte en tegnetilstand som jeg fortryder at jeg ikke holdt inde med, fordi spændingen i de grafiske spor på papiret forsvinder. Jeg står da tilbage med en overfladisk følelse i forhold til tegningen. Viden om gentagelser af denne type kan redde mig ud af fremtidige situationer, dog er det ikke så let, som det måske lyder, at lægge tegneredskabet, pennen, blyet eller kullet til side midt i en tegneproces.

Her, i en sådan arbejdstilstand, mener jeg at forventninger om tegningens udtryk spiller en væsentlig rolle. Jeg opfatter forventningerne som destruktive for processen, da jeg afskærer mig fra at være til stede i en åben grafisk udvikling, som i min forståelse er kendetegnet ved et utal af reaktioner på netop det der sker *nu og her*, hvor

udtrykket i min tegning er i bevægelse.

At være fuldt til stede i en kunstnerisk proces oplever jeg som en vigtig distance til mig selv i tegneøjeblikket. At nå punktet, hvor tegnekoncentrationen overtager og positivt overskygger mig som tegnende, er en tilstand, som jeg nærmest kan beskrive som et hav af lydmønstre, der med eet holder inde at bevæge sig samtidig med at de er aktive i baggrunden af det som sker.

Parallelt til det der tilegnes og formes direkte af nuet, er min viden og erindring om mulige hændelsesforløb aktiv som en form for hukommelsesrepertoire. Disse to, erindringen og imaginationen arbejder sammen i min kunstneriske proces. Den tidsmæssigt længere forud liggende imagination foregår i et andet tidsperspektiv, hvor processen, baseret på min oplevelse, er langsommere. Muligvis udvikles den fremtidige imagination før den nutidige, som spiller ping-pong i en spontan visuel dialog. Jeg oplever at imaginationen, som ligger længst fremme i mit tidsperspektiv, er mere lukket i mulighetene og snarere statisk i forhold til potentialet af det som sker i nuet.

2.7 usynlig realitet som impuls under arbejdet

Et centralt spørgsmål i mit arbejde er, hvornår et kunstnerisk arbejde afsluttes, og hvad der skal til, for at jeg accepterer tilstanden og udtrykket. Hvis dette er uafklaret over en længere periode, spiller den fremtidige imagination en vigtig rolle. For at anskueliggøre dette trækker jeg en tilbagevendende situation fra min kunstneriske praksis frem, som jeg beskriver her:

Hvor ofte har jeg ikke stået i tussmørke i atelieret og strakt armen ret ud foran mit synsfelt og afdækket en del af mit motiv, for at lette imaginationen. At tilsløre dele af mit billede, for at finde ud af hvad her er for meget og hvad som tiltrænges, for at komme derhen hvor jeg vil med mit udtryk

(nedtegnelse, oktober 2021)

Dette manglende stykke realitet betegner Sartre som intet. Og akkurat er det dette intet, dette manglende stykke realitet, som for mig setter imaginationen i fuld gang. Har jeg alle detaljer af et billede foran meg, er det en vanskeligere opgave at tænke noget væk og / eller imaginere fortsættelsen et andet sted på billedfladen.

I Sartres definition af imagination som irreal og samtidig tilstede i nuet, ser jeg en klar parallel til det som tilegner sig i en kunstnerisk arbejdsproces, hvor jeg benytter min imagination undervejs.

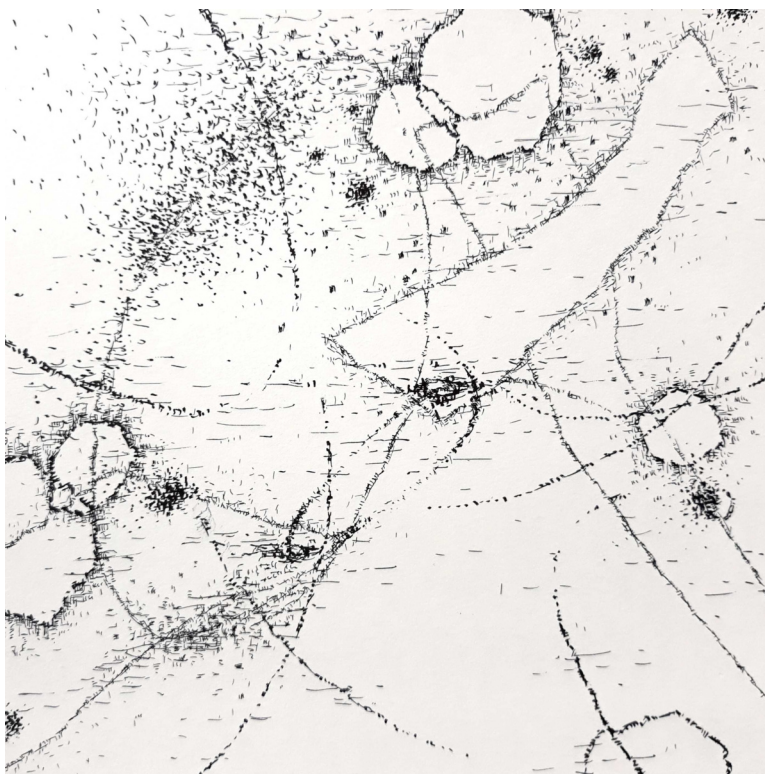
Med min forestillingskraft forlader jeg da det rum, jeg konkret befinder meg i imens jeg tegner. Jeg forestiller meg det hørte (her mit soundscape) som form og tempi og ikke mindst lydperspektiv, for at visualisere og videreføre resonansen som dette specifikke lydrum gav meg i form af genklang og ide. Jeg beveger min hånd, tegner, er opmærksom på det som tager form på mit papir, samtidig med at jeg er tilstede et andet sted med en anden del av min opmærksomhed.

Denne proces, hvor jeg bruger min imagination, er modsat processen, hvor jeg eksempelvis giver al min opmærksomhed til øjet foran et konkret motiv, landskap eksempelvis, som jeg sætter på papir. Her vil det dreje sig om selve det at se og netop at afgrænse meg fra at tegne det jeg ved, eller tror at vide, om mit motiv. Her er imaginationen som arbejdsmetode kontraproduktiv i forhold til at fokusere al opmærksomhed omkring det reelt sete (dette er en av grundene til at kunstnere blant andet benytter blindtegning som strategi til å fokusere al opmærksomhed på selve motivet). -Konkret er blindtegning en metode til at opøve evnen i at se og på samme tid finde en autentisk forbindelse til håndens bevægelser med blyets eller kullets berøring af papiret.

Sartre beskriver imagination som en form for frihed: «The irreal is produced outside the world by a consciousness that remains in the world and it is because we are transcendently free that we can imagine» (Sartre, 1940 / 2010, s. 186).

Er jeg fuldstændig tilstede overfor mit reelle motiv, glemmer jeg, på samme måde som i forestillingen om lyd, tid og rum. Jeg ser og tegner. - Hører kun lyden av mit kul eller pen hen over papirets overflade. Tegnemediet muliggør på grund af sin umiddelbarhed, i min oplevelse, et ekseptionelt handlingsrum til at gøre erfaringer mellom nevnte poler; samtidig i nærvær / tilstedevær og imagination.

Jeg er til stede i verden, men hvordan er jeg til stede i verden under en kunstnerisk proces? Ud fra egen tegnepraksis oplever jeg at det drejer sig om intensiteten af mit tilstedevær i det tegnende nuet. Det kræver flere former for koncentration, uanset om tegningens fokus inkluderer imagination eller ej. Koncentrationen fører med sig at jeg som tegnende dæmper min perception på flere andre områder, for eksempel at jeg glemmer at spise og drikke under processen. Der kan også være smerter i kroppen, eller at jeg faktisk fryser, fordi jeg har siddet stille for længe osv. Når jeg kommer ud af min koncentrerede tilstand i tegneprocessen, kan disse andre tilstande melde sig på én gang. Den aktive tegneproces giver mig energi, selv om min krop først skal i gang igen og tage sig af forskellige behov.



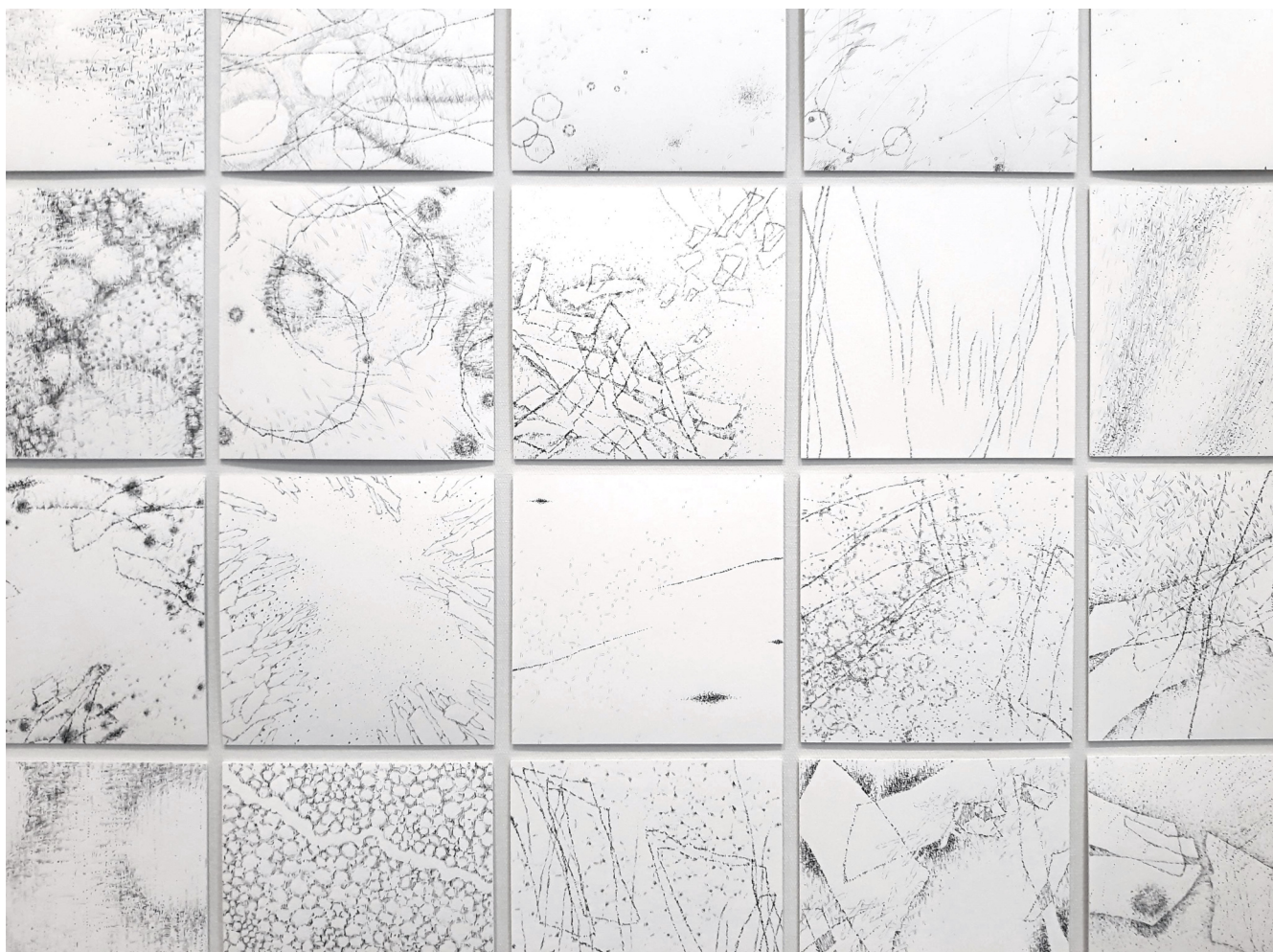
ill. 16

soundscape II 2021 | Nr. 35 | 30 x 30 cm | blæk på papir



ill. 17

soundscape II 2021 | 25 af 81 tegninger



ill. 18

soundscape II 2021 | udsnit af ill. 17 | formater : 30 x 30 cm | blæk på papir

2.8 (at udvikle en ide) ideer – irritationer – vekselspil

Under arbejdet i atelieret er min iboende kunstneriske erfaring til stede, somme tider i forgrunden bevidst, til tider ubevidst. Idet jeg tegner opstår en forestilling om de videre skridt i arbejdet. Min hånd og mine materialer er *medudviklere* af ideen samtidig med min forestillingskraft / imagination. Gennem disse 3 - min hånd der tegner og oversætter følelsen af lyd fra et soundscape / mine materials potentiale / min imagination om udtrykket som jeg tilstræber - udvikler jeg tegneprocessen videre. Undervejs kan min grafiske proces hjælpe til at klargøre om dette er retningen jeg vil bevæge mig videre i eller om jeg skal gå en anden vej. Visualiseringen på mit papir kan også vise mig at jeg bør holde inde eller eksempelvis gøre noget uventet i forhold til det jeg havde forestillet mig. Også kan materialet vise mig nuancer i tegneprocessen, som gør at jeg ændrer lidt i retningen, i måden jeg sætter linjen. Alt dette er medvirkende til at min forestillingskraft får et større rum at arbejde indenfor. Jeg kan have en ide om det min hånd vil udføre, og omvendt kan det min hånd netop i tegneøjeblikket visualiserer give stødet til den videre ide. Her oplever jeg ofte et vekselspil.

Ideudviklingen opstår under mit arbejde i atelieret i parallelle aktiviteter med forskellige retninger og muliggør nye handlings- og tankerum for det ukendte og uforudsigelige. Aktiviteterne har alle forbindelse til det min hånd er igang med: at visualisere lydimpulsen. En af aktiviteterne er brugen af min indre *dioptrin*, som jeg afvekslende stiller skarpt / uskarpt: Jeg arbejder bevidst med se mit motiv på forskellige måder under tegnearbejdet, og benytter blikkets muligheder for f.eks at se linjer og konglomerater af linjer og punkter uskarpt. Her at lade konturene optisk forsvinde for et øjeblik, kan give mig et samlet kompositorisk overblik. Dette er en form for værktøj, min indre dioptrin, som min krop har med sig i tegneprocessen og som hjælper mig til afvekslende at fokusere detaljer i mit billede og til at se helheden som een samlet komposition.

I en kunstnerisk fremførelse af musikeren Sergei Tchirkov³³ på harmonika 2023, Grieg Research School i Bergen for Interdisciplinary Music Studies, fik publikum oplevelsen af to modløbende retninger i det akustiske og det synlige: bevidst

³³ Sergej Tchirkov *1980, russisk harmonika-performer, kurator og forsker med base i Bergen.

bevægede Tchirkov sin krop i andre mønstre og i andet tempo end det klangen gav fra sig. Tchirkov kommenterede at dette var det vanskeligste stykke at spille.

Oplevelsen for mig som tilstedeværende var både overraskende og relevant i forhold til min tegneprocess, hvor jeg af og til oplever, at jeg for at visualisere en bred langsom lydbevægelse, arbejder i højt tempo, som umiddelbart er fremmed i forhold til lyden. Formålet med en form for ubalance i samtidighed i et kunstnerisk udtryk, ser jeg som en måde at udvikle noget nyt på i selve nuet. Irritationer som denne, kan forrykke mit fokus og det jeg forventer om en proces, hen til et punkt hvor min krop opfinder på nyt. I en sådan situation er min iboende forestillingskraft aktiv, og kan forbinde sig eksempelvis med lyde i mit rum. Dette er en kropslig følelse, som konkret kan aktivere min ideudvikling, idet jeg tegner.

2.9 sammendrag

Min undersøgelse af det som finder sted fra en akustisk impuls som arbejdsgrundlag hen til en initial ide for visualiseringen heraf, er centralt i dette kapitel. Aktiveringen af imagination og måder jeg bruger denne på, undersøger jeg udfra to store linjer i arbejdsprocessen.

Den ene linje er mine reaktioner på det hørte med min forestillingskraft om det akustiske felt og erindringen heraf. Jeg erkender at erindringen er koblet til hele min krops oplevelse af et soundscape, og at jeg, i udforskningen heraf, er en del af dette soundscape undervejs lyttende.

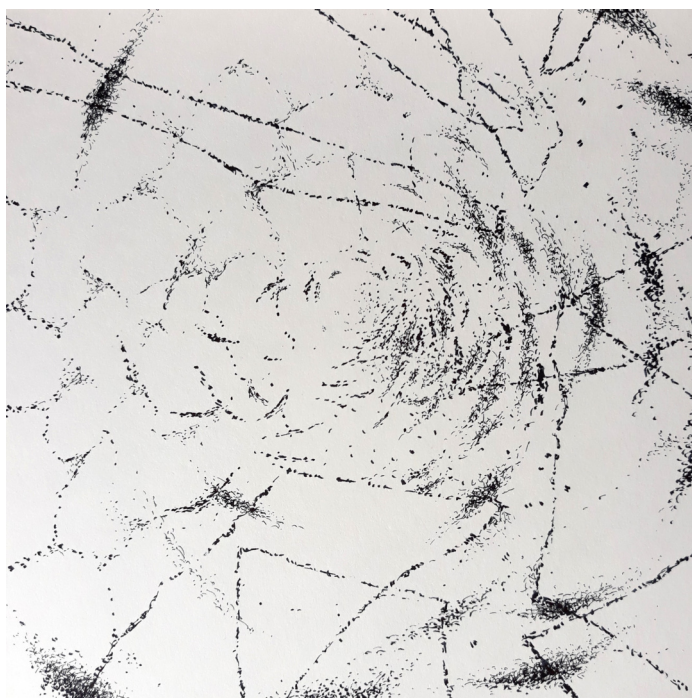
Den anden linje er en undersøgelse af forandringer og prioriteter i bevægelse i selve visualiseringsprocessen. Her valg og fravalg, som bliver aktive idet jeg tegner. -Idet jeg reagerer på det grafisk synlige på mit papir. Her spiller tidsperspektiver ind i forhold til erindring, til nuet hvori jeg tegner hen til en fremadrettet bevægelse.

Tegneprocessen inkluderer fortidigt, nutidigt og fremtidigt.

Under min beskæftigelse med et utal af indgangsvinkler til imaginationens frisættelse og rolle i en kunstnerisk proces, er jeg stødt på to klare og kritiske positioner fra Voigt og Kentridge. Begge udtrykker erfaringer i overgangen mellem ide / impuls hen til brugen af imagination - og fører med deres perspektiver til en intensivering af dette eksistente og samtidigt usynlige punkt i en kunstnerisk arbejds-

udvikling. Tidsperspektivet, der ifølge Sartre ligger i imaginationens fremadrettede bevægelse, forbinder sig med nævnte usyrlige punkt. - Men også med et videre usynligt punkt, hvilket af Sartre beskrives som intet. Et punkt som har særlig relevans for mit grafiske arbejde og består i udeladelsen af linjer, for netop at aktivere en betragters forestillingskraft.

Jeg kommer ind på begrebet synæstesi, for at tydeliggøre afgrænsningen til imagination, som er det felt jeg undersøger og arbejder med i visualiseringen af soundscapes. Synæstesiens simultane krydssansninger trækker jeg frem for her at tydeliggøre min arbejdsposition, som benytter en anden indgangsvinkel til indre billeder, via forestillingskraften.



ill. 19

soundscape II 2021 | Nr. 27 | 30 x 30 cm | blæk på papir

Kapitel III

erfaringsprocesser :

ambivalent repetition - akustisk sansning - ophør af en proces

3.1 introduktion

Følgende reflekterer jeg over spørgsmål til potentialet af gentagelser, som er fremkommet i mit lyttearbejde. Jeg ser på differentieringen af en gentagelse, som i min perception enten indeholder en akustisk variation eller i min psychoakustiske tilgang står for en forandret oplevelse. Selvom en lyd er identisk i sin gentagelse er min opfattelse af denne og dermed det indtryk den gør på mig i bevægelse og forandring. - Fra eksempelvis at være dominant til at jeg faktisk overhører denne.

I min perception, som er farvet af at kende en lydomgivelse, ser jeg på betydningen af forventninger for lytteoplevelsen. Jeg nærmer mig mulighederne der bor i en gentaget handling fra et andet perspektiv end det lyttende, - her det læsende. Relativeringen af det hørte genspejler sig i et hermeneutisk perspektiv, som jeg skal gå ind på, inspireret af Gudrun Rudolfsen.

Videre ser jeg på hvilke nye kvaliteter der opstår via gentagelsen og betragter samtidig kritisk erindringens formåen. I afsnittet «ørets hukommelse», udfra Lasse Thoresen forskning om auditiv sonologi, trækker jeg en udvidelse af rum i imaginationen frem, som er mulig når jeg er tæt på et akustisk felt over tid og lærer dette detaljeret at kende.

Jeg er interesseret i at forstå hvad der fører til at en kunstnerisk proces ophører og accepteres som afsluttet, og sætter dette spørgsmål i forbindelse med John Deweys erfaringsbegreb om afsluttede helhedserfaringer overfor uafsluttede eller stagnerede delerfaringer. Hvad en videreførende erfaring er kendetegnet af, uanset ophørstidspunktet, er det jeg er på udkig efter i overførslen til en kunstnerisk proces.

Jeg har ført samtale-interviews (personlig kommunikation) med visuelt arbejdende kunstnere omkring udviklingen af deres ideer og arbejdsprocesser og været inde omkring spørgsmålet om ophør af en kunstnerisk proces. Disse samtaler refererer jeg til følgende samt opfører min spørgeguide for samtalerne i vedlæg.

Endvidere reflekterer jeg over relativiteten af min perception af hørt og set ud fra Susanne Langers og Norwood Russell Hansons kritiske syn på hvad sansning er og individuelt kan farves af.

3.2 kender jeg mit soundscape?

I mit *soundscape II* (ill. nr. 5, 10-24) i Schweiz går jeg ad den samme vej nu på dag nr. 51, og fanger mig selv i at tro at vide hvilke lyde der vil møde mig. Dog jeg tager fejl, variationerne er tilstede hver dag, bedre sagt konstant tilstede og i bevægelse. Problemet er at jeg med min indre forestilling om det der idag vil møde mig, som følge af repetitionen af min daglige handling her på stedet, nedsætter min opmærksomhed. - Jeg er klar over dette og forsøger at samle mig opmærksomt lyttende. - Hvad er så fordelene ved at jeg kender stedet så forholdsvis godt på nuværende tidspunkt, spørger jeg mig lidt nedslået?

Jeg erkender at gentagelsen i mine daglige handlinger fører til en anden måde at være tilstede på lyttende. -Er denne anden måde en intensivering af min perception her på stedet, idet der kommer akustiske nuancer til, som for mit øre ikke var her i begyndelsen? Jeg oplever, som eksempel herpå, at jeg et bestemt sted på vejen som regel bliver stående og at jeg her spændt afventer om vinden idag giver lyd fra sig i grantoppene. Lyden bemærkede jeg ikke i begyndelsen af mit ophold her, den er kommet, billedligt talt, hen ad vejen. Jeg har hørt insekter summe her sent på efteråret og glædet mig over at kunne høre så sarte lyde imellem alle andre akustiske indtryk i omgivelsen.

Tilbagevendende i min arbejdsproces stiller jeg spørgsmål ved hvad jeg faktisk er i stand til at høre, hvor længe jeg fastholder dette hørte i min bevidsthed, hvad jeg erindrer når jeg er tilbage i atelieret og hvilke indre billeder dette fremkalder i tegnesituationen, idet lyd og billede bevæger sig for mit indre øje.

3.3 repetition i et andet medium

Nu, for at kunne sætte forandringer i perspektiv - som en given gentagelse i en kunstnerisk handling vil kunne føre med sig - ser jeg på en anden tilgang til at nærme mig potentialet af gentagelser. Jeg ser på tekst, struktur og bevægelse via læsningen af een og samme tekst, hvori jeg oplever paralleller til min tegnepraksis.

Inspireret af Gudrun Rudolfssons³⁴ foredrag omhandlende hermeneutik (personlig kommunikation, 2019) ved Nord Universitetet, som giver indsigt i tilegnelsen og forandringen af tekstmateriale som proces, idet den samme tekst læses igen og igen, relaterer jeg til at lytte. At lytte gentagent i et kendt soundscape eller til en musikkomposition. Uværgelig stiller gentagelsen spørgsmål til mig om hvor jeg har min opmærksomhed og til mine indre prioriteter; hvad tiltrækker mig i det jeg opfanger med mit øre, hvilke indre billeder og associationer kommer frem?

Specielt interesserer den emotionelle kvalitet af forandringerne mig som del i mit kunstneriske arbejde.

Rudolfsson påpeger selve forandringen over tid og gentagelsen som kilde til en større helhedsforståelse af et tekstmateriale. Læsning beskrives som en skabende aktivitet, samtidig gådeful aktivitet, som har opgaven at berøre den læsende i en indre kvalitet af oplevelse. Tekst, ser jeg som en levende parallel til det visuelle kunstneriske område, hvor et usynligt felt, eksempelvis mellem en given læseoplevelse nr. 1 hen til læseoplevelsen nr. 15 af een og samme tekst, er afgørende for oplevelsen af forandringen. I begyndelsen af min forståelse af ordene og sætningerne jeg læser, er mine indre billeder ved at forme sig, hvis vel at mærke teksten giver resonans i mig, som vil sige at jeg optager forbindelse med tekstmaterialet. På samme måde som jeg optager forbindelse med mit soundscape, hvor ikke enhver tilstedeværende lyd udgør en impuls for min åbning af imagination til indre billeder. Er impulsen tilstede i en tekst, kan jeg begynde at arbejde med denne. Specielt spændende er det at læse teksten gentagent og herigennem opleve hvad der forandrer sig i min forståelse og i mine indre billeder af det skildrede.

³⁴ Gudrun Rudolfsson (n.d.), svensk professor i specialsygepleje og sundhedsvidenskab ved Högskolan Väst, Sverige samt ved Nord Universitetet i Bodø, Norge.

En større helhedsforståelse kan ifølge Rudolfsson udvikle sig gennem denne gentagelsens proces. Dette oplever jeg tilsvarende den lytteproces jeg går igennem i et soundscape, dog med den markante forskel i mit aktuelle arbejde, at lydmaterialiet i modsætning til tekstmaterialet ikke står til rådighed som eksakt gentagelse. Jeg ser på dette som en tilnærmelsesvis gentagelse, som jeg oplevede den dag for dag eet og samme sted. Potentialer af en gentagelse er alligevel tilstede i mit soundscape, på samme måde som i teksten, som dybdeforståelse.

Dette gådefulde i læseaktiviteten, som Rudolfson gør opmærksom på, berører i mit tegnearbejde resonansen af en impuls, en inspiration, som er stærk nok til at imaginationen aktiveres - og derigennem udvikler det hørte i en ny oplevelse og realitet. - Dette nye, som er farvet af min oplevelse, som eksisterer i min imagination.

I et tidligere kunstnerisk arbejde (nævnt s. 14), hvor jeg tog udgangspunkt i kompositionen *14 Arten den Regen zu beschreiben / 14 ways of describing the rain* Opus 70 (1941) af Eisler, hvilken jeg hørte gentagende over et halvt år, oplevede jeg en tydelig forandring undervejs. Forandringen var ambivalent. På den ene side vidste jeg mere og mere om forløbet af det musikalske rums udbredelse gennem kompositionen, om pausene, som jeg havde en tydelig forventning om og også temposkift og klangmasse. Kort sagt, jeg vidste mere og mere om hvad der ventede på mig. På den anden side stod og står for mig den første oplevelse af dette musikstykke med en helt særlig kvalitet, som det ikke var mig muligt at opleve igen.

Mine spørgsmål drejer sig derfor om, hvilke nye kvaliteter der opstår fra erindringen via gentagelse (i nyt møde med genkendelsen) og hvilke fra den første intuitive reaktion i mødet med en musikkomposition, en tekst, et visuelt udtryk eller et soundscape? Endvidere, med hvilken forventning jeg nærmer mig videreførelsen af min tegneprocess, og hvilke farer, rutiner eller kvaliteter der kan ligge heri?

3.4 ørets hukommelse

En anden indgangsvinkel, som er af relevans for at nærme mig en besvarelse herpå, er taget ud fra komponisten Lasse Thoresens³⁵ forskning omkring auditiv sonologi. I refleksjoner over form og hukommelse, ytrer Thoresen i interviewet *Øret bestemmer*³⁶ (2016) NMH Norges Musikkhøgskole:

Det er også slik at musikken selv kan understøtte hukommelsen gjennom gjentakelser og gjennomgående trekk. Og opplevelsen av form hviler på at bevisstheten klarer å legge det du husker inn i bakgrunnen i forhold til det du faktisk hører i øyeblikket. Hukommelsen må danne et bakgrunnssjikt i forhold til den musikken du hører i øyeblikket, akkurat som de ordene jeg sier nå, skjer på bakgrunn av begynnelsen av denne setningen som ikke lenger klinger.

(Thoresen, 2016)

I mine utviklingsmønstre over tid oplever jeg at genkendelsen af detaljer i mit soundscape (at jeg lærer lyde nærmere at kende), er det som giver mig en udvidelse af rum i imaginationen, i mine indre billeder. Processen åbner op for flere nye spørgsmål til det jeg tegner, måden jeg tegner på, tempoet jeg tegner i, min hukommelsesprioriteter i forhold til det hørte ude i mit soundscape - og grundlæggende formuleringen af mit indre lydbillede.

³⁵ Lasse Thoresen *1949, norsk prof. i komposisjon, elektrofoni og sonologi. L.Thoresen har ud fra komponisten Pierre Schaeffers begreber til sonologi videreudviklet feltet mht. analysemetoder og terminologi for at kunne verbalisere lyd.

³⁶ I *Øret bestemmer* tematiserer Thoresen forskjellige måder at lytte på, skærpelse af evnen til at lytte med refleksion over det hørte samt udvikling af vokabular for lydes kvaliteter og bevægelser. Et fokus ligger endvidere på lytterintentioner: "Det går ut på å være bevisst måten man sanser tingene på, observere sin egen lytting når man lytter." Endvidere udtaler Thoresen: "Men auditiv sonologi har også utviklet metoder for å analysere den klingende musikkens forløp og form. Da er vi mye nærmere den egentlige musikkopplevelsen, og den musikalske hukommelsen kommer sterkt inn i bildet." (Thoresen, 2016)

Gentagelse er jeg vendt tilbage til de samme steder i mine soundscapes og har i mine lydindtryk haft afvigelser, da fysiske situationer hurtigt ændrer sig, såsom påvirkningen på det akustiske felt via vejrforhold, mennesker og dyr undervejs, varierende lyd fra trafik osv.

Men også rækker min indre skepsis overfor det hørte videre til egen ikke-konsistente perception. Jeg lytter ikke på præcis samme måde med for-erfaringen fra et bestemt sted i mit soundscape. Førstegangssindtrykket er et andet end 30-gangssindtrykket.

3.5 erfaring og energi som ophører at være aktive -

John Deweys erfaringsbegreb i relation til kunstneriske arbejdsprocesser

I min videre arbejdsproces sorterer jeg i mine akustiske indtryk og tager valg og fravalg på min billedflade. Jeg forsøger at finde ud af hvad der er brugbart og hvad der ikke er det. På et vist tidspunkt i tegneprocessen nærmer jeg mig et punkt, hvor noget i mig og i mit arbejde aftager i tempo. - Et markant skift i processen.

Da jeg er interesseret i hvad der er afgørende for mit accept af afslutningen på en kunstnerisk arbejdsproces, som jeg ser som afspejling af det samlede arbejdsforløb, finder jeg i Deweys³⁷ analyse af en sammenhængende erfaring begrebet energi, som ophører at være aktivt, når et arbejde er gjort. Det er et spændende og relevant punkt for mit projekt, da Dewey understreger, at der ikke er tale om stagnation, men snarere modning i *Art as Experience*³⁸ (1934/1980, s.41).

Jeg oplever, at dette punkt efter en afsluttet kunstnerisk handling har et potentiale ud over det, hvor en særlig form for frihed med denne form for aftagende energi (i relation til den netop afsluttede proces) smelter sammen. Videre beskriver Dewey

³⁷ John Dewey (1859-1952) amerikansk filosof og grundlægger af reformpædagogikken i USA omkring 1900. Centralt står betydningen af handling og viden/kundskabsudvikling, som betinger hinanden. Dewey udviklede begrebet *Learning by Doing*. I 1914 udvidede han begrebet følgende; *Learn to know by doing, and to do by knowing* i *Principles and Practice of Education* (s. 182). Internet Archive (2007) <https://archive.org/details/appliedpsycholog00mclerich/page/182/mode/1up>

³⁸ *Art as Experience*, Internet Archive (1934/1980) <https://archive.org/details/deweyjohnartasanexperience/page/n39/mode/1up>

også perception som en handling hvorunder der afgives energi, for netop at kunne være modtagende (s.53). At afgive energi for at være i stand til at sanse, som betragtede, ser Dewey på som en skabende aktivitet, hvori en individuel erfaring bliver til (s. 52 , 54).

I mit projekt placerer jeg begrebet erfaring som en væsentlig del af spørgsmålet om at generere ny viden. - Erfaring forstår jeg her ud fra Deweys definition som samlingen af erfaringer i en bevidsthed om, at opbygningen af ny viden afhænger af en forudgående kendt bevægelse, og at netop sammenhængen mellem disse er afgørende for kontinuiteten af forbundne oplevelser.

Imidlertid oplever jeg i min kunstneriske praksis at generering af ny viden snarere afhænger af en forudgående ukendt bevægelse. Heri ligger en positiv udfordring i at gå skridtet videre i ukendt terrain som for eksempel kan være kombinationen af erfaringer, hvilke netop ikke har en kontinuel fælles historie. Er derimod min forudgående bevægelse kendt, eksempelvis gennem et gentaget forløb, som kan være kendetegnet af erfaringer på solid grund (hvor jeg kender mange af elementerne, som nu indgår i erfaringen), betragter jeg opbygningen af ny viden som relativt smal til trods for variationer indenfor denne erfaring.

Sammenhængende bevægelser (bestående af flere forbundne erfaringer, der bygger på hinanden), som en generel erfaringsdynamik, mener jeg - anvendt på kunstneriske udviklingsprocesser - rummer en form for ambivalens. Denne består for mig i mit kunstneriske arbejde på den ene side i faren for rutine ud fra disse forudgående sammenhængende bevægelser. På den anden side har jeg en kunstnerisk viden om mine processer med basis i materielle og kropslige erfaringer med det jeg har udviklet hen ad vejen, som ikke nødvendigvis er forbundne erfaringer som fremstår som perler på en snor.

Erfaring ser Dewey i *Art as Experience* (1934/1980) på i to kategorier, hvoraf den ene er at gøre en samlet erfaring, hvad jeg opfatter som en helhedserfaring, og den anden en ufuldstændig erfaring, hvor noget ikke videreføres eller stagnerer. Dewey gør opmærksom på at en del- erfaring (ufuldstændig erfaring) kan komme til en afslutning uden konsekvens i forhold til den initiale ide. Dette af forskellige årsager, som kan være begrundede i mentale tilstande der hindrer det videre forløb eller

ganske enkelt forstyrrelser i processen. Dewey betoner at begyndelser såvel som ophør forbundet med ufuldstændige erfaringer ikke er autentiske, hvorfor tingene sker spredt. - En begivenhed afløses af den næste uden sammenhæng, og dermed hindres muligheden for at gøre en videreførende erfaring (s.40). Helhedserfaringen derimod er ifølge Dewey værdifuld, som noget der kan bygges videre på.

Dog delerfaringerne, der af forskellige grunde er blevet afbrudte undervejs, oplever jeg i den kunstneriske praksis som ligeværdige til helhedserfaringerne med hensyn til den forståelse og viden jeg kan generere herudfra. Jeg tror her ligger en modning overfor noget kommende, noget som kan bruges i en ny situation. Jeg betragter det samtidigt som en ufarliggørelse af en ufuldstændig proces, som stagnerer, specielt idet jeg forsøger at forstå hvad der sker i en sådan drejning. Selve den mentale proces, som står til hinder for at komme videre, kan opleves som frustrerende, men samtidig som en erfaringsbasis der baner vej for et nyt og muligvis friere handlingsrom.

Dewey siger (1934/1980) «In an experience, flow is from something to something» (s. 36). Denne erfaringsbevægelse mener jeg er træffende også for den af Dewey snarere negativt konnoterede delerfaring. I helhedserfaringen er der, som Dewey udtrykker det, ingen huller og mekaniske knudepunkter, tværtimod pauser og hvilepladser. Dog ser og oplever jeg i min kunstneriske praksis, at netop delerfaringen har kvaliteter af en anden art, som potentielt sted for at ændre retning eller helt holde inde – og ikke mindst finde ud af hvorfor dette sker.

Dewey beskriver en æstetisk erfaring som en bevægelse, hvor en sten ruller fra et sted til et andet. Stenen, som her er tænkende og følede, gør erfaringer undervejs, og idet den standser ved endepunktet er den i besiddelse af de samlede erfaringer som kulmination (s. 39-40).

Men hvad nu om stenen bliver bragt ud af sin bane undervejs, spørger jeg, og kommer til stilstand et uventet sted på vejen, eller selv ikke fortsat har motivationen for at rulle videre, vil da erfaringskulminationen være mindre værdifuld? At afbryde en handling / erfaring kan være nødvendigt for at kunne bevæge sig i en ny retning. Også kan det handle om at spare energi i forhold til en aktivitet, som undervejs i erfaringsforløbet taber i relevans.

Mange muligheder består for at afbryde et forløb såvel som at fortsætte det, hvis motivationen for at gennemføre noget bestemt har høj prioritet. Jeg ser på de uafsluttede erfaringer som byggesten af forskelligt materiale, som eventuelt ikke kan sammenføjes, men give uventede ideer for kommende erfaringer, og til en vis grad vende min intention på hovedet og give den en ny retning, som jeg først skal famle mig til. Det vil sige gøre ny erfaring uden genkendelse med et samtidigt accept af forudliggende afsluttede delerfaringer som værdifulde.

3.6 perspektiver udefra – indblik i visuelt arbejdende kunstneres erfaringer

Deweys blik på helheds- og delerfaringer fører mig videre til spørgsmålet om hvad der skal til, for at en kunstnerisk proces, en erfaring, kan anses som afsluttet. Gennem mit arbejde med soundscapes har jeg hen ad vejen formuleret spørgsmål til ideudvikling, til kompleksiteten af kunstneriske valg og fravalg i processen hen til et punkt hvor spørgsmålet er, hvad der skal til for at det kunstneriske arbejde af den udøvende accepteres som afsluttet.

For at udvide mine perspektiver gennem indsigt i andre erfaringsbaggrunde, førte jeg derfor med basis i disse spørgsmål samtale-interviews med 4 visuelt arbejdende kunstnere³⁹. - Formålet var at få indsigt i hvilke positioner og strategier andre har udviklet omkring det uforudsete og ukendte som dukker op i en arbejdsproces, og måder at forholde sig på hertil samt at forstå mere om ophøret af et kunstnerisk forløb. Kommunikationen med andre kunstnere er en integreret del i min forskningsproces, da denne er med til at føre mine tanker om kunstneriske processer videre, at åbne et større rum end mit eget.

Med henvisning til samtalerne har jeg i mit reflektionsarbejde i dette og følgende kapitel IV valgt at parafrasere samt citere udvalgte passager anonymiseret under: René, Lian, Pat, Ulli.

³⁹ Se vedlæg for information om fremgangsmåden for disse kvalitative samtale-interviews, samtalerne indholdsfokus (spørgeguide), informeret samtykke samt anonymitet.

3.7 uforudsigelighed og uundgåelige forandringer

Et hovedtema i samtalerne er optræden af det uforudsete i en arbejdsproces i forhold til ideen / konceptet for det aktuelle kunstneriske arbejde.

Kunstneren Pat beskriver denne situation omkring det uforudsete som en form for optimal tilstand, når ideer / impulser for noget nyt opstår undervejs udfra det arbejde der er i udvikling, netop uforudset i arbejdsprocessen. Udløsere herfor kan være at det såvidt planlagte i arbejdet tager en anden retning og ikke opnås, men også kan det være at dette nye fremspringer direkte af den aktuelle arbejdsproces, hvor noget i arbejdet, som ikke var tiltænkt, føjer sig dertil. (Pat, personlig kommunikation, december 2021).

Dette er et spændende punkt, da det ene udløses af en form for flow i arbejdet, det andet af en form for modstand, og at begge kan bevirke det samme, at en ny ide fremkommer.

Dog det uforudsete kan også dreje sig om at udholde en situation. Under en arbejdsproces hænder det at det bliver nødvendigt at begynde påny, ikke at forstå som en total forkastelse, men i reaktion på det som er tilstede - og netop her, betoner René, opstår af og til spændende ting. At en kunstnerisk proces kan komme i en form for stilstand, at den næste impuls i arbejdet ikke altid er til stede, giver René udtryk for følgende på mit spørgsmål om hvad du gør når arbejdet eventuelt står stille og du ikke kommer videre:

Eventuelt er forkert, det sker regelmæssigt, det er en del af vores arbejde. Det kører ikke altid problemfrit, og der er også tørkeperioder, der varer længe. Man er nødt til at udholde dem. Og måske gøre noget helt andet i løbet af den tid. Gå en tur, informere sig om noget helt andet, beskæftige sig med andre ting, ikke lade hovedet stå i denne blindgyde. Og så kommer måske de bedste tanker til dig i brusebadet. - Så kan man begynde igen.

(René, personlig kommunikation, november 2021)

(min oversættelse)

At forandringer ikke er en valgmulighed, men ligefrem uundgåelige («*accept change as inevitable*» understående), tematiseres også af kunstnerduoen Peter Fischli / David Weiss⁴⁰ i *How to work better*⁴¹ anbragt i det offentlige rum i Zürich, 1991, på ydersiden af en kontorbygning (dimension: 20 m x 10 m) og senere Manhattan, 2016.

Teksten er transporteret fra en ikke-kunstnerisk kontekst: fra en fabrik i Thailand, hvor Fischli / Weiss opdagede denne som arbejdsanvisning.

HOW TO WORK BETTER

- 1 DO ONE THING AT A TIME
- 2 KNOW THE PROBLEM
- 3 LEARN TO LISTEN
- 4 LEARN TO ASK QUESTIONS
- 5 DISTINGUISH SENSE FROM NONSENSE
- 6 ACCEPT CHANGE AS INEVITABLE
- 7 ADMIT MISTAKES
- 8 SAY IT SIMPLE
- 9 BE CALM
- 10 SMILE

⁴⁰ Peter Fischli *1952 og David Weiss (1946-2012), schweizer kunstnerduo, samarbejdede siden 1979. Værker omfatter bredde af medier, blandt andet installation, skulptur, film og fotografi.

⁴¹ <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/peter-fischli-david-weiss-how-to-work-better/>

Min opmærksomhed kredser særligt om punkt 6, om at acceptere forandringer som uundgåelige. -Uundgåelige, ja, men hvad kan der ligge i dette at acceptere noget som ikke er tilsigtet? Svaret, som ikke findes, tror jeg kan føre i to diametrale retninger som på den ene side er aktivitet og den anden inaktivitet.

Inaktivitet betragter jeg i denne sammenhæng som dette bevidst at tage afstand til tilstanden i et kunstnerisk arbejde for en ikke defineret tid, at pakke det bort, vende sig fra det fysiske, og lade tiden arbejde, for med et koncentreret blik, aktivt, at kunne vende tilbage til situationen i arbejdet (denne afstandtagen til at opnå en refleksiv distance tager jeg følgende op i afsnittet *se og indse* s. 98).

En anden mulighed, som ligger i inaktiviteten, fører mig tilbage til Deweys udsagn om modningen af en proces, idet energi ophører at være aktivt. Her er igen billedet af den rullende sten, som pludseligt holder inde i bevægelsen i en afsluttet eller uafsluttet erfaring. Denne, inaktiviteten, som kan være et nødvendigt skridt i et kunstnerisk arbejdsforløb, er ikke at forstå som den absolutte stilstand, snarere at noget bevæger sig stille og agerer i baggrunden af min bevidsthed.

3.8 afslutte en kunstnerisk proces?

Hvor kan spændingspunkterne for at ophøre i et kunstnerisk arbejdsforløb ligge, vil jeg vide, -er disse punkter fortrinsvis indeholdt i det fysiske materiale, som har spor af processen i sig, eller er de snarere at finde i noget ikke-materialiseret, muligvis også non-verbalt?

Er nævnte energi, der ophører at være aktiv ifølge Dewey, når et arbejde er afsluttet, en form for forudelse? Er kroppen altså forud med et svar?

Hva der sker henimod slutningen af et kunstnerisk forløb, forsøger jeg at nærme mig fra flere sider gennem andre kunstneres erfaringer. Spørgsmålet om hvad der skal til for at acceptere afslutningen på en proces har jeg fra de adpurgte kunstnere fået vidt forskellige blikvinkler på. Også stiller jeg mig i eget arbejde fortsat spørgsmålet om hvad der er udslagsgivende for at jeg med eet siger stop i processen. Et tilnærmelsesvist svar følger herunder svarene fra kunstnerne Lian, René, Pat og Ulli.

Fra Lian besvares dette først og fremmest med at et arbejde aldrig er afsluttet, idet det overgangsløst videreføres i et næste billede, serie eller temaområde. At der ikke eksisterer eksakte grænser. Også ligger prioriteten her på at billedet skal kunne give kunstneren visuelle, tekniske eller indholdsmæssige svar – eller nye videreførende spørgsmål. Samtidig skal billedet have sansemæssige kvaliteter som gør at et blik fæster sig på det. Dog afslutningen har i sig selv ikke rang, snarere er det en overgang i en større sammenhæng, som interesserer kunstneren.

Fra René er svaret, at afslutningen på en proces er at forstå som et punkt der er nået, hvor ethvert videre punkt vil være for meget. Begreberne balance og ligevægt spiller en vigtig rolle for opnåelse af dette punkt. Et videre kriterium er at billedet skal kunne drejes og ses i alle retninger og bibeholde ligevægten.

Et tredje svar fra Pat fokuserer på den indre helhed af et udtryk og at intentionen i udtrykket skal transporteres gennem værket. Samtidigt står på den ene side formsammenhænge centralt, for at kunne sætte dette afsluttende punkt i processen, og på den anden side en skærpelse af følelsen, som ved hvornår slutpunktet er nået.

Også svares fra Ulli at her er tale om en følelsesmæssig beslutning om hvornår værket i sig selv er sammenhængende, selvom dog de visuelle kriterier, form, farve og komposition, står i forgrunden og tilsammen må "svinge".

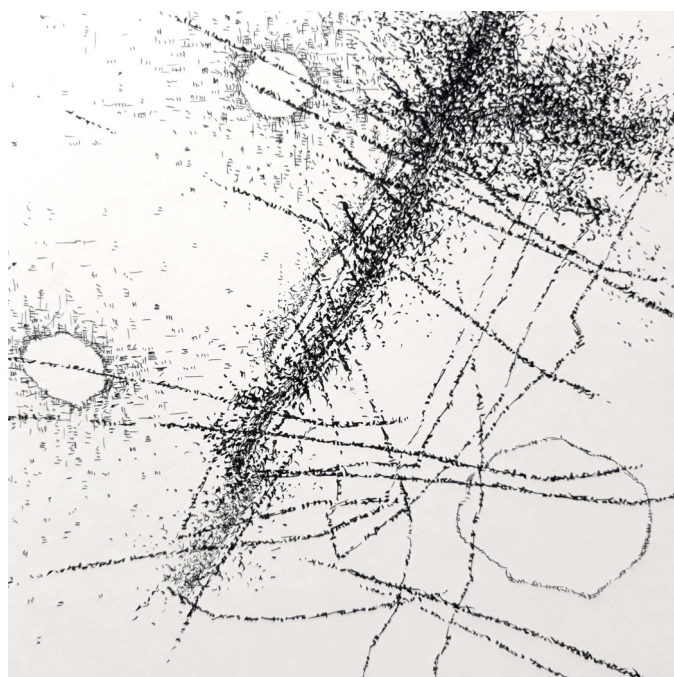
november-december 2021/ januar 2022
(personlig kommunikation)

I mit eget arbejde har dette spørgsmål om ophør i processen, hvornår og hvorfor, taget en retning, som jeg kan beskrive som "kort før", - at ophøre kort før end mit udtryk er helt færdigt. - Det ufærdige giver mig rum og luft til at føle og imaginere billedrummet videre. Dette er en ydre forklaring. Den indre står i dialog med den ydre, men har mere plads i vægtskålen. Kroppen snakker et andet sprog end ordene jeg sætter på papiret nu. Dette tilnærmelsesvis i min beskrivelse om «kort før» dækker ikke et svar på hvornår jeg ophører i processen. Den uafdækkede del af svaret er i kroppens svar, som er præcist i arbejdsprocessen, men unddrager sig sproget i min oplevelse.



ill. 20

soundscape II 2021 | Nr. 80 | 30 x 30 cm | blæk på papir



ill. 21

soundscape II 2021 | Nr. 50 | 30 x 30 cm | blæk på papir

3.9 hvad ser og hører jeg?

At se og at høre noget som noget, og at inkorporere og fortolke dette skal jeg forsøge at gribe omkring ud fra hvad jeg hører, følgende med eksempel i mine erfaringer fra *soundscape II*.

Tilbage til mit lyttende udgangspunkt står jeg nu et sted på vejen ude i mit soundscape. Min opgave er at være fuldt ud lyttende. Lydene omkring mig forsøger jeg at tage til mig uden at have mit fokus på deres funktion, idet jeg forsøger at opfange karakteren af lyd.

I Bellwald, Schweiz, hørte jeg over længere tid en mystisk natlig dyb brummen, som jeg kunne lokalisere som kommenede fra en bjergside. Om dagen hørte jeg ikke lyden. Sådan gik der et stykke tid. Jeg ville modsat det jeg netop skriver her om at forsøge at gå på afstand af en lyds funktion, for at give mig selv et større associativt rum for tegnearbejdet, nu dog vide hvad denne lyd udsprang af. - Efter to måneder fik jeg forklaringen, og mystikken lagde sig. Ganske nøgternt var det for mit indre billede af dette dybe brummende nu at vide, at det udgik fra store tunge maskiner, som udelukkende er igang om natten, for at holde snepisterne klare til næste dag. Pludselig var lyden blevet mindre interessant og jeg glemte den af og til. Alligevel er den der i skrivende stund, idet jeg tænker tilbage. Faktisk har jeg en følelse af at denne mørke brummen er en vigtig grundlyd i mit arbejde, selvom jeg ikke var bevidst om denne i lang tid.

Jeg formoder ud fra oplevelsen, at der i mit soundspektrum, som jeg aktivt har givet form i mine visualiseringer, også har været ubevidst lydabsorbering tilstede, som svinger med i tegningerne.

I den forbindelse forsøger jeg en tilnærmelse til Norwood Russell Hansons⁴² begreb om at «se som» / «see as» i kapitlet «Observation» fra *Patterns of Discovery* (1958), som jeg sætter i relation til min oplevelse af at høre noget ukendt, om at «høre som». I læsningen af «Observation» forstår jeg omgivelserne som er synlige for os, som bestående af ikke bare for forståelse men også af forudindtagethed. Her kan ligge ønsker om at ville se noget bestemt, som igen kan udelukke min bevidste opfattelse

⁴² Norwood Russell Hanson (1924-1967), amerikansk videnskabsteoretiker og professor i videnskabsfilosofi.

af det som faktisk er tilstede. Hanson betragter perception & interpretation som uadskillelige.

Dette åbner mig et kritisk blik på egne private konnotationer for det jeg ser og hører, som jeg opdager paralleller til i min kunstneriske proces. - Konkret hvilke lyde jeg forbinder med ubehag og negativitet og hvilke med positive følelser. Mine erfaringer og forforståelse, ja inklusive mit ønske om hvad jeg ser/hører (såvel som hvad jeg ikke ser / hører) er bundet til min tolkning. Hvad jeg ser - og i min opfattelse også hvad jeg hører - kan variere i udtryk alt efter egen indre farvning af dette set og hørte. I mit udvalg af detaljerne i mit soundscape må jeg granske, må jeg lytte adskillige gange med forskellige indre holdninger, og om dette skulle være mig muligt, med en tom og opmærksom indre holdning.

I en musikalsk komposition kan jeg med min opmærksomhed lytte forskellige steder hen, kan i gentagelsen af stykket opleve variationer og tempo påny. Jeg kan ikke påstå at jeg hører det samme, selv om jeg afspiller præcist den samme komposition. Lige så vigtigt mener jeg det er at have opmærksomheden rettet imod hvad jeg ikke ser / hører, hvad jeg blænder væk. - Men hvordan komme på sporet af egen tilside-sættelse af noget eventuelt ubehageligt? Hvordan fokusere min egen udgangsposition? Er det måske her jeg må gå på afstand af mig selv med hensyn til hvad jeg ved eller tror at vide om et bestemt lydmotiv eller objekt, for virkelig at kunne betragte dette?

Jeg oplever en indre parallell i læsningen af «Observation» (1958) til noget af det som foregår i min kunstneriske proces, hvor jeg retter opmærksomheden mod nuet, hvori jeg tegner, lytter og søger at fange lydens karakter: Ser / hører jeg mit valgte motiv sådan som jeg ønsker at se og høre det eller er jeg måske direkte på jagt efter en ny måde at gøre dette på og kaster kendt erfaring til side..? Jeg kan forsøge aktivt at komme forandringer på sporet, idet jeg konsekvent gen-tager en handling; her tilbagevenden i mit udvalgte soundscape over sammenhængende tid. Dette at stå overfor noget kendt, dette noget som jeg er i gang med at lære dybere at kende via gentagelsen, som pludselig viser sig at være i forandring, i opløsning og i gang med at antage nyt udtryk i min individuelle oplevelse, betragter jeg som en mulighed, som en erfaringsudvidelse, som jeg tror nærmer sig gentagelsens særegne potentiale.

Hvad den tillærte forståelse kan være farvet af, når jeg står overfor spørgsmålet om hvad jeg faktisk ser, opfatter eller tror at opfatte (og er overbevist om se og forstå i dette øjeblik, hvor jeg betragter noget bestemt) åbner Hanson tilgang til, idet han i *Patterns of Discovery* skriver «People, not their eyes, see. Cameras, and eye-balls, are blind» (1958, s. 6).

Disse prægnante sætninger fører mig til videre spørgsmål om hvad jeg ser / hører og kan beskrive, hvad jeg lægger mærke til og hvor hovedvægten er i det sete / hørte. Hvormed ser jeg altså udover det mine øjne fysisk er i stand til at give mig? Hvad farves mine indtryk av og hvad er det der får mig til at tro at det er dette jeg ser? Disse spørgsmål producerer videre spørgsmål til hvad min sanseopfattelse er sammensat af. Kernen er, at vi ser med andet end øjnene, som Hanson tydeliggør her, med, som jeg forstår og tolker udsagnet, et spektrum av erfaringer, som ikke er forbundne med synssansen. Muligvis erfaringer som kan indebære ønsket om at se noget bestemt eller modsat bevidst at overse noget tilstedeværende. At se er subjektivt farvet. På sammen måde som at høre er subjektivt farvet. Jeg tænker her specielt på den psychoakustiske perception, som gør at oplevelsen af et tilbagevendende lydindtryk kan relativeres stærkt i forhold til det jeg tror at høre. På samme vis som i Hansons udsagn kan jeg insistere på at mennesker hører med andet end høresansen.

En anden indgangsvinkel, som griber omkring oplevelsen af det sete og på hvilken måde det tolkede udlægges, finder jeg hos Susanne Langer⁴³ i *Skein fra Feeling and Form, A Theory of Art* (1953 / 2008). Langers kritiske blik, som drejer sig om frigørelsen af at tro at noget er på en bestemt vis via fænomenet at «lade som» udtrykkes i *Skein*, som, med billedkunsten og illusionen som eksempel, tager klar position:

Den kunstneriske illusjonens funksjon er ikke å «late som», slik mange filosofer og psykologer antar, men det stik motsatte, nemlig å frigjøre oss fra å tro at noe er på en bestemt måte – det er å betrakte sansekvaliteter uten deres sedvanlige betydning som «Her er det en stol».

(Langer, 1953 / 2008, s. 273)

⁴³ Susanne Katherina Langer (1895-1985), amerikansk filosof og professor i æstetisk teori.

Langer gør opmærksom på fysiske objekter contra symbolske former, som har nærhed til sprog. Det som er anderledes i kunsten, her formen / det afbildede og måden dette er afbildet på (eksempelvis via duktus, farveintensitet, linjeføring) går udover det som umiddelbart er tilstede. For at udtrykke dette helt nøgternt er maleri fysisk set fordeling af farvepigmenter på en flade, men dette kendetegner ikke hvad maleriet er. På samme måde kan jeg betragte det jeg foretager mig med blæk på papir i *soundscape I og II*.

Langer beskriver form i billedkunsten som *skinn* og trækker paralleller til sproget, følgende i citat taget fra *Feeling and Form* :

Formen fremtrer umiddelbart for persepsjonen, men går samtidig utover seg selv: den er skinn, men synes å være fylt med virkelighet. I likhet med tale, som fysisk sett ikke er annet enn små summende lyder, er den fylt med mening, og denne meningen er virkeligheten.

(Langer, 1958 / 2008, s. 276)

Dette billede af små summende lyde fremtræder for mig, overført til et visuelt sprog, som korte, hårde, lange, tydelige såvel som utydelige, svævende, forsvindende, uregelmæssige prægnante punkter og streger, hvori summen af dette vibrerende samspil udtrykker noget af det som ligger under form og komposition, der viser sig for mig. Alt er synligt på fladen, spørgsmålet er, hvor jeg placerer min opmærksomhed, idet jeg betragter og lader det jeg ser indvirke på mig – idet jeg åbner mine sanser.

3.10 sammendrag

Under udviklingen af mit kunstneriske arbejde opdager og oplever jeg en kritisk sensibilisering af hvad jeg hører, ser og viderefører som impuls i arbejdet.

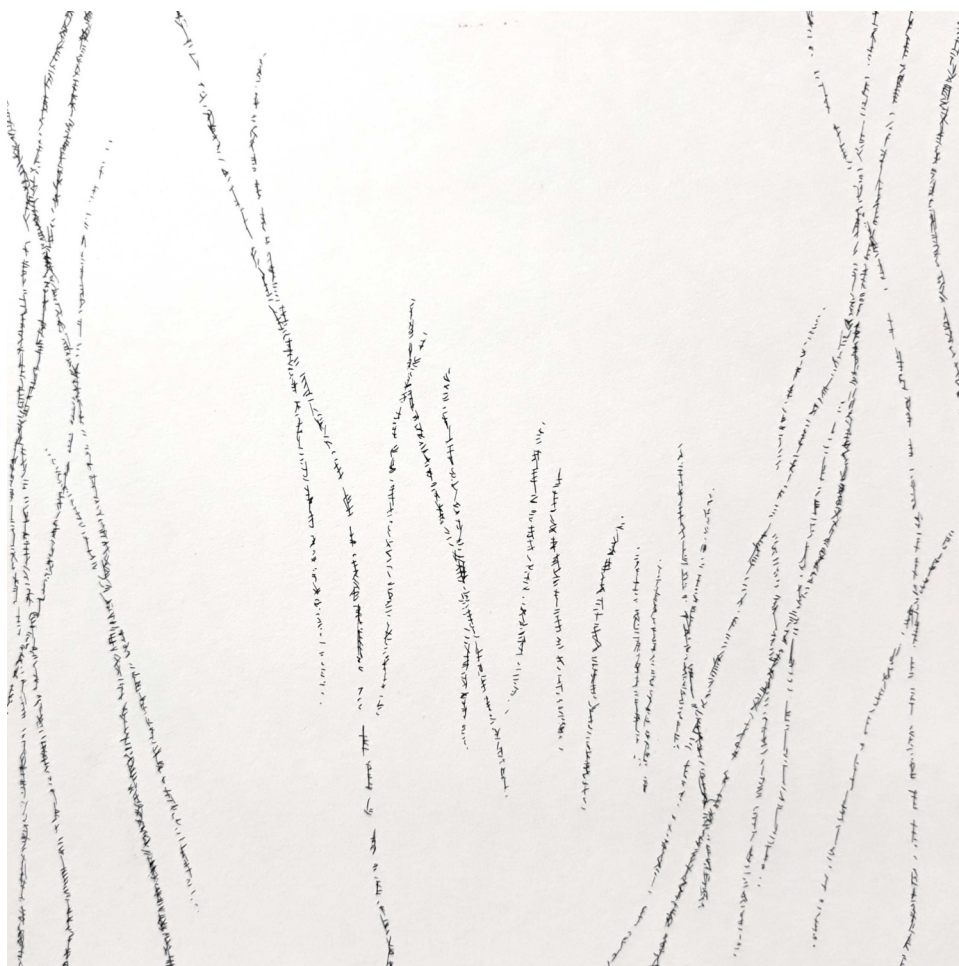
Spørgsmålet om hvad jeg reflekterer med og udfra, implicerer forventninger til hvad jeg formoder at høre, implicerer hvad jeg ønsker at høre og hvad jeg overhører.

Gennem Langers og Hansons klare udsagn om relativitet af sansning, udvides min forståelse og dermed også rummet som jeg med mine sanser agerer i kunstnerisk. Relativeringen bevirker samtidigt en skærpelse af min opmærksomhed.

Denne bevidstgørelse har i min arbejdsproces direkte linjer til potentialet af gentagelser, som jeg udfra Rudolfsson og Thoresen i henholdsvis læsning og lytning oplever som en udvidelse af mit forståelsesrum – udover den læste tekst, ud- over den gentagne lytning i mit soundscape. I dette «udover» ligger noget usagt og ukendt. Noget videreførende. Gennem den kunstneriske erfaring fremkommer dette usagte og ukendte.

Jeg betragter Deweys beskrivelse af en helhedserfaring, i eksemplet om et tænkende objekt, en sten i bevægelse, og ser denne for mit indre øje som en beholder for alt dette der ligger udover den aktuelle erfaring, udover det som faktisk tilegner sig i en helheds- eller delerfaring. Her oplever jeg et parallelt erfaringsrum, som indeholder sammenstillingen af nye elementer, associationer og ideudvikling for noget kommende.

Jeg har set på rollen af uforudsigelighed i en arbejdsproces samt spørgsmålet om ophør af et arbejde gennem samtale-interviews med visuelt arbejdende kunstnere. Svarene jeg har fået viser tydeligt kompleksiteten af kunstnerisk refleksion. - Viser bredden af prioriteter og linjer i arbejdsudviklinger og arbejdsprocessers ophør, og hvad disse kan være afhængige af.



ill. 22

soundscape II 2021 | Nr. 37

30 x 30 cm | blæk på papir

Kapitel IV

se og indse i form af intuition og reflektion

4.1 introduktion

Hvordan benytter jeg intuition i min kunstneriske proces, - hvordan differentierer jeg mellem følelser og stemninger under arbejdet? Dette undersøger og diskuterer jeg ud fra Robin Miles Hogarths perspektiver omkring dannelsen af egen intuition. Videre trækker jeg Hans Larssons beskrivelse af intuitionens væsen og rolle frem. Også ser jeg på det tætte samspil der foregår mellem intuition og reflektion under et kunstnerisk arbejdsforløb.

Med begrebet reflektion vælger jeg at tematisere 3 typer af reflektion, som fører linjer til kunstnerisk arbejde. Her går jeg ind på begrebet «reflection-in-action» ud fra Donald Alan Schön, som netop stiller spørgsmål ved hvad der tages i brug af forudgående erfaringer i en ukendt situation. To videre typer af reflektion, som jeg benytter i min praksis, er en afstandtagen med et fremmed blik overfor en givet arbejdstilstand og selve reflektionen over hvad jeg reflekterer med. Intentionen er at kaste lys over kompleksiteten af kunstneriske reflektionsformer. Hertil hører også perspektiver udefra, fra andre kunstners reflektioner over valg og arbejdsmetoder gennem deres proces- ser. Jeg har som nævnt i kap. III ført kvalitative samtale-interviews under informeret samtykke, som jeg følgende viser udsnit af.

Som indgang til dette kapitel benytter jeg en af mine optegnelser, som er opstået i reflektion over mit arbejde:

sound

linje

fuge

jeg tegner i mellemrummet

jeg lytter i periferien

af

soundscapes

lukker øjnene – lytter til lydbevægelsen – lydens størrelse

størrelse og form

udenfor min kropskerne

og samtidigt dér

tilstede i mig, lyttende

jeg indfanger lyden uden optagelse

jeg indfanger lyden med optagelse

har jeg brug for at konservere lyden?

spørgsmålet er falmet og fortsat aktuelt i mit arbejde . .

lyden tår jeg med mig usynligt

i min synliggørelse af soundscapes

tegningen, stregerne, punkterne og fugerne

opstår til lyd jeg hører og erindrer i et stille rum

hvor stort set kun den rå lyd af min pen over papiret høres

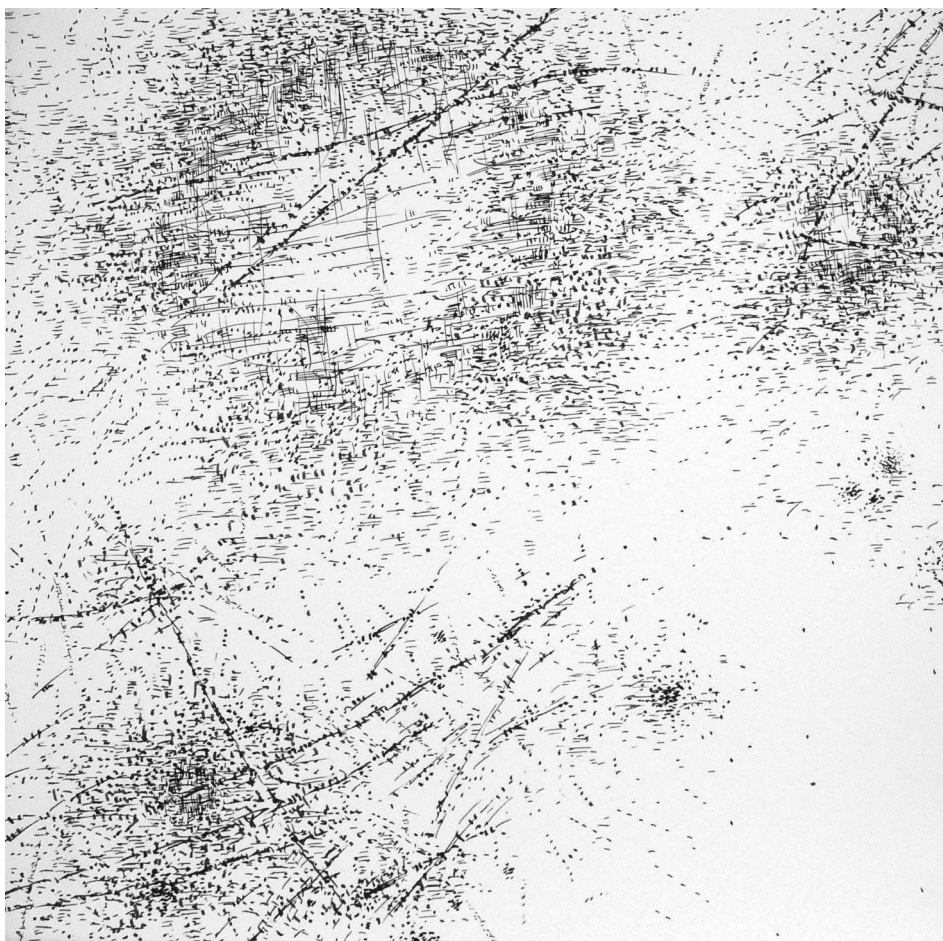
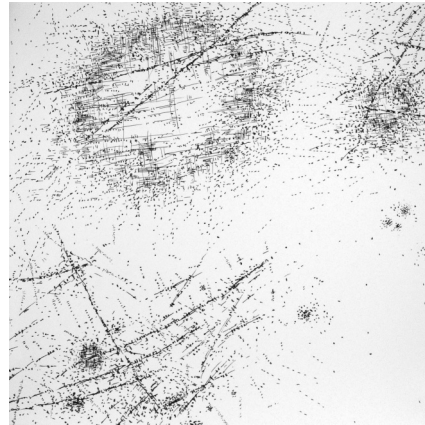
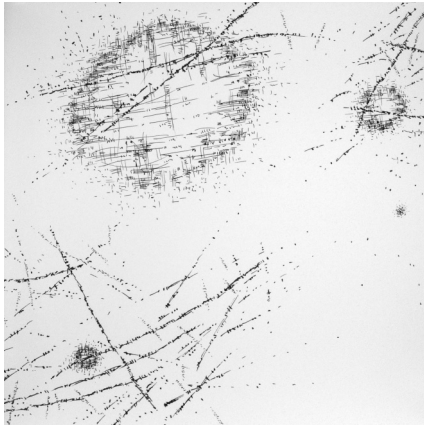
jeg har bevæget mig udenfor min kendte erfaringslydzone

hvor tegneerfaringen stiller spørgsmål til håndens bevægelser, tempo og energi

i forhold til lydspektret som jeg er blevet en del af

som er blevet en del af mig

(optegnelser, februar 2024)



ill. 23 ***soundscape II*** 2021

udsnit af proces som video loop | 30 x 30 cm | blæk på papir

4.2 bevægelser i mit kunstneriske handlingsrum - sikker intuition?

Intuitive kunstneriske valg og fravalg er dele af processen i mit kunstneriske handlingsrum, hvor jeg tegner, lytter til den tegnede linjes temperament og tempo. Her spiller samtidighed af handlinger en vigtig rolle; stiftet der bevæger sig henover papiret, de valg jeg tager *her og nu* samt min iboende viden fra tidligere tegneprocesser, som jeg intuitivt hiver frem.

En udbredt skepsis over for intuition, som Ingela Josefson⁴⁴ gør opmærksom på i *Hvorfor en akademisk uddannelse i praktisk kunnskap* (2012) rækker endda langt tilbage i tid, idet hun fremhæver et citat af filosofen Hans Larsson⁴⁵ fra *Intuition. Någrå ord om diktning og vetenskap*: «Vår tid er en av de perioder da den intuitive evnen undervurderes og vi ikke stoler på dens hjælp» (gengivet fra Josefson, 2012, s. 36 / Larsson, 1892).

Josefsons position er tydelig, når hun skriver at den gang, som også idag, sås / ses intuitionen som en lavere form for tænkning som værende en følelse.

Så hvordan lære at få tilgang til en undertrykt og nedvurderet intuition?

Larsson omtaler intuition som en vejleder for os, når en tanke står stille. Samtidig peger han på at vi glemmer at benytte intuitionen, hvilken han beskriver som en af de fineste og mest individuelle gaver vi har til rådighed i os, – og at følsomheden svinder, idet vi ikke benytter vores intuition. Endvidere mener Larsson at teoretisk aktivitet er af intuitiv karakter, og at denne, når den er igang med at udvikle sig til hvad han kalder sin *højeste form*, ser ud til at miste sin logiske sammenhæng (Larsson, 1892, s. 7-8). Dette forstår jeg som et udtryk for intuitiv viden, som udfordrer begrebet logik og går ukendte veje. Samtidig også som en form for følelses-intelligens (intelligens ud fra følelse), som Larsson er inde på med andre ord i forbindelse med poesi (s. 19). Larssons overbevisning oplever jeg som modig og ikke mindre aktuel idag i en samfundsordning, hvor jeg ud fra egen erfaringsbaggrund i høj grad er socialiseret til at være del af en almen konsens om det logiske på plus-siden og det ulogiske på minus-siden af hvad der kan opfattes som meningsfuldt.

⁴⁴ Ingela Josefson *1943, svensk doktor i nordiske sprog og professor indenfor arbejdslivskundskab.

⁴⁵ Hans Larsson (1862-1944), svensk filosof, professor og forfatter.

At kultivere det ulogsike, at give langt større plads for noget, som jeg ikke umiddelbart har et svar på, og fokuseret at afvente - eventuelt længe - indtil en form for resonans opstår, tror jeg kan være en måde at optage kontakt til egen intuition på. Hvis intuitionen ligger i os som en gave, som Larsson så poetisk udtrykker det, bør vi se nærmere på den, interessere os intenst for den og så endelig pakke den ud, mener jeg.

Reflektionen besidder ifølge Larsson ikke den finfølelse som bor i intuitionen, og forstyrrer ofte de tavse overvejelser som finder sted her. -Reflektionen fører diskussioner og forstyrrer. Larsson beskriver hvad der sker i et øjeblik af intuition, hvor han forud betragter et hav af komplekse detaljer, som eksempelvis hører til et bestemt livsspørgsmål. Detaljerne her er så overvældende mange og en del af disse forsvinder derfor undervejs i betragtningen af nye detaljer. At fastholde detaljerne ses som uhyre vanskeligt. Først i samtidigheden af alt som tematisk har tilegnet sig, med alle detaljer samlet under eet, viser – for et kort øjeblik – intuitionen sig. Intuitionen opfatter alle detaljer med et helhedsblik i dette korte øjeblik. Larsson beskriver også det som sker her som en ophøjelse af reflektion (s. 51-53).

Distancen mellem intuition og reflektion synes at mindskes i dette helhedsblik til trods for Larssons beskrivelse af reflektion som rationel. Dette punkt mellem reflektion og intuition, eller ligefrem sammensmeltning af begge, ligger, mener jeg, tæt opad nogle af de reflektionsformer der finder sted i en kunstnerisk proces. Jeg skal følgende komme nærmere ind herpå, men går indenda et skridt videre i en tilnærmelse til at tage indflydelse på intuitionen.

4.3 udvikle intuition

For at rykke nærmere på måder til at tage indflydelse på egen intuition i en kunstnerisk handling, ser jeg på Robin Miles Hogarths⁴⁶ perspektiver i *Educating Intuition* (2001) for transformation av intuition.

⁴⁶ Robin Miles Hogarth (1942-1924), britisk-amerikansk psykolog og professor i adfærdsvidenskab.

Her gør Hogarth opmærksom på udviklingsmuligheder for intuitionen og beskriver grundlæggende forskelle mellem følelser, emotioner og stemninger, som kan ligge under og svinge med i en intuition. Følelser ses på som bevidste i modsætning til emotioner, som er kropslige synlige fænomener forårsaget af for eksempel angst, glæde, sorg. Stemninger (fra engelsk *affect*) beskrives også som fysisk synlige, men reaktionene her er mindre stærke end de som blev udløst i emotioner. Disse differencieringer forstår jeg som vigtige for at lære mig selv og derigennem egen intuition bedre at kende.

Endvidere, mener Hogarth at vi ikke altid har tilgang til eller forstår emotionen eller stemningen, som ligger under en bestemt følelse vi har i os, - og at emotioner og følelser somme tider er intuitioner (eksempelvis hvor et ubehag føles) (s. 60-62).

Hogarth argumenterer for at den viden der ligger i mange års erfaring med et bestemt arbejde kan ses som grundlag for en forholdsvis sikker intuition (s. 158-159). Dog i min kunstneriske proces oplever jeg ofte at inddragelsen af noget ukendt og forsøget på at ændre rutiner er i spil. Kunstnerisk intuition bygger på erfaring, men også på helt andre felter hvor intuitionen, ud fra min forståelse, fungerer udenfor regelsæt om at finde svar og løsninger for en bestemt måde at gøre noget på. Dette gør ikke intuitionen mindre sikker, mener jeg, selvom den kan være tilstede i handlingsrum på *tynd is*.

For at kunne tage indflydelse på at uddanne / videreudvikle egen intuition kræves det ifølge Hogarth blandt andet at være i stand til at omstrukturere måden hvorpå ting gøres og i tillæg etablere et beredskab til ikke straks at søge et svar. Jeg oplever i min praksis at det handler om accept af ikke at kende disse svar - en accept som kun jeg kan give mig selv i processen - med udvikling af en særlig form for udholdenhed, som for mig består i ikke at kende forløbet. - Her modsat en velkendt automatiseret proces, som af Hogarth betegnes som en fælde (learning trap), som kan føre til en stereotyp måde at forholde sig på (s.186).

I mit samtale-interview med kunstneren Lian omkring individuelle arbejdsprocesser og ideudviklinger, får jeg et tydeligt billede af hvordan dette kan fungere:

Når jeg tager fat på et konkret projekt, har jeg først en meget vag idé om, hvordan resultatet vil se ud, resultatet er ikke foruddefineret i detaljer, kun retningen. I sidste ende er det en slags visuel fornemmelse, der giver mig drivkraften. En slags energi, der blev skabt i den indsamlede *Kompost*.

(Lian, personlig kommunikation, december 2021)

(min oversættelse)

I begrebet kompost ligger betydningen at kompostere billedligt talt, - Lian benytter begrebet følgende for sin kunstneriske praksis, citat:

I gartnerisammenhæng betyder kompostering lagdeling af strimlet organisk materiale i en bunke, således at det nedbrydes over tid til kompost, der kan bruges i haven. Det er vigtigt at samle så forskelligt materiale som muligt, grønt og brunt, groft og fint. Og at omarrangere bunken fra tid til anden for at bringe forgangne ting i kontakt med allerede helt forfaldne og nyt materiale. Arbejdet med nedbrydning udføres af mikroorganismer, de fleste af dem er usynlige.

Overført til kunstnerisk arbejde mener jeg dermed følgende. Generelt, når jeg er ude i et tematisk område: Fodring af kompostbunken. Jeg samler de forskellige elementer, ofte over en længere periode, og kaster dem på min indre kompostbunke.

(Lian, personlig kommunikation, december 2021)

(min oversættelse)

Dette indblik i en kunstnerisk proces står for mig som et levende billede på kultivering af nysgerrighed og en bevidst måde at tilegne sig det ukendte på, hvor nye kombinationer af tænkt, følt, husket og samlet kan opstå. Beskrivelsen af cirkulation,

af forbindelsen mellem længere lagrede ideer og inspirationer forbundet med nyere tilkomne, giver et værdifuldt indblik i kompleksiteten af hvad kunstneriske usynlige processer kan indebære.

4.4 med nysgerrigheden som bagage

Med nysgerrigheden som bagage og med reference til en *indre kompostbunke* hvor uforudsete forbindelser kan opstå, ser jeg en chance til at spørge udover det foretrukne, også føle og reflektere derudover. Om dette lykkes, vil mine intuitioner få et nyt og større rum at arbejde i. Kort sagt, transformationsmuligheder for min hidtidige intuition. For at nå frem til en ændring af egen intuition, ser jeg det som vigtigt at jeg uddanner mig på *fremmed terræn*; områder, som fører helt andre indhold og prioriteter end mine egne hidtil kendte med sig. I mit kunstneriske handlingsrum betyder indladelse herpå forstærket at gå andre veje i arbejdsprocessen end de såvidt kendte, og med større bevidsthed at tage imod intuitioners opdukken undervejs. - Og ikke mindst her at se nøje på om jeg føler modhold eller indre modstand overfor en intuitiv ingivelse og prøve at forstå hvorfor.

I adskillige punkter foreslår Hogarth (2001) i *Educating Intuition* retningslinjer for uddannelse af egen intuition. Punkterne citerer jeg understående, da jeg ser en relevans i kon- centratet af muligheder, som, overført til kunstnerisk praksis, kan ændre og udvide egen basis for intuitive aktiviteter:

- (1) Select and/or create your environment. (2) Seek feedback. (3) Impose circuit breakers. (4) Acknowledge emotions. (5) Explore connections.
- (6) Accept conflict in choice. (7) Make scientific methods intuitive.

(Hogarth, 2001, s. 207)

At acceptere konflikter i de valg jeg gør i mit kunstneriske arbejde (punkt 6, som ud fra Hogarth kan være konflikten mellem et intuitivt eller analytisk valg) giver mig flere perspektiver at arbejde med, idet jeg overvejer og diskuterer frem og tilbage med mig

selv, for at finde ud af hvad der er det vigtigste i arbejdet netop nu, og hvor jeg sætter mine prioriteter. Jeg tror at disse ambivalenser i mine valg har to funktioner: det ene er udvidelsen af mulige veje jeg vil kunne gå i arbejdet, det andet er en klarhed over det valg jeg beslutter mig for at tage.

Intuitionen er i min krop. Jeg føler og reflekterer ud fra egen praksis, eget handlingsrum, egen case. Overskrider jeg rutiner i mine kunstneriske handlinger og betræder jeg nyt terræn, vil min intuition være lysvågen, fordi jeg da kun i et begrænset omfang kan forlade mig på tidligere erfaringer.

4.5 se og indse

I min kunstneriske arbejdsproces forbinder intuition sig med flere former for refleksion. Følgende skal jeg give indblik i den refleksive distance jeg lægger mellem et konkret arbejde og mig selv under et arbejdsforløb og hvordan denne er sammenflettet med en videre refleksionsform i henblik på hvad jeg reflekterer med.

For at komme på afstand af eget arbejde, refleksivt, for at kunne se dette tydeligere, ser jeg med et *fremmed blik*. Jeg opretter en distance til mit arbejde, idet jeg en eller flere dage bevidst ikke ser det. Jeg kan dreje billedet mod væggen eller gøre noget andet et andet sted så længe. Når jeg vender tilbage til atelieret har jeg dette, for et kort øjeblik fremmedgjorte blik overfor egen proces, som muliggør en tilstand af koncentration der kan give mig en retning til fortsættelsen af arbejdet. I min arbejdsproces har jeg ofte glædet mig til dette øjeblik, når jeg træder i kontakt med arbejdet påny og ser koncentreret på arbejdstilstanden dagen efter. Disse møder mellem arbejdet og mig er i reglen særdeles korte, det er disse øjeblikke, hvor jeg ser det så velkendte med stor afstand, hvad jeg kalder et *fremmed blik*.

Jeg oplever dette som en tilnærmelse til at se helheden af en proces, både synligt og usynligt med hensyn til forudgående valg og fravalg. Som også Larsson (1892, s. 52) er inde på idet han mener er kernen af en intuition, er selveste forbindelsen af alle detaljer og sammenføjjningen af disse for et kort øjeblik til stede i een beskuelse.

I situationen ligger også følelsen for og spørgsmålet om hvad min refleksionsbasis er sammensat af, -hvad er det jeg ser ud fra med dette fremmede blik? Jeg oplever her et samspil mellem min intuition og refleksion i denne del af arbejdsprocessen.

Spørgsmålene, som opstår, kan være æstetiske med hensyn til hvad jeg foretrækker, måden hvorpå jeg formulerer mit grafiske udtryk, men også kan de sprænge rammen for det der er synligt på min billedflade, idet jeg bliver klar over at jeg skal gå en helt anden vej, nærme mig mit udtryk fra en anden vinkel. Her er det at intuitionen, idet jeg ser på mit billede, kan stille mig direkte spørgsmål, som konfronterer mig med kernen i arbejdet, om hvor jeg står akkurat nu og hvordan jeg i det videre arbejdsforløb vil kunne agere. Også er det muligt at jeg har overset noget, som jeg vil skal træde tydeligere frem.

At *se og indse* kræver at jeg tager springet væk fra min momentane kunstneriske arbejdsproces og iagttager mig selv som reflekterende. Jeg ser på måden jeg gør dette på i arbejdet, i alle de stumme møder jeg har bag mig i atelieret mellem tegningen og mig. Ofte har jeg sat mig foran tegningerne og afvekslende i tankerne forkastet og imagineret indhold og komposition videre. Har stillet spørgsmål til det som er synligt i mine tegninger og til de næste skridt i arbejdet.

En refleksiv distance i min kunstneriske proces sker via mine indre spørgsmål og følelser til valgt formsprog, opdeling af fladen, tegneduktus og fremfor alt identifikation med det kunstneriske udtryk. Her har jeg de non-verbale spørgsmål foran mig, som arbejdet bringer med sig, somme tider også svar og videreførende impulser ud fra det visualiserede på min flade. Det ejendommelige er følelsen af at gå på stor afstand af mig selv, af det jeg så vidt har optaget i mig af erfaring og viden i netop dette arbejdsforløb, som jeg står midt i, samtidig med at jeg via afstanden kan rykke arbejdet helt nært. Selvmodsigende, nej. Det som sker er to sider af samme sag.

Fra en anden vinkel forsøger jeg at se hvad jeg reflekterer med, hvad der i baggrunden er bestemmende for min refleksion. Jeg oplever at mine valg for det der sker i tegningen kan være bagud. Tegningens muligheder er til dels bundet til prioriteter ud fra tidligere erfaringer, men går også sine egne veje i nuet. Jeg bruger min viden om at længst ikke alt tænkt eller forhåndent materiale, som jeg arbejder med, vil finde plads i mit kunstneriske udtryk. At arbejdet er i åben bevægelse. Dette er videre-

førende for min praksis her og nu, hvor noget ukendt trænger sig på.

Jeg vælger at beskrive min praksis som et rum, hvori der er plads til uforudsigelighed, som kan føre til en anden måde at gøre noget på. Dette rum, hvor også forkastelser er tilstede, er for mig positivt besat. Her navigerer jeg på forskellige måder, fra en daglig kontakt med et bestemt tema, her soundscapes, hen til et materiales uforudsete måde at forholde sig på.

Rummet for det forkastede, for spontanitet og for tilsyneladende fejltagelser er blevet stedet hvor jeg udvikler mine spørgsmål om hvad der kendetegner vidensudvikling i kunstneriske processer. - Kort sagt, hvad som sker, når jeg forkaster et kunstnerisk arbejde, hvad jeg reflekterer med og ud fra - og indenfor hvilken forventning om hvad dette skulle være blevet til. Mine spørgsmål multiplicerer sig, når jeg trækker begrebet forventning frem: - hvad forventer jeg skal ske i processen? - Hvad forventer jeg af mig selv som aktør? - Hvilke forventninger er eventuelt til stede udefra ...? Tematikken berører jeg her som et notat til fremtidige spørgsmål, som jeg ser sammenvævet med refleksionens mange niveauer.

En lignende måde at betragte noget kendt og ukendt på finder jeg i *Trust and critique* (2018), hvor James Nicholas McGuirk⁴⁷ leder opmærksomheden hen på fænomenet at se noget / en sammenhæng for første gang. Dette noget er vel at mærke kendt, men oplevelsen og forståelsen heraf er endnu ikke bevidst dukket op til egen indre overflade, selv om det forlængst eksisterer som en iboende del af erfaringen, citat:

It resonates by showing us something that was right under our noses, but which we never took the time to look at. It is not about seeing for the first time, but of seeing for the first time in the form of reflection.

(McGuirk, 2018, s. 155)

⁴⁷ James Nicholas McGuirk (n.d.), irsk-norsk professor indenfor filosofiske fag bl.a. videnskabsteori og kropsfænomenologi.

I min kunstneriske arbejdsproces benytter jeg flere måder at se på; at se intuitivt med min følelse, at se analyserende (hvor jeg klargører hvor jeg står i arbejdet, hvor jeg vil hen, hvad der fungerer og ikke fungerer på billedfladen og / eller i arbejdsmetode), og at se med et fremmed blik, reflektivt. Som nævnt er dette blik kortvarigt og intensivt. Et ekko nærmest, i spontan dialog med mit kunstneriske udtryk, her min tegning. At se på noget for første gang i form af reflektion, kræver af mig, at jeg træder et stort skridt tilbage, går på afstand af det jeg ved - eller tror at vide - om min tegning. Jeg oplever overfor arbejdet i atelieret at det drejer sig om en koncentration, der er åben for at risikere udtrykket med muligheden af at forkaste det, idet alt som er indeholdt i arbejdet sættes på prøve via dette blik.

4.6 reflection-in-action - potentiale af uforudsigelighed i en kunstnerisk proces

At reflektere i nuet, i en kunstnerisk handling, står for mig i nær forbindelse med intuition. Jeg forholder jeg mig derfor i det følgende til begrebet *reflection-in-action* ud fra Donald Alan Schöns⁴⁸ betragtninger i *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* (1983).

Lytteprocessen og tegneprocessen kræver valg af mig og ind imellem hurtige beslutninger undervejs. Disse indeholder intuition og også reflektion. Reflektioner over hvad jeg forfølger i arbejdet, hvor jeg vil hen, og hvad mine prioriteter er præget af. Reflektionen som finder sted i en kunstnerisk proces - i nuet - søger jeg at rykke nærmere via begrebet *reflection-in-action* ud fra Schön. Jeg er specielt interesseret i dette perspektiv, da det omfatter reflektionen gennem følelsen. Her hvad følelsen, som jeg reflekterer med, kan være sammensat af.

I håndens bevægelser henover tegnepapiret ligger et kontinuum af ordløse intuitive valg side om side med reflektionene, der finder sted i nuet som *reflection-in-action*.

⁴⁸ Donald Alan Schön (1930-1997), amerikansk filosof og professor. I fokus for Schöns værker står praktisk kundskab med udvikling blandt andet af terminologier omkring reflektion som finder sted i en handling såvel som reflektion over en handling.

En særlig relevans for kunstnerisk praksis ser jeg i spørgsmålet Schön stiller til hvordan iboende viden kan anvendes i en ukendt situation. Jeg sætter derfor et fokus på hvor uforudsigelighed i en kunstnerisk proces kan føre mig hen - og på potentialet heraf i mit kunstneriske handlingsrum. Dette rum har mange funktioner og er vigtigt som basis for intuitionen og reflektionen i vekselspil - i nuet.

4.7 planlægning af det uforudsigelige

At planlægge uforudsigeligt drejer sig kort sagt om at give rum for udviklingspotentialet af en proces, om åbning af muligheder, som jeg endnu ikke kender indhold og form af. Samtidigt også rum til kultivering af nysgerrighed i min kunstneriske praksis, at jeg her giver mig rummet til at følge nye linjer i arbejdet, hvor kendte og ukendte kontekster kan forbindes. Linjer, som kan føre mig på forskydninger af præferencer, men også nye temaer, der kan udvikle sig af situationen. Indladelsen på det uforudsigelige er en udvidelse af mit kendte terræn. At planlægge det uforudsigelige er en måde at definere rammebetingelser på. Samtidig ser jeg det som en indstilling til min arbejdsproces og en måde at være tilstede på i denne.

For intuitionen i et sådant rum, hvor acceptet af det uvisse er en essentiel del af det som sker, ser jeg grundlag for at ændre og videreudvikle egne overbevisninger om hvad et intuitivt *rigtigt* valg kan være. Dette kræver af mig at jeg udholder uvisheden om processens forløb som nævnt under udvikling af intuition (s. 94-95). Samtidig oplever jeg det uforudsigelige som en opfordring til mig om at tage et skridt udover min så vidt kendte periferi. Idet jeg ændrer størrelsen på mit erfaringsrum, ændrer jeg noget i mig selv og i mine muligheder.

4.8 at reflektere in-action gennem følelse i et kunstnerisk

Spørgsmålet Schön stiller er hvordan iboende reflektion fra egen erfaringsbaggrund i det hele taget er mulig at aktivere og benytte i ukendte situationer?

Dette udfordrer mig i mit kunstneriske handlingsrum, hvor jeg på den ene side har erfaringen med indbygget viden om bestemte måder at gøre noget på. Her eksem-

pelvis materialers måder at forholde sig på samt viden om hvordan kunstneriske processer kan forløbe og hvordan ideer udvikles undervejs i arbejdet. På den anden side har jeg åbenheden, det ukendte, uforudsigelige og eksperimentelle. Begge sider af det kendte og det ukendte betragter jeg som dele, der gensidigt baner vej for hinanden, hvor samspillet inddrager intuition plus refleksion samtidigt. Samtidigheden i processen, tror jeg, er det som gør potentialet i den nye handling mulig. Jeg oplever i min kunstneriske praksis at intuitionen kan være til stede med mere eller mindre vægt, men den er der i baggrunden eller pludselig i forgrunden af mit arbejde, og viser sig i mine beslutninger for næste skridt eller i forkastelsen af et arbejde. Den anden medspiller er erfaringen, som Schön refererer til med det centrale spørgsmål om hvorledes denne benyttes i de nye ukendte situationer.

For i en kunstnerisk proces at kunne reagere på en ny situation kræver det af mig opdagelses- og kombinationstrang. Ændringer i arbejdsprocessen fører uværgerligt til en ny tilstand i arbejdet, hvor jeg ikke kan gå et eller flere skridt tilbage. Det handler derfor for mig om indladelse på et ændret udtryk og nysgerrighed overfor de ukendte muligheder der ligger heri. Dette er en indre følelse af at jeg vil kunne holde balancen i den nye situation og derfra følgende aktivitet. Det er her erfaringen og min baggrund kommer mig til hjælp, det er her de tavse møder i atelieret mellem mig og arbejdet giver mig min basis.

I mit interview med kunstneren René er vi inde på begrebet nysgerrighed, hvor René udtrykker nysgerrigheden som et vigtigt aspekt i egen kunstneriske proces:

Du er nødt til at afprøve nye ting, selvom det går helt galt i starten.
Det er den eneste måde, man kan udvikle sig yderligere på. Og det er netop disse faser, hvor tingene ikke går glat [...] vi lærer at udholde.

(René, personlig kommunikation, november 2021)

(min oversættelse)

4.9 kunstnerisk repertoire?

Grundlaget for at kunne reagere spontant og reflektivt i en ukendt situation er del af de tidligere erfaringer indeholdt i *professionsbagagen*, som jeg har med mig. Schön konkretiserer hvordan det er muligt at bruge forudgående viden i en nyopstået og unik situation, hvor der ikke kan gribes tilbage på regler, idet alt hvad professionsudøveren har i sig af erfaring tages i brug i den nye og ukendte udfordring, her betegnet som et repertoire af forståelse og erfaringer. At bruge dette repertoire i en ukendt situation betyder at være i stand til at se det som er lignende en tidligere situation / erfaring i relation til nuets unikke og anderledes form

Denne tanke udtrykkes i citatet «It is our capacity to see-as and do-as that allow us to have a feel for problems that do not fit existing rules» (Schön, 1983, s. 140).

I kunstnerisk praksis oplever jeg at begrebet repertoire ofte er negativt konnoteret, som en fastlåst måde at udtrykke sig på uden variation. Dog er det vigtigt for mig ikke at lade mig begrænse af sprogbrugen i mit felt. Grundbetydningen ligger i infinitiven *reperire* fra latin og omfatter både det at finde og at genfinde samt at opdage og afdække. Dette sætter begrebet i et andet lys, som er relevant for det der sker i en kunstnerisk proces. At jeg har mit repertoire med mig betyder i min praksis, at jeg har erfaringer, som jeg *pakker ud* og benytter i en ny sammenhæng. Denne betydning af ordet mener jeg det er vigtigt at generobre.

Et eksempel på brug af repertoire giver Schön udfra improvisation i jazz musik, hvor flere musikere arbejder sammen. Alt som sker undervejs, alt som udvikler sig i nuet in-action, føres af Schön tilbage på de repertoarer, som musikerne individuelt har i sig af musikalske figurer. Disse, mener han, gør improvisationen mulig, som består af kombination og variation samtidigt med at musikere reflekterer *in-action* gennem en følelse for musikken (Schön, 1983, s. 55-56).

Jeg rykker nærmere på en forståelse af det der sker i en musikalsk improvisationsproces udfra musikeren Kristoffer Berre Alberts⁴⁹ *Point of return – improvisatoriske*

⁴⁹ Kristoffer Berre Alberts (n.d.), norsk saxofonist og jazzmusiker.

referansepunkt i tid og rom i afsnittet referenter og modeller, underafsnit modeller (2023, uden sidetal), idet han beskriver det akustiske rum som musikere agerer i som et referencepunkt med ubevidste reaktioner:

Rommet er akustisk og visuelt og sanselig, samtidig som vi skaper abstrakte rom for improvisasjon i hvordan vi forholder oss til musikken som skjer i sanntid og som gir oss nye musikalske muligheter, og ikke minst, nye rom å arbeide innenfor.

(Alberts, 2023)

Denne følelse og reaktion i den musikalske improvisation er - oversat til mit kunstneriske visuelle felt - følelsen for processen med momenter af ideutvikling undervejs, som gennem for-erfaringen gøres mulig. Følelsen, der reflekteres med i nuet, forsøger jeg at rykke nærmere og skitsere ud fra egen oplevelse. Jeg griber tilbage på denne følelse for det mit område dækker og opdager *reflection-in-action* i to rum, som jeg kan beslutte mig for at tage i brug og bevidst betræde / ikke betræde:

- **rum I**, implicerer en vis forudsigelighed om processen. Her med brug af eget repertoire, her ligger improvisationen; jeg benytter mit repertoire på en ny måde, idet jeg varierer.
- **rum II**, er uden forudsigelighed om processen. Her er en bevidst tilside-sættelse af det kendte, jeg indlader mig på grænseoverskridende arbejds-metoder, ukendte måder at håndtere materialer på etc. - kort sagt resultatåben, eksperimentel praksis.

Spørgsmålet, som stilles af Schön, om hvordan vi med den viden vi har i os, kan reagere i uventede situationer, rækker, mener jeg, både hen imod brugen af improvisation og hen imod brugen af intuition. Jeg må have et bredt spektrum til rådighed for at kunne improvisere og bruge min intuition, og jeg tror at dette spektrum plus accept af uforudsigelighed er en nøgle til at kunne reagere i uventede situationer.

Hvad er det som får mig til in-action at ændre retning for det jeg gør? To muligheder, som for mig stiller sig i forgrunden og indgår en stærk forbindelse med refleksionen i nuet er intuitive valg - *med* sammenligning af noget erfaret og intuitive valg *uden* sammenligning af noget erfaret (rum I og II ovenstående). Jeg oplever refleksion og intuition som en duo, der i hurtig veksel giver plads til hinanden og også udvikler hinanden. Disse to er i tæt forbindelse og kan vige, idet de momentant helt og holdent giver pladsen til bare een part. Denne veksel manifesterer sig, blir synlig i nuet hvori jeg tegner.

4.10 ændring af perspektiv via øjets og ørets valgmuligheder

Et videre aspekt af samspillet mellem intuition og refleksion forbinder sig med mit opmærksomhedsfokus ude i et soundscape. Hvad sker der i min perception idet et valg træffes og andre akustiske elementer viger i min sansning?

Ud fra min erfaring om selve det at se i en tegneprocess skal jeg trække linjer til Maurice Merleau-Pontys⁵⁰ begreber for indre og ydre horisonter i *Kroppens fenomenologi* (Merleau-Ponty 1945/1994) over det som sker når blikket vandrer og veksler fokus. Dette har ført mig til en kritisk betragtning over horisonten af mit soundscape, hvor jeg på samme vis veksler mit fokus, idet jeg lytter. Jeg kan såvidt med mine sanser høre og se alt som er til stede og tilegner sig ud fra det bestemte punkt, hvor jeg netop nu er i mit soundscape. -Hvor jeg fører opmærksomheden hen og hvorfor jeg gør denne prioritet af det hørte, dette er spørgsmålet som er til stede for mig i processen.

Her et udsnit av min arbejdsproces:

*Jeg tegner og ser mit motiv komme eller forsvinde alt efter hvorhen jeg
fokuserer min opmærksomhed, konturer opløser jeg med mit blik, abstrakte*

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), fransk filosof og professor for filosofi, psykologi og pædagogik. Hovedværker indenfor fænomenologien.

rum imellem genstande bliver vigtigere end udgangsmotivet selv. Mit blik vandrør, løber, står stille i tegneprocessen og tager intuitive hurtige valg undervejs samtidig med at jeg ledsager mig selv med tanker, der til tider er påtrængende og vanskelige at udelukke fra processen, reflekterende tanker om det der viser sig på det hvide papir. Sort på hvidt. Jeg forsøger at unddrage mig refleksionen over det jeg netop nu er i gang med: at tegne og at se ud fra erindringen af det hørte i mit soundscape.

I læsningen af *Kroppens fenomenologi*, opdager jeg en parallel til mit kunstneriske arbejde, idet Merleau-Ponty formulerer perceptionsmulighederne vi har til rådighed i os som *horisonter og indre horisonter*, i det øjeblik vi ser koncentreret og sorterer det vi ser. Idet vi fokuserer skarpt så vel som uskarpt i hurtig veksler og samtidig ophober noget af det set som perifert, som en chance til at trække dette ophobede frem i lyset senere. -Tydeliggjort i følgende citat taget fra *Kroppens fenomenologi*, afsnit om *Opplevelsen og den objektive tanke. Kroppens problem*:

I synet derimod støtter jeg mit blik på en del af landskapet, der får liv og udfolder sig, de andre genstande træder til side og falder i søvn, men de er der stadigvæk. Dermed kan jeg nu disponere over deres horisonter, der i det perifere syn omfatter den genstand, jeg netop nu fikserer. Det er således horisonten, der sikrer genstandens identitet under udforskningen, den svarer til den magt, mit blik stadig har over de genstande, som det netop er løbet henover, og som det allerede har over de nye detaljer, det vil opdage.

(Merleau-Ponty, 1945/1994, s. 2-3)

Jeg står over for valgmuligheder for hvilke dele af motivet, indbefattet mit akustiske motiv, der foreløbig træder i baggrunden, for eventuelt senere at blive fremhævet og tydeliggøre min udvalgte genstands udtryk, som her er mit soundscape. I opfattelsen af den synlige ramme, forandrer jeg med mit blik ubevidst - til tider også bevidst - tegningen til en utydelig horisont, idet jeg fastholder den akustiske genstand på papiret

med min erindring om dennes form og bevægelse, med min formåen til at abstrahere. På samme måde som jeg i en tegnesituation, foran et synligt motiv, ser og udvælger det som fanger min opmærksomhed, hører og udvælger jeg de auditive elementer i mit soundscape. I mit arbejde med visualisering af soundscapes er horisonten både visuel og auditiv. Mit motiv ligger synligt i tegningen og usynligt i landskabet (her så langt som øret rækker i min oplevelse af horisonten).

Jeg betragter forandringer i min tegning af det hørte, og oplever et rum, hvori den synlige horisont er til stede i dette øjeblik hvor jeg tegner. Netop her hvor jeg har rettet min udelte opmærksomhed mod genstanden, som er i gang med at ændre form fra at være akustisk til at blive visuel.

4.11 indre og ydre horisonter

Genstandens identitet, som Merleau-Ponty fremhæver, ser jeg ikke som en selvstændig identitet, men som *betragterens identitet* over for genstanden, reflekteret og spejlet via oplevelsen - og i den videre proces via det kunstneriske visuelle udtryk. Merleau-Ponty udtrykker, at dette at betragte en genstand er at trænge ind i den. Ud fra mit perspektiv drejer det sig ikke om at trænge ind i genstanden, tværtimod om med stor opmærksomhed at blive på ydersiderne af denne, og snarere trænge ind i mig selv som betragter samtidigt, trænge ind i min oplevelse af genstanden, trænge ind i min intuition omkring genstanden. Dette udgør for mig en samlet indre horisont i mit kunstneriske handlingsrum.

I *Eye and Mind* (1961/1964) beskriver Merleau-Ponty at mennesket med sin krop ser sig selv som seende og opfatter sig selv som sansende, hvilket er det der sætter os i stand til at reflektere os selv som reflekterende (s. 3). Dette træffer situationen i min oplevelse, så længe jeg reflekterer over det jeg gør (i oplevelsen af det hørte, set og tegnede) - men går jeg på afstand af min refleksion giver jeg slip på dette at se mig selv som seende.

4.12 vekslende fokus i mit kunstneriske handlingsrum

Et vigtigt punkt i mit arbejde er fokuset på samtidige indre processer, som foregår i mig, idet jeg tegner: her tænker jeg på tilstedeværelsen af de visuelle elementer som jeg arbejder med i min perception af det hørte, og på erindringen ude fra mine soundscapes. Spørgsmålet jeg kredser om i mit arbejde, er ikke hvorvidt jeg er i stand til at høre og se samtidigt, men hvordan jeg veksler min opmærksomhed imellem det hørte og mine indre billeder i relation til det som netop nu opstår på papiret - her visualiseringen af min oplevelse af soundscapes.

Idet jeg tegner, ser og udforsker jeg mit motiv også med en perception mere, følelsen, som visualiseres via tegnematerialet i min hånd. Med dette sætter jeg accenter, føler for eksempel tyngden, lethed og hurtigheden af lyd i mit indre billede af det hørte, som jeg overfører til papiret.

Da jeg læste Edith Steins⁵¹ beskrivelse af noget set, et maleri, hvor hendes perception åbner for følelsen af noget taktilt, opdagede jeg som læsende et auditivt element i min egen perception. Samtidig beskriver Stein som ydre perception, med følgende eksempel taget ud fra maleriet i *On the problem of Emphathy*: «The robes in Van Dyck's paintings are not only as shiny as silk but also as smooth and as soft as silk» (Stein, 1917 / 1986, s. 44).

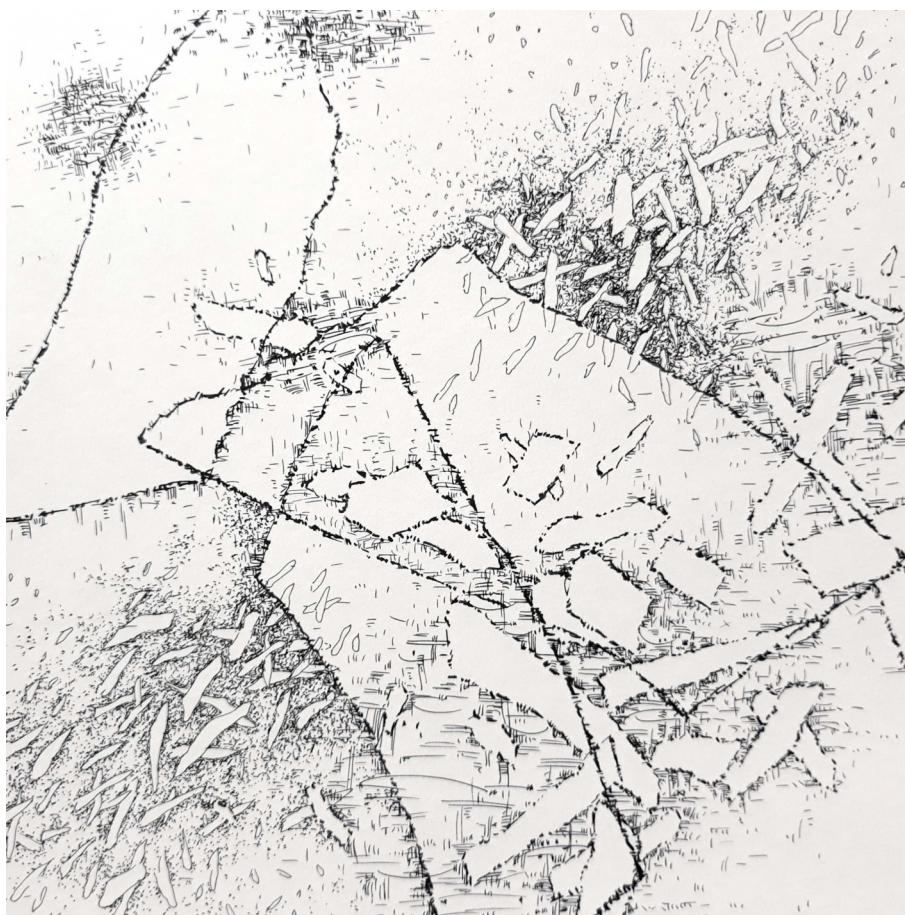
Jeg læser dette citat og hører for mit indre øre lyden af svagt knitrende silke - og føler styrken i et poetisk citat, som igen henviser til intensiteten af et maleri. Denne udvidelse af perception, som Steins ord muliggør, er forbundet med indlevelse, muligvis intuitiv indlevelse. Min tilstedeværelse i oplevelsen har to retninger, som jeg ud fra Stein forstår som den indre oplevelse via kroppen (*leibwahrnehmend* / *perceiving bodily*) og selve tilstedeværelsen af kroppen (*Leibraum* / *body space*). Her sammensmelter to sanselige kvaliteter, det sete i maleriet og følelsen som

⁵¹ Edith Stein (1891-1942) tysk-jødisk filosof og kvinderettighedsforkæmper, videnskabelig assistent hos Edmund Husserl fra 1916-18. I 1922 konverterede hun til katolicisme og trådte 1933 ind i karmeliterordenen, hendes ordensnavn er *Teresia Benedicta vom Kreuz*.

Hun blev myrdet af nazisterne i KZ Auschwitz-Birkenau.

1987 blev Stein saligkåret af Pave Johannes Paul II og i 1998 helgenkåret.

akkurat dette fremkalder. Jeg oplever her en relation til min kunstneriske arbejdsproces, hvor jeg tager mit akustiske udgangspunkt med videre i en visuel oplevelse.



ill. 24

soundscape II 2021 | Nr. 44 | 30 x 30 cm | blæk på papir

Jeg sammenfatter min erfaring over refleksionen, som griber om nuet jeg tegner i, om det ukendte og om variation over noget kendt, afsluttende i få ord.

Tegner videre

tegner ud fra ukendte figurer

som er tilstede her hvor jeg endnu ikke har været

tegner ud fra kendte figurer i forandring

i variationer

over variationer

højde x bredde : 30 x 30 cm

dybde : illusion

højde - bredde - dybde

=

tilstedevær i visualisering af soundscapes

(optegnelser, maj 2024)

4.13 sammendrag

Med et fremmed blik på egen arbejdsproces står jeg med udviklingen af det konkrete arbejde på den ene side, og samtidig med blikket på hvordan og hvad jeg reflekterer med på den anden side. Reflektionsvinklerne griber ind i hinanden og krydser mange gange undervejs i arbejdet, hvor et spørgsmål fra en vinkel griber om et non-verbalt videreførende spørgsmål, impuls eller svar fra en anden. Aktiveringen af iboende refleksion er grundlæggende i nye og ukendte situationer udfra Schön. Hermed forbundet er egen dannelse af intuition (i betydningen uddannelse ifølge Hogarth) som følger disse processer i en bevidstgørelse over et indre register mellem følelser og stemninger.

Kompleksiteten af refleksion og intuition i en kunstnerisk proces åbner linjer til flere andre områder i arbejdet. Et af disse er repertoire som del af min krops viden. Her trækker jeg en positiv generobring af begrebet repertoire frem. - Repertoire som grundfigur i en arbejdsudvikling, som samspilsfigur, der muliggør variation over noget ukendt og uforudsigeligt netop med min professionsbagage i baggrunden.

En sætning, som har fulgt mig gennem dette kapitel er citatet af filosofen Larsson fra *Intuition. Någrå ord om diktning og vetenskap*: «Vår tid är en af de perioder, då den intuitiva förmågan underskattas och dess hjälp icke anlitas» (Larsson, 1892, s. 7). Nu 133 år senere mener jeg at vi står i en uforandret situation. Intuition er en dyb iboende kvalitet, som vi gennen krop og tanke har mulighed for at videreudvikle og ligefrem uddanne.

Konklusion

På et tidligt tidspunkt i mit projekt stillede jeg spørgsmålet om hvad der skal til for at et kunstnerisk arbejde kan betragtes og accepteres som afsluttet af den udøvende. Mit individuelle svar ligger i nødvendigheden af en åbenhed i udtrykket, som gør at jeg ser fortsættelsen og kan imaginere billedrummet videre udover min fysiske formatgrænse. At nå til en grænse, hvor meget er *sagt* i mit visuelle sprog, men hvor endnu er plads for noget ukendt, er den tilstand jeg tilstræber i arbejdet. Her ligger for mig et videreførende potentiale over variation i min tegning og over en mulighed eksperimentelt at videreudvikle et værk på.

Via visualiseringen af soundscapes er jeg rykket nærmere på en viden om imagination som min indre aktør. En aktør som - idet min tegning bliver til - er til stede i den usynlige videreførelse af linjer, punkter og komposition. Imaginationen har gennem lytte- og tegneprocessen for mig haft en vigtig rolle som mulighedsrum for synliggørelse af lydens form, tempo, retning og udbredelse. At se lydens form for mit indre øje er en del af imaginationsprocessen i samspil med tegningens forandring på mit papir. Jeg står med oplevelsen af at mine udtryksmuligheder for visualisering af soundscapes udvider sig, at flere retninger åbner sig for variation og videreførelse i 2- og 3-dimensionelle rum. Gennem arbejdet er jeg i mine refleksioner blevet bevidst om kompleksiteten af at lytte samt hvad mine valg og beslutninger kan være afhængige af. Kompleksiteten af kunstnerisk viden ser jeg indeholdt i intuition, erfaringer fra tidligere tegneprocesser, materialeerfaringer, imagination og refleksion.

Senere, med større afstand, betragter jeg nu potentialet af det ukendtes rolle i min kunstneriske proces, potentialet af ikke at kende egne intentioner helt til bunden. - Hvorfor netop ikke et ønske om at forstå mig selv og mine arbejdsprocessers retning komplet? Dette er jeg bevidst om at der bare kan findes individuelle svar på, - mit er, at det ukendte er det som udfordrer min tegne-entusiasme, min nysgerrighed og kunstneriske energi til at søge nye former i mit udtryk. Kender jeg vejen alt for godt, oplever jeg en usynlig forhindring, der er medvirkende til at jeg forbliver indenfor mit kendte terræn, hvor modstand og også en form for aktiv, positiv usikkerhed som medudvikler af nye spørgsmål forsvinder. Nysgerrigheden overfor det jeg ikke

kender, ser jeg som essentiel at kultivere. Det er her jeg kommer på sporet af nye måder at udtrykke mig på og udvikler spørgsmål af vidt forskellig karakter i arbejdet. Det er her jeg begriber mine eksperimentelle tilnærmelser som det ukendte har i sig - og udfordrer mig selv som kunstner.

Med *Ny Fuge* er min hensigt at lede opmærksomhed over på flere sanselige felter og deres samvirke samt at give analog tegning et udvidet rum at bevæge sig i relation til akustisk rummelighed. Projektet, som står i en analog kontekst, både med hensyn til tegning og lydabsorbering, ser jeg på som en relevant modposition og nødvendigt bidrag til en galopperende teknologisk udvikling, hvori taktile, kropslige og ikke mindst lange uafbrudte linjer i en proces blegner i landskabet. Samtidigt er også min hensigt at medvirke til en større bevidsthed omkring lyd, der omgiver os til enhver tid, ethvert sted. Små såvel som store soundscapes, som i de forskellige situationer kan skærpe den lyttende individuelle bevidsthed.

Tegnemediets kraft og tidløshed står i forgrunden for mit arbejde som en kilde til at udforske kunstneriske processer og udbygge et eksperimenterende dobbeltsansende felt. Det er en del af min hensigt med *Ny Fuge* at tydeliggøre forholdet mellem visualisering og lytning som et mulighedsrum, hvori kunstnerisk udtryk med en lyttende sanselig-poetisk tilgang og nye ideer og arbejdsformer kan udvikle sig. - Et mulighedsrum, som har potentialet til at stille spørgsmål til andre kunstnere og kunsthelter fremover.



ill. 25

open end

Illustrationer

- ill. 1 s. 9 *soundscape I*, 2020, dimension 270 x 330 cm, blæk på papir, udsnit
- ill. 2 s. 15 *14 Arten den Regen zu beschreiben / 14 ways of describing the rain*, 2005,
udfra Opus 70 *14 Arten den Regen zu beschreiben* af Hanns Eisler (1941),
kul på transparentpapir, to-sidet tegning, udsnit af grafisk installation i 14 dele.
Dimensioner: 160x160, 80x80, 20x20 cm.
Visual Arts and Music Centre Salza, Kiel - Tyskland 2010
- ill. 3 s. 16 *14 Arten den Regen zu beschreiben / 14 ways of describing the rain*, 2005,
udfra Opus 70 *14 Arten den Regen zu beschreiben* af Hanns Eisler (1941),
kul på transparentpapir, to-sidet tegning, udsnit af grafisk installation i 14 dele.
Dimensioner: 160x160, 80x80, 20x20 cm
Visual Arts and Music Centre Salza, Kiel - Tyskland 2010
- ill. 4 s. 17 *14 Arten den Regen zu beschreiben / 14 ways of describing the rain*, 2005,
udfra Opus 70 *14 Arten den Regen zu beschreiben* af Hanns Eisler (1941),
kul på transparentpapir, to-sidet tegning, udsnit af grafisk installation i 14 dele.
Dimensioner: 160x160, 80x80, 20x20 cm
Visual Arts and Music Centre Salza, Kiel - Tyskland 2010
- ill. 5 s. 26 *soundscape II* 2021 , Nr. 56, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 6 s. 33 *det som gik forud*, 6 af 33 tegninger, 2020, 30 x 30 cm, blæk på papir
- ill. 7 s. 37 *soundscape I* 2020, udsnit in work, 30 x 30 cm, blæk på papir
- ill. 8 s. 38 *soundscape I* 2020, udsnit af ill. 9
- ill. 9 s. 39 *soundscape I* 2020 september / oktober / november, 81 dele, 270 x 330 cm,
blæk på papir. Fakultetet for udøvende kunsthøgskolen, Bjergsted, Stavanger 2024
- ill. 10 s. 41 *soundscape II* 2021 , Nr. 36, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 11 s. 42 *soundscape II* 2021 , Nr. 24, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 12 s. 43 *soundscape II* 2021 , Nr. 23, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 13 s. 46 *soundscape II* 2021, 81 tegninger, udsnit, blæk på papir
Fakultetet for udøvende kunsthøgskolen, Bjergsted, Stavanger 2024

- ill. 14 s. 47 *soundscape II* 2021, udsnit af ill. 13
- ill. 15 s. 49 *soundscape II* 2021 , Nr. 48, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 16 s. 64 *soundscape II* 2021, Nr. 35, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 17 s. 65 *soundscape II* 2021, 25 af 81 tegninger
- ill. 18 s. 66 *soundscape II* 2021, udsnit af ill.17, formater: 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 19 s. 69 *soundscape II* 2021, Nr. 27, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 20 s. 83 *soundscape II* 2021, Nr. 80, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 21 s. 83 *soundscape II* 2021, Nr. 50, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 22 s. 89 *soundscape II* 2021, Nr. 37, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 23 s. 92 *soundscape II* 2021, udsnit af proces som video loop, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 24 s. 110 *soundscape II* 2021, Nr. 44, 30x30 cm, blæk på papir
- ill. 25 s. 114 *open end - soundscape II* 2021, Nr. 12 , 30x30 cm, blæk på papir

Referencer

- Alberts, B. K. (2023). *Point of return: Improvisatoriske referansepunkt i tid og rom* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Stavanger].
<https://www.researchcatalogue.net/view/2086033/2086034>
- Aristoteles. (1935). *Parva Naturalia (De Sensu et Sensato / On sense and sensible objects* (s. 207-277) (W. S. Hett, Overs.). William Heinemann Ltd. Harvard University Press. The Internet Archive.
(oprindeligt ca. 335 f.Kr.-323 f.Kr.).
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.183331/mode/1up>
- Cage, J. (1991). *John Cage about silence* [Video]. <http://www.futureacoustic.com/silence/>
- Cage, J. (2001- ... 2640). *Organ²/ASLSP (As Slow As Possible)* [Tekst & Video].
<https://universes.art/en/specials/john-cage-organ-project-halberstadt/>
- Chafe, C. (2023). The Metered Tide [Audio]. På *Soundscapes of Restoration*. Ravello Records. https://music.youtube.com/watch?v=GwAO8OaGjIw&list=OLAK5uy_I0jq_TkA3oQ4r5DhZDEFYAalv5A04BoFc
- Claus, C. (1993a). *Aurora Experimentalraum* [Foto].
<https://www.bundestag.de/resource/blob/412314/9d6d54a75690aabd9ee16659e7c54f47/flyer.pdf>
- Claus, C. (1993b). *Zwischen dem Einst und dem Einst: Sprachblätter, Texte, Aggregat K, Versuchsgebiet K*. Janus-Press. ISBN 3928942158
- Demming, D. (2003). *Ein deutsches Trauerspiel von Buch nach Lichtenrade* [Tekst].
<https://www.publicartwiki.org/wiki/Transportale>
Katalog inkl. CD (2004) udgivet af Transportale Kuratorteam. Vice Versa Verlag. ISBN 3-00-013718-1

- Dewey, J. (1980). *Art as experience*. Kap III, *Having an experience* (35-57).
Internet Archive. (Oprindeligt udgivet 1934).
<https://archive.org/details/deweyjohnartasanexperience/page/n39/mode/1up>
- Elfriede Jelinek Forschungszentrum (2020, 3. december). *(De)konstruktion von Heroismus und Männlichkeit* [Video] (31:12). Rosemarie Brucher og Jorinde Voigt. Interuniversitärer Forschungsverbund Elfriede Jelinek.
https://www.youtube.com/watch?v=D9r4-1_e758
- Fischli, P. & Weiss, D. (1991). *How to work better*. Kunst i offentligt rum.
<https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/peter-fischli-david-weiss-how-to-work-better/>
- Hanson, N. R. (1958). *Observation. Patterns of Discovery* (1-30).
Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-09261-6
- Hinsberg, K. (2007). *Die Annahmen der Linie*.
Edith-Wahlandt-Galerie. ISBN 978-3-00-023265-7
- Hinsberg, K. (2006-2011, 2022). *Still Lines* [Foto & Video].
<https://www.katharina-hinsberg.de/de/works/ansicht/still-lines#media-1>
- Hogarth, R. M. (2001). *Educating intuition*. The University of Chicago Press.
ISBN 10: 0-226-34860-8
- Josefson, I. (2012). *Hvorfor en akademisk utdannelse i praktisk kunnskap?: Et tilbakeblikk på 15 år ved Senter for praktisk kunnskap*. Kompendium PRO9003 (2015), Praktisk kunnskap, profesjonspraksis og egen erfaring. Nord Universitet, Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
ISBN 978-82-450-1677-2

- Kandinsky, W. (2009). *Über das Geistige in der Kunst*. Benteli Verlag.
ISBN: 978-3-7165-1326-2 (Oprindeligt udgivet 1912).
https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/oberseminar/kandinsky_ueber_das_geistige_in_der_kunst.pdf
- Kentridge, W. (2005). *Drawing the Passing* [Dokumentarfilm]. NY: Films Media Group; Princeton, NJ: Films for the Humanities & Sciences.
<https://www.youtube.com/watch?v=ub28JuhlZQ4>
- Kentridge, W. (2018). *Art Must Defend the Uncertain* [Video]. Artist interview, TateShots. <https://www.youtube.com/watch?v=Dnweo-LQZLU>
- Langer, S. K. (2008). *Sinn fra Feeling and Form. A theory of Art* (A. Øye, Overs.). I *Estetisk teori: En antologi*. K. Bale, A. Bø-Rygg (red.). Universitetsforlaget 2008. ISBN 978-82-15-01074-8 (Oprindeligt udgivet 1953).
- Larsson, H. (1892). *Intuition: Några ord om diktning och vetenskap*. Göteborgs Universitetsbibliotek, Litteraturbanken.
<https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/LarssonH/titlar/Intuition/sida/1/faksimil>
- McGuirk, J. N. (2018). Trust and critique: On the critical dimension of phenomenological description in practical knowledge. I Danielsen/Alteren (red.), *Erfaring som kunnskapskilde i profesjonspraksis* (s.145-160). Novus forlag. ISBN 978-82-7099-905-7
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi* (B. Nake, Overs.). Pax Forlag A/S. ISBN 82-530-1685-9 (Oprindeligt udgivet 1945).
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Eye and Mind* (Carleton Dallery, Overs.). Gallimard. (Oprindeligt udgivet 1961).

- Schafer, R. M. (1977). *Our Sonic Environment and the Soundscape: The tuning of the World*. Destiny Books. ISBN 978-0-89281-455-8
- Schafer, R. M. (2011). Keynote speech, World Forum for Acoustic Ecology [Video].
<https://www.researchcatalogue.net/view/225676/225677>
- Sachs, G. T. L. (2009). *A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812*. Jewanski J., Day S. A., Ward J. (Overs.). (Oprindeligt udgivet 1812).
https://www.researchgate.net/publication/41563417_A_Colorful_Albedo_The_First_Documented_Case_of_Synaesthesia_by_Georg_Tobias_Ludwig_Sachs_in_1812
- Sartre, J.-P. (2010). *The Imaginary: A phenomenological Psychology of the Imagination*. Webber J. (Overs.). Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN 13: 978-0-203-85706-8 (Oprindeligt udgivet 1940)
- Schön, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Ashgate Publishing Limited. ISBN 13: 978 0 85742 319 8
- Stein, E. (1986). *On the Problem of Empathy*. («I» and living body, kapitel 4, 40-55). ICS Publications. ISBN 0-935216-11-1 (Oprindeligt udgivet 1917).
- Thoresen, L. (2016). *Øret bestemmer*. [Interview]. Norges Musikkhøgskole. Tekst: B. M. Jensen. <https://nmh.no/aktuelt/oret-bestemmer>
- Voigt, J. (2015a). *Ludwig van Beethoven Sonatas 1-32*. (F. W. Kaiser, Jorinde Voigt, Tekst). Hatje Cantz. ISBN 978-3-7757-4042-5
- Voigt, J. (2015b). *Ludwig van Beethoven Sonatas 1-32* [Foto].
<https://langenfoundation.de/en/jorinde-voigt/>

Voigt, J. (2015c). Die Vorstellungskraft ist das Medium, das ich eigentlich benutze /
The power of imagination is the medium that I really use. I *Now* (s. 248-259).
Walther König. ISBN 978-3863-35815-0

VEDLÆG

Information om kvalitative semistrukturerede interviews med visuelt arbejdende kunstnere, samtalerne indholdsfokus (interviewguide), informeret samtykke samt anonymitet

Behandlingen af kommunikationen i form af semistrukturerede interviews, som jeg førte med fire visuelt arbejdende kunstnere i tidsrummet november 2021 - januar 2022 i Schweiz og Tyskland, forekommer udelukkende som en integreret del i denne afhandling med intern validitet. Transkriptioner foreligger anonymiserede på tysk og bruges kun af mig som reference-materiale.

Kunstnere

De adspurgte visuelt arbejdende kunstnere har alle mindst 10 års kunstnerisk arbejds erfaring bag sig. -Et kriterium for mine interviews var at føre samtaler med kunstnere, som alle har funderet viden omkring egne procesforløb over længere tid. Jeg benyttede princippet om snowball sampling, idet en adspurgt kunstner gav forslag til andre kunstnere i det geografiske område, hvor jeg på daværende tidspunkt ville føre samtalerne, - dette var hovedsagelig i slutningen af min arbejdsfase med *soundscape II* under mit arbejdsophold i Schweiz.

Informeret samtykke

Der består tydelighed omkring indvilligelsen i interview og informeret samtykke (hvilket foreligger underskrevet), hvori rettigheden består til enhver tid at kunne trække sig tilbage fra medvirkning og givne udtalelser. Endvidere at kontakt-informationer slettes efter projektets afslutning. Parafraseringer og citater taget med

udgangspunkt i samtalerne og benyttet i afhandlingen er baseret på anonymitet, deraf er fiktive navne indsat i afhandlingsteksten. Med henvisning til samtalerne har jeg i mit refleksionsarbejde i kapitlerne III og IV valgt at integrere udvalgte passager anonymiseret under: René, Lian, Pat, Ulli.

Interviewform

Et semistruktureret interview med en interviewguide valgte jeg som udgangspunkt for samtalerne. Formålet og temaet for interview skitserede jeg som en for-information til de adspurgte kunstnere, men ikke de enkelte spørgsmål, da jeg ser en særlig værdi i spontane svar. Metoden for denne sammensatte form af samtale og interview, som jeg valgte, er analog og muliggjorde en intens kvalitet af samtale i kunstnernes atelierer, dog på grund af pandemien fulgte et interview skriftligt.

Jeg etablerede en kommunikationsramme, som for min samtalepartner på ethvert tidspunkt under samtalen gav plads for en udvidelse udover de spørgsmål jeg stillede. Med opmærksomhed knyttet til nye temaer, som jeg ikke havde forudset, bestod muligheden af en drejning, en berigelse af indhold og initiativ i samtalen. Her var pladsen for ny information omkring vidensudvikling og kompleksitet i kunstneriske processer via denne type kommunikation snarere end i et spørgeskatalog med hensigt i et komparativt studie.

Rammebetingelser

Jeg er overbevist om at atmosfæren, her også tilrettelæggelsen af ydre forhold, har indflydelse på åbenheden af et interview. Pro et contra har jeg overvejet, og nåede frem til at føre en kommunikationsform, som jeg under samtalen noterede indholdet af på papir og / eller via lydoptagelse, alt efter hvad personen følte sig komfortabel med. Dette talte vi om inden samtalen begyndte. Jeg tilstræbte en åben og afslappet atmosfære, da spørgsmålene er absolut personlige i forhold til individuelle kunstneriske processer.

Samtalerne tilstræbte jeg at føre i kunstnernes atelierer, da vi her fysisk og mentalt er

tættest på indholdet af arbejdsprocesserne. Disse rum er ofte mættede af spor etter fysiske arbejdsprocesser, som gør erindringen lettere tilgængelig omkring selve arbejdets faser med de valg og fravalg, som af kunstneren blev taget undervejs.

Interviewguide

Udgangspunkt for samtalerne var følgende:

- ◆ Hvordan udvikler du dit kunstneriske arbejde?
- ◆ Hvad er dine beslutninger, som du tager undervejs i arbejdsprocessen, afhængige af?
- ◆ Hvad gør du når arbejdet eventuelt står stille og du ikke kommer videre?
- ◆ Hvornår er din proces afsluttet: hvilke kriterier tager du udgangspunkt i? Hvad skal der til for at du accepterer dit arbejde som afsluttet?
- ◆ Andre vigtige aspekter for din kunstneriske proces, som du vil tage op?

© Charlotte Pannicke 2025

This PhD dissertation is licensed under a
Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Licens: CC BY-NC-ND