

# Ornamenter

I møtet med ornamentfaget som student ble jeg sterkt beveget av arbeidet med komposisjoner og prinsipper som danner ornamenter. Da jeg i 1989 ble lærer i ornament ved Kunsthøgskolen i Oslo, følte jeg at nå var det min tur å øse rikdom fra denne kilden og vise studentene ornamentets visuelle krefter.

Det rosemalte taket løfter blikket fra det jordnære til en himmel av tidløs blomstring, fra det fargeløst formålstjenlige til en ren lek med farger og former, fra hverdag til fest. Det som er utformet som en dyd av nødvendighet i etasjen under, med snevert henblikk på de daglige behov, det er her oppe mest til pynt, nærmest ubrukelig. Og kanskje er det det som er formålet med en oppstugu, å være formålsløs, til pynt, et rent overskuddsfenomen, å åpne et rom hinsides mål og mening.

– Mikkel B. Tin fra essayet: «Uten mål og mening: Arabesken i folkekunst og filosofi»

I denne artikkelen skriver jeg om forholdet mellom hva ornamenter er og hvordan de blir oppfattet og misoppfattet. Jeg argumenterer for at ornamenter er sentrale i enhver billedbruk og forståelse. I Ornamentet ligger et enkel og tilgjengelig visuelt uttrykk.

I teksten gjør jeg et forsøk på å korrigere den gamle fordømmen om at ornamenter ikke er meningsfulle. Jeg ønsker å vise at ornamentet er viktige i samtidskunsten. I den forbindelse minner jeg om at all kunst har vært samtidskunst en gang.

Først presenterer jeg en introduksjon for å sette sammen flere perspektiver. Her tegner jeg et røft kart over hovedlinjene i det som har påvirket vårt forhold til ornamenter. Deretter bruker jeg eksempler for at leserne skal se hva den visuelle argumentasjonen hviler på, både av estetiske valg og komposisjonelle uttrykk. Jeg presenterer også noen bøker som er sentrale for ornamentet: Gombrich «Sense of order», Keith Critslow «The hidden geometry of flowers», essayet til Yanagi Soetsu «Ornamentets vesen», og Mikkel B. Tin «Uten mål og mening: Arabesken» i *Folkekunst og filosofi*.

Jeg ser dem som ulike kilder i komposisjonslære og billedtilnærming hvor det rytmiske ornamentet er sentralt. Ornamenter er billeduttrykk som åpner for det som kommer gjennom handlingen det er å utføre dem.

## Billedrytmer – en introduksjon

Jeg ønsker å først dele noen betraktninger om hvordan ornamentet lever i vår kultur og på kunstscenen. Det er ikke vanlig å snakke om at det er svært mange komposisjoner som virker på basis av sin ornamentale karakter. Kan det handle om manglende kunnskaper om ornamenter? Jeg antar at det i tillegg skyldes at vi med et vestlig kunstsyn har blandete følelser knyttet til stilepoker som er rike på billedfenomenene som ornamentet representerer. Vi støter på modernismes forståelse av seg selv. Den såkalte moderne kunsten skulle være ren og komme ut av billedspråkets egne figurer og motiver, ikke være tradisjonsbundet. Jeg, som i iakttar bilder som visuelle fenomen i tillegg til hva motivkrets kan forestille eller fortelle, vil påpeke at likheten mellom billedspråkets tidlige kjente kilder, som består av enkle samlinger av prikker og streker, og det nonfigurative maleri,

er ornamenter. Sannsynligheten for at de tidlige merkene/symbolene hadde betydning er jeg overbevist om selv om jeg i min kultur og tid ikke kan forstå det. Etter at jeg har arbeidet med mønsterdannelser i mer enn 30 år, kan jeg kjenne ornamentets billedrytmiske nærvær når jeg ser på komposisjoner. De visuelle fenomenene som danner et ornament har krefter som jeg vil påstå virker på mennesker, og det har ornamenter alltid gjort. Jeg mener at dette er selve grunnen til at de finnes.

(For 40 000 år siden har noen laget trekantspor i ravnebein med rytmisk regelmessighet.)

Fordi vi assosierer stilepoker gjennom ornamentene gjør det at de stadig blir gammelmodige. (Det er en faktor i vår kultur og har kanskje ikke med billeduttrykk å gjøre.) Sammenligner jeg dem med fargene som også i ulike kombinasjoner og kvaliteter knyttes til stilepoker eller trender, så våkner farger til live, gjennomgår etter kort tid en type rehabilitering og kan benyttes igjen på selvstendig basis, fortere enn hva som er tilfelle med mønstre. Ornamenter/dekor er tettere knyttet til tid og kalles retro når de dukker opp igjen. Dette er en forenkling og noen hovedtrekk. For det finnes unntak slik som for eksempel finnes Marimekko. De har basert sin identitet på store ornamenter og klare farger, og Marimekkos design er uttrykk som har stått seg gjennom flere tiår.

Jeg vil imidlertid tilbake til de billedfenomener som ornamentet består av, for de er de samme som modernismens billedspråk benyttet. Det å plassere grunnformer på et avgrenset format (trekant, firkant, sirkel) og å sette deler av grunnformer sammen for å skape billedvisuelle forbindelser og rom/dybder, er et felles trekk. Det som skiller ornamentet fra bildet er at ornamentet ikke nødvendigvis er tilpasset og avsluttet i et format.

Ornamentet har det gjentagende rytmiske ved seg. Det kan både være preget av streng orden og geometri, men også være organiske vilkårlige rytmer. Ornamentet utspiller seg på flater eller former og gir gjenstanden eller billedflaten en identitet og uttrykk, en fri tilførelse. I tillegg kan ornamentet være selve konstruksjonen, byggemåten. Det handler om overskudd og glede og noe som beriker uttrykket. Spennende er det at de enkleste ornamentene, så som rekker av rette streker, kan ha like sterkt uttrykk som komplekse vridde ranker som snor seg rundt seg selv. Ornamentet kjennetegnes av å kunne være stilrent og enkelt, like gjerne som fantastisk og overveldende. Ornamentet utelukker ikke noe i sin tilblivelse. Enhver som prøver kan uttrykke seg gjennom et ornament!

Denne kunnskapen kan alle få del i, og folkekunst har selvsagt sine røtter her. Dette er noe som er helt uavhengig av tid og geografi. Ornamentet er en kulturell fellesarv fordi det er dypt forankret i mennesket å lage rytmiske komposisjoner. Håndverk har rytmer i seg i det det blir tilvirket i alle materialer; leire, metall, tre, tekstil. Det handler om banking, dreining, snekring, fletting, veving, strikking, osv. (Bjørkvold). Å ta erfaringen fra handlingen å lage med i uttrykket, er naturlig. Det er disse selvfølgelighetene jeg vil plassere i kunnskaper om komposisjon og sette i oppmerksomhetens lys. Å undersøke presisjonsnivåer i all tilvirkning/laging er interessant i denne sammenhengen. Dette er fordi hver gang

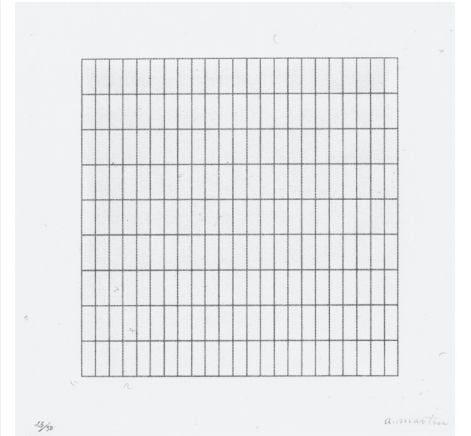
lagingsprosesser kommer i en rytmisk balanse, så fungerer uttrykket! Dette er personavhengig og en må selv finne sin rytme i laging/tilvirkning ved å øve. Å lage består av prosesser som kombinerer kroppen, ideene, intuisjonen og tillærte ferdigheter samt kunnskaper. Det er materialer og teknikker, tradisjoner og eksperimentering i et personlig blandingsforhold.

Dette blandingsforholdet kan være snekring med flere bøyde spikere og det kan være snekring så elegant at det virker umulig at noen har laget det for hånd. Jeg argumenterer for at det er på tide å nyansere og ikke anvende det klassiske flinkhetsaspektet i en slik sammenheng. Det vi som utøvere kan trekke inn i en kreativ prosess og vie oppmerksomhet, har med evnen til å være tilstede og sanse. Når en finner den positive gleden, som det er å få til noe i samsvar med egen kompetanse, svarer *lageprosessen* med noe som blir til i disse øyeblikkene. Først etterpå, har man det nye, og man kan skue tilbake. I slike situasjoner er det viktig å kunne se hva som har fremkommet og ikke ha fastlagte forestillinger om hvordan noe skal se ut. En slik tenkning står i motsetning til våre tradisjonelt snevre og stivnede rammer for riktig og galt, pent og stygt osv. Jeg kan komme med enda en betraktning for å illustrere at det er hensiktsmessig å ta i bruk språket på en annen måte når vi snakker om visuelle uttrykk; Vi snakker om kaos når vi ikke kan forstå hvilken orden som er tilstede, men det handler om at vi ikke har opplevd et slikt uttrykk før og at det må leves inn før en kan nyte det, altså forstå hvilken orden som er synliggjort. Det er menneskets iboende trang til å ikke anstrenge seg mer enn nødvendig og la ting være som de alltid har vært som gjør at vi trives best med små forandringer. Det gjør at det er få som ser og blir klar over visuelle virkemidler samtidig som en orienterer seg for gjenkjennelsen i noe.

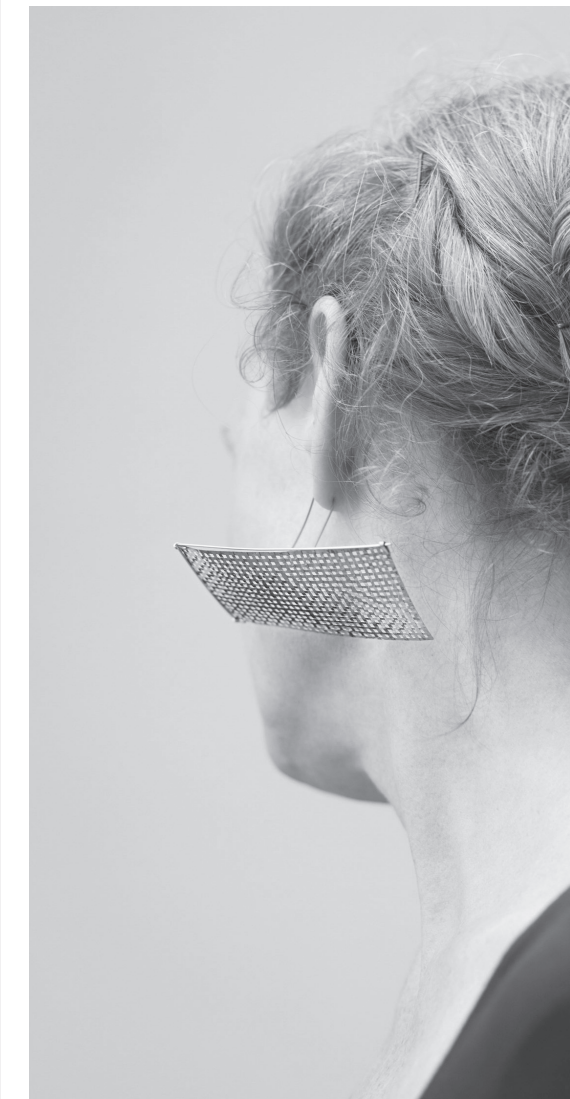
Tradisjoner trenger fornyelser, og det er ikke uvanlig at det oppstår motstand/avvisning ved første møte. Dette er det mange eksempler på i kunst- og kulturhistorien. Vår egen Munch er et eksempel; det «uferdige» bildet «Syk pike». Vårt ståsted, og vår egen kulturelle situasjon betyr mye for våre reaksjoner. Bildet ble ansett for å være uferdig. Måten det var malt på var uvant, og det at en kan se lertsduken var utenfor konvensjonen for godt maleri i samtiden.

I andre kunsthøgskoler er det kjent at en form for kunst kan ha mange utførelser. Danserne kaller det attityde, musikerne interpretasjon, men jeg vil kalle det, helt enkelt; måten å gjøre det på. Alle disse begrepene henviser til en konsentrert, ubundet nærhet til sine teknikker eller eventuelt sitt materiale. Felles er preget av den aktivt personlige tilstedeværelsen. Å nå en slik helhet krever øvelse og egen innsikt. Det generelle, det universelle og det personlige møtes i uttrykket og forløser noe som også kan berøre følelsene til dem som opplever verket.

Med denne måten å sette sammen noen tanker fra omgivelser og tidsrom, kulturelle fellesskap og individuelle prestasjoner, vil jeg vise hvordan kunnskaper og erfaringer om ornamentets komposisjonsprosesser og ornamentets uttrykk kan belyse bildeelementenes vesen, og derav også kaste et streiflys over samtidskunsten. I denne sammenhengen er det derfor relevant å se på eksempler fra ulike uttrykk fra forskjellige tider og av ulik geografisk herkomst.



Figur 1. Agnes Martin, *On a Clear Day*, 1973, silketrykk.

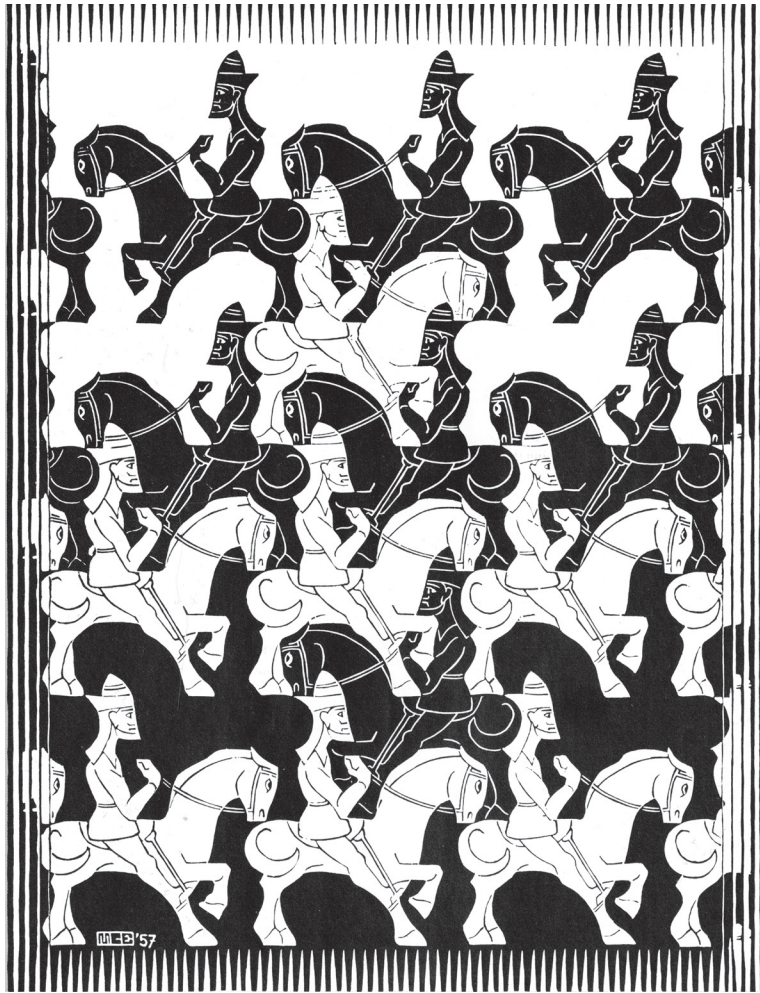


Figur 4. Karen Disen, *Segl*, 2010, ørepynt. Foto: Ida Disen.

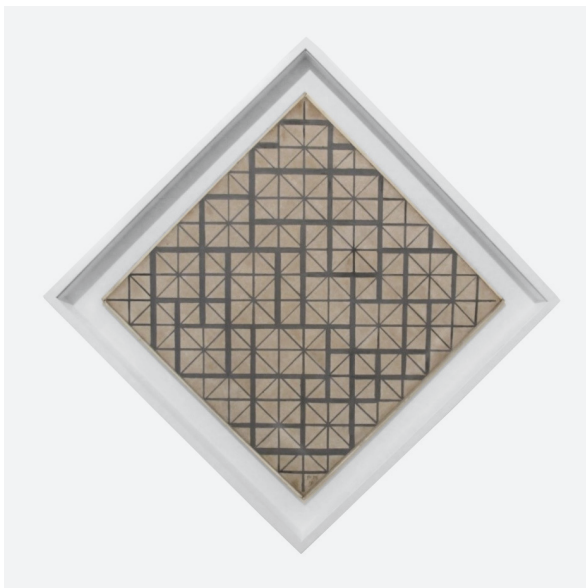


Figur 5. Susanne Fagermo (1992) keramisk relief.





Figur 2. M.C. Escher, Anvil (Eblema II).



Figur 3. Piet Mondrian, Competition With Squares, 1918.



Figur 6. Elisabeth von Krogh. Foto: Bjørn Harstad

## Reisens mål

Om Goethes dannelsesreise har et systematisk aspekt, så er det *dette* som er lagt frem i fargelærens didaktiske del. Det dreier seg om å fange opp verden – feltarbeid – slik Thomas Iversen holder på med i sitt masterprosjekt. Det dreier seg om å appropriere det man slik har lært – ved å produsere erfaringen *eksperimentelt* – slik Ane Graff gjør ved overgangen fra tegning til skulptur. Og det dreier seg om å *samle* alt det man gjør som Lotte Konow Lund i *Hold allting kjær*.

Vi har her samlet *tre* ulike tilnærminger på hva tegning kan være som metode til formsøking. Dette gir denne utgaven av FormAkademisk en avgrensning, siden beretningene ikke retter søkelyset mot formgivning i tegningen *som sådan*, men at denne muligheten ligger i spillerommet *rundt* tegning. Ved å rette søkelyset mot tegning og formsøking – snarere enn primært formgivning – er det mindre opplagte aspekter ved det vi kaller form som åpner seg, og vi dermed kan betrakte og forstå.

Når vi snakker om formsøking bygger det på en ide om at former er noe som utvikles i verden, og ikke begrenses til å være tilført et materiale basert på en idé. På hver sin måte søker Lotte Konow Lund, Ane Graff og Thomas Iversen i forhold som er *tilliggende* tegneprosessen, og altså ikke er hermetisk omsluttet av *tegningen* som sådan. De søker i det gjensidig konstituerende forholdet mellom materialitet og form, som de viderefører i det aspektet vi forstå som å *gi* form.

Alle de tre bidragene kaster lys på hvordan kunstnerskapet defineres gjennom å videreføre det de her finner: det er dette de arbeider med som formgivere. Det skjer i en rekkefølge der formsøk – v/tegning som metode – forutgår og gir et grunnlag for formgivning. Det er dermed i dette aspektet at *tegning* inngår (eller kan inngå) i *grunnlagsundersøkelser*. Det er relevansen for KUF vi retter søkelyset mot her. Grunnlagsundersøkelser har i *akademia* basis i den *filosofiske* allmenndannelsen.

Ideen om at form og materialitet er gjensidig konstituerende vil selvsagt få noen lesere til å tenke på formlæren til Aristoteles. I boken *Making – Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* gir imidlertid Tim Ingold (2013) en oppdatering på dette spillet mellom form og materialer, i en teoretisk sondering som omfatter 1) komplekse årsaksringer; 2) informasjon og data. Denne tilnærmingen er mer *økologisk* enn den vi er vant til å ta i betraktning når det gjelder tegning.

Altså hva tegning er involvert i – ett av de større temaene i forholdet mellom tegning og fagområdene i den gamle skolen (SHKS) – som et aspekt ved tegningen som sådan. Det er dette vi har forsøkt å drøfte frem og videreføre til leseren her. Det er en aktuell problemstilling for kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning (KUF), med den oppdateringen om hva dette kan innebære for hvordan vi forstår praktiske studier på et høyere nivå ved en vitenskapelig høyskole.

\*

I kjølvannet av denne lille husvandringen – ved utsnittet av tegnepraksis ved skolen i festbilaget til FormAkademisk – er det betimelig å gi en ny omredeining til metodespørsmålet jeg startet på denne husvandringen med: nemlig spørsmålet om man kan anta at Tegneskolens *levende kunnskap* må betegnes som *muntlig* når den ikke er skrevet. I lys av tegnearbeidet språklig artikulerte og spesialiserte veier – som vi har utforsket med utgangspunkt i tre caser – så er svaret: *nei*.

Man kan *ikke* anse «tegnkunne» som en muntlig tradisjon selvom den er uskrevet. Språket *slår om* når tegnere snakker om/med tegning, temaene kan spesialiseres så langt man vil, og nærheten til tegnearbeidet – altså fysisk og mentalt – er en betingelse for at samtalen skal foregå (overhode). Det er svært krevende å få i gang samtaler som ikke er om tegning, men *i* tegning (på samme måten som språket i disse linjene er *i* teksten). Dette tør være en lysende konklusjon ved endt husvandring.

Men dette er ikke slutten på historien, og saken er ikke like entydig i alle aspekter. For eksempel er det *ikke like opplagt* at det skrevne ord (som her) er det beste mediet for å dra opp temaet. Men under forholdene er det noe vi *kan* ty til. Og den forsiktigere konklusjonen er at om man skal skrive til temaet *tegning*, så må man finne en måte å *lene seg* til tegningen på. Et teoretisk rammeverk som gjør dette mulig, henter Giorgio Agamben (2008) fra Franz Overbecks begrep om *urhistorie*.

På tysk *Urgeschichte*: det dreier om et sjikt av historien som er *pågående* og ikke plasserbar på en tidsakse med *fortid*, *nåtid* og *fremtid*. Men den skaper forutsetninger for at det ellers *kan* skrives slik historie. Det er i et slikt forhold det går an å se *tegning*. Man kan si at urhistorien skaper en «tidslomme» uten hvilken historiske fragmenter driver hvert til sitt. For å unngå de bakoverskuende assosiasjonene til begrepet urhistorie, drar Agamben dette tankestoffet inn på *signaturlæren*.

Fortsettelse på neste side →

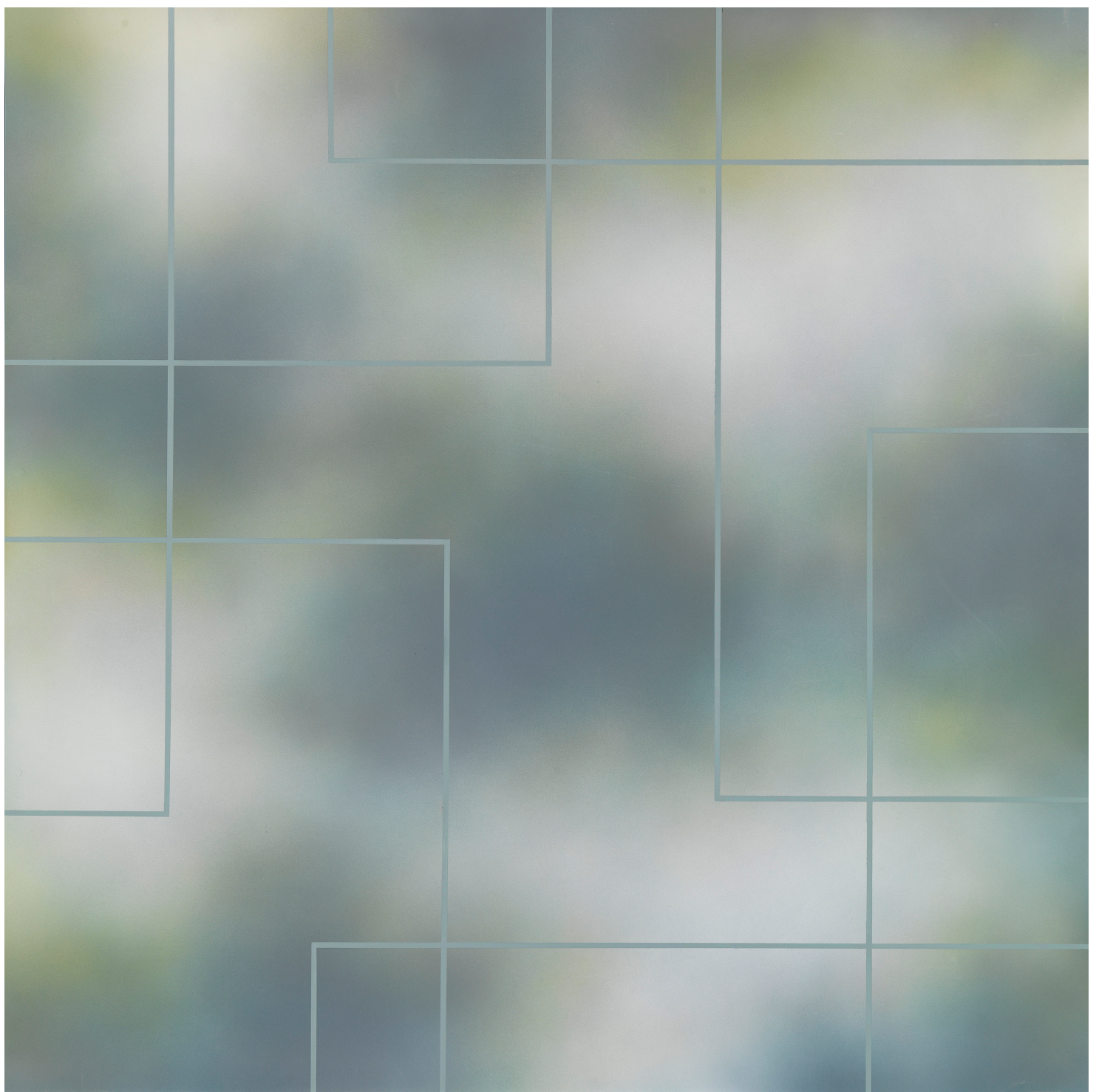




Figur 7. Tekstil, Shoowa Kuba people fra DR Congo, Raffia.



Figur 8. Paul Klee, *By R* 1919-205.



Figur 9. Harald Fenn, *Rekonstruksjoner*, 2000. Foto: Nasjonalmuseet



## Strukturen og grunnrytmen til ornamentet – rutenett

Rutenettet kan være poetisk i seg selv med sin rytmiske struktur i selve oppbyggingen. Agnes Martin har viet mye tid i sitt kunstnerskap til dette motivet. Eksempelet viser en repetisjon av et enkelt element – et liggende rektangel – og kan oppleves som det. Samtidig er det et rutenett. Det er også en like opplagt måte å omtale bildet på. Begge deler er klassiske deler av ornamentet og er symbol for regelmessige sammenhenger preget av ro – noe statisk. Agnes Martin har tegnet 7x10 rektangler presist og rolig, uten for harde kontraster mellom mørkt og lyst (se figur 1).

Den rake motsetning er rutenettet som er den bakenforliggende rammen som holder rytterskikkelsene på plass i tresnittet til Maurice Escher. Han var en kunstner som til det ytterste har gitt form og mellomrom likeverdig gjenkjennelige kvaliteter. Den noe uregelmessige firkanten som figurene er tegnet inni er vanskelig å se fordi vi så enkelt gjenkjenner hest og rytter (se figur 2).

Rutekomposisjonen til Piet Mondrian betoner linjene i form av valører, gråtoner og tykkelser, sik at det oppstår rytmiske klanger i uttrykket, noe som igjen gir en romlig dybdeillusjon. Jeg oppfordrer leseren til å se lenge på bildet, for da kan det framkomme bevegelser av små og store stående rektangler som det legger det seg et diagonalt rutenett med tynnere streker under. Men tenker man i lang nok tid på det diagonale rutenettet når en ser på bildet, kan det sprette fremover i bildet. De geometriske forholdene i komposisjonen medvirker i å frembringe slike virkninger sammen med betoningen (se figur 3).

Når en øker kompleksiteten i rutenettet med ulike materialer, teknikker og tredimensjonale verk, ser en tydelig hva ornamentets styrke er. Jeg vil videre vise hvordan noe av dette kommer fram i ulike materialer som metall, keramikk, og tekstil.

Siden jeg fletter fjærstål og kjenner ruter og mellomrom, bredder og antall godt, vet jeg også hvor stort refleksregisteret er i metallet. Når en ser på hva som visuelt oppstår i lysspillet, dukker det opp diagonaler, andre ganger er hullene mest synlig, så kan det være metallbåndene uten reflekterende lys som øyet fester seg ved. Ørepynten er i bevegelse og dermed forandrer dette lysspillet seg kontinuerlig (se figur 4).

Susanne Fagermo har laget «Et lavt relieff i porselen» (h 33 cm / b 36 cm / d 5,5 cm). Hovedkontrasten i dette arbeidet er lys-mørk. Formen til rutene er skjelvende ujevne, farger og glasur har frie baner på denne rutete bunnen. Det er porselenets særpreg i dialog med Susannes komposisjon og fargevalg, samt teksturer som både er risset og med opprinnelse fra den kjemiske glasurprosessen, som gir effekt. I tillegg kommer også brenningen av porselenet. Slik den gule fargen er plassert, bygger den opp om billedforståelse innen formatet. Dette senter komposisjonen, og det gjør at den uendelige ornamentkarakteren trer noe tilbake (se figur 5).

Elisabeth Von Krohg har med rutenettet på vasen «Retro» fra 2011, fått den til å veksle mellom å være hvit med sorte firkanter på, og samtidig sort med hvitt rutenett på. Det optiske spillet som gjør at kryssene i rutenettet blaftrer som grå prikker og er lette å finne siden komposisjonen er klar og rein (se figur 6).

På bildet under kan en se Bakuba Shoowa-tekstil med flossteknikk som skaper relieff, i en fri virtuos rytmisk lek med rutenettet. Det er flere forskjeller enn likheter, med mange overraskelser i mønsteret og likevel er alt innenfor rutenettet. Jeg anbefaler å se på litt om gangen og bruke tid for å få med seg hvor rike variasjonene er. (Jeg oppfordrer også til å se Bakuba Shoowa textiles på internett for flere komposisjoner.) (Se figur 7).

Paul Klee «By R 1919 205» er et eksempel fra malekunsten. Maleriet drar veksler på rutene direkte som komposisjonselementer

og som struktur for å si noe om hus og tak, og indirekte for mursteins-assosiasjoner, samt det nettverket byen er (se figur 8).

Harald Fenn har i maleriet *Rekonstruksjoner* arbeidet med rutenettet selv om mange linjer er utelatt og det oppstår kantete former. Det er mange måter å lese komposisjonen på, men en av dem er å finne sju rektangel fra hver av de fire sidene. De glir i og over hverandre. Dette forsterkes av valørgraderinger på strekene og den diffuse bunnen med sine vekslende farger (se figur 9).

### Å lage

Alle disse eksemplene har sin komposisjon forankret i strukturen, hovedrytmen til ornamentet. Et nettverk der linjer møter og krysser hverandre. Jeg har valgt å vise arbeider som alle er basert på rutenettet, den repeterte firkanten, fordi det er lett å kjenne det igjen. Det er et system, og alle systemer kan brukes til å uttrykke hva som helst, alt en måtte ha på hjertet.

Gjennom valg av materialer, teknikker og utførelser går uttrykkene i forskjellig retning. Ornamentet er slike visuelle systemer, rytmer. Det er altså noe helt bestemt som har mulighet til å bli hva som helst.

Det er gjennom handlingen, å lage, at intensitet og energi kommer fram. Som utøver handler det om å finne det som skaper liv i uttrykket, og ornamentet vil synliggjøre det. Det handler om mange valg, og det krever en plan, men i tillegg krever det også å forholde seg til alt som dukker opp underveis. Å lage er noe konkret, det må ikke nødvendigvis komme fra en idé eller et begrep, men rett og slett fra gleden av å forme, omforme og finne billedmessige kvaliteter som har og/eller får verdier. Hver gang en tør å sette disse verdiene i spill åpenbarer det seg uendelig med muligheter. Når en utøver stemmer kvalitetene til hverandre og det oppstår en helhet, klinger uttrykket.

Siden ornamentet er et formspråk av generell karakter som en selv kan legge verdiene inni og som i tillegg har med tilstedeværelse å gjøre, åpner det for at alle slags følelser kan synliggjøres gjennom ornamentet. Dette kan ha et uttrykksregister som spenner mellom: det fortrenge og triste, det stille og brølende, det varsomme og ville gledesbrusende og så videre og så videre. Det kan, med andre ord, formidle uttrykk av alle slag. Å improvisere fram en helhet som andre kan finne gjenklang av stemninger i, er i seg selv vidunderlig. Her har jeg bare vist noe få eksempler på hva som kan komme ut av det å leke med og å gjenta en firkant på ulike måter.

Som utøvere må vi synkronisere tanker, vilje og handling. Dette må til for at prosessene hvor noe får form går fra det ukjente til et bestemt uttrykk. En som lager noe må kunne være i stand til å forespeile arbeidets gang, men allikevel være fri nok til å la materialet komme frem med sine særpreg. Det blir en slags «samtale» der utøveren er et subjekt og materialet et annet subjekt, teknikkene et tredje subjekt og komposisjonen et fjerde. Det er viktig å øve opp denne intuitive varheten i tilvirkningsprosessen. Dersom en arbeider med ornamentet med en slik innstilling, er komposisjonen, i dette tilfellet rutenettet, en stødig og sikker base, som kan åpne for at nysgjerrighet og virkestrang kan utfolde seg i improvisasjoner.

Bjørn Kruse er opptatt av lageprosessen i boken *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode* på side 28 skriver han så treffende:

«Saken dreier seg imidlertid om hvordan en kunstner tenker før tanken kommer til uttrykk og før tankene i det heletatt er tenkt som et produkt i et gitt materiale. [...] En reflektert holdning til denne delen av skapelsesprosessen [...] er kreativ, skapende tenkemåte som skal bevisstgjøres og artikuleres.»

Agamben drøfter en definisjon av *signatur* fra Enzo Melandris storverk fra 70-tallet: han foreslår at vi definerer signaturen som et tegn inne i tegnet, som våker til liv når vi bruker det (men ellers ikke gir fra seg noen ting). Når man tar det i bruk, får den hele meningsverden som den er en del av til å «synges». Slik at tegningen er – slik forstått – en signatur. Dens betydning er *ikke* konstituert, men *konstituerende*. Og det er dette vi har forsøkt å belyse gjennom denne husvandringen.

En forutsetning for denne diskusjonen er at det som i utgangspunktet er våre henders verk – enten det er tegning eller skrijving – kan vende om og vende tilbake til oss fra en annen kant, og fortelle oss noe annet enn det vi først så. «Det renner innover oss ...» som man sier. Bak den synlige tegningen er en indikert tegning. Fra skriftens skjulte veier, et utsagn som med ett står og lyser, som vi ikke vet helt hvor kommer fra. Disse vendepunktene inviterer nettopp *ikke* til å være autoritær.

Men snarere til å øve oss til å bruke tvisynet som basis for utviklingen av et *billedsyn*. Eller evnen til å se, som Karen Disen (KHIO) snakker om, som jeg har hørt Frans Widerberg snakke om, som Wassily Kandinsky skrev om fra en reise i Sibir<sup>14</sup>, som Aby Warburg berettet fra reisen til Mesa (Arizona) da han oppdaget Hopi-indianernes *slangeritual*<sup>15</sup>. Disse viderverdighetene som består i at mennesker kan pådra seg en kulturell og historisk ballast som ikke er deres egen.

Enten det er ting vi pådrar oss eller arver – hvis innhold går utover vårt biologiske tidsstrek – er vi helt avhengige av denne ballasten som kulturelle vesener og for å forstå andres. Minner vi ikke kan ha, men heller ikke kan gjøres oss av med. Alt som strekker seg utover kroppen gjør også kroppen til et veikryss, og hvordan handlingens veier henger på hvordan vi forholder oss til alt som slik passerer – og kolliderer – i oss. *Hvor vi tar ting til*, og hva som over tid kan bli oss.

13 Den alternative kulturmeldingen, Fanfare 11, 15. mars 2018.

14 Weiss, Peg (1986) Kandinsky and old Russia – An ethnographic exploration, Syracuse Scholar (1979–1991): Vol. 7 : Issue 1 , Article 5, s. 2.

15 Didi-Huberman, Georges (2002) L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris: Minuit.

## Interesse-organisasjon for tegnere og tegnekunst

TEGNERFORBUNDET

Tegnerforbundet (TF) er en kunstnerstyrt fagorganisasjon og et senter for tegnekunst. Tegnerforbundet ble stiftet i 1916, og er dermed Norges eldste billedkunst-organisasjon.