

Det förbannade intellektet

En essä om hur tänkandet stör en konstnärlig praktik

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Magisteruppsats 15 hp | Den praktiska kunskapens teori | VT 22

Av: Carola Björk
Handledare: Krystof Kasprzak

Sammanfattning

I den här uppsatsen, vilken är skriven som en vetenskaplig essä, undersöker jag konstnärens praktiska kunskap med utgångspunkt i en situation där jag målar. Vad jag intresserar mig för är hur *tänkandet* påverkar den kroppsliga *handlingen*. Henri Bergson, Erich Fromm och japansk zenbuddhism är perspektiv jag använt mig av för att titta närmare på temat. Fromm har synliggjort att kärlek är en attityd som innebär att jag är koncentrerad i mötet med andra. Att kunna vara koncentrerad och att kunna älska ändamålsenligt är liktydigt. För att undvika plagiera mina tidigare arbeten behöver jag älska att arbeta. Bergson har visat att *intuition* och *intellekt* är två medvetandeformer jag kan agera utifrån och erfara verkligheten på. Två former av kunskap. Om jag planerar vad jag ska måla utgår jag från intellektet och hämmar mitt arbete. Utgår jag istället från intuition låter jag nuet tillföra arbetet något nytt. Vad zen påvisat och betonat, är att mitt beteende indikerar huruvida jag är närvarande eller inte. Att praktiskt öva på att vara närvarande i nuet möjliggör att du kan reagera spontant på verkligheten istället för att planera ditt agerande. De teoretiska perspektiven enas kring vikten av närvaro i nuet. Men också att det viktiga inte är att välja det ena eller andra. Vad som är väsentligt är både och. Mötet *mellan* mig och andra. Intuition *och* intellekt. Samt ett beteende som reagerar spontant *och* planerar. Vad som framkommit genom essän är att det råder en obalans mellan kunskapsformerna intellekt och intuition i en västerländsk kontext. En summerande fråga essän ställer är: vad innebär det för människan som biologisk varelse om ett naturligt sätt att erfara verkligheten på, inte bejakas?

Nyckelord: konstnärlig praktik, praktisk kunskap, intellekt, intuition, självkultivering, kropp-själ problem, no-mind, kärlek, nu, närvaro, Henri Bergson, zen, Erich Fromm

The accursed intellect

An essay about how mind interfere with an artist's bodily practice

Abstract

In this essay, which is written as a scientific essay, I examine the artist's practical knowledge based on a situation where I paint. What I am interested in is how *thinking* affects bodily *action*. Henri Bergson, Erich Fromm and Japanese Zen Buddhism are perspectives I use to survey the theme. Fromm has made clear, that love is an attitude that means I am concentrated in the meeting with others. Being able to concentrate and the ability to make love an end in itself, is synonymous. To avoid plagiarizing previous work, I need to love working. Bergson has shown that *intuition* and *intellect* are two forms of consciousness and fundamental in the experience of reality. Two forms of knowledge. If I plan what I am going to paint, my point of departure is the intellect which inhibit the work. If I instead start from intuition, I let the present time add something new to the work. What Zen has shown and emphasized, is that my behavior indicate whether I am present or not. Practically practicing being present enables you to react spontaneously on reality instead of planning your actions. The theoretical perspectives agree on the importance of being present. And also, what is important is not to choose one or the other. What is essential is both. The meeting *between* me and others. Intuition *and* intellect. As well as a behavior that reacts spontaneously *and* plans. What the essay has shown is that there is an imbalance between the two forms of knowledge, intellect and intuition, in a Western context. A summary question the essay asks is: what impact does it have on man as a biological being if a natural way of experiencing life, is not affirmed?

Keywords: artistic practice, practical knowledge, intellect, intuition, self cultivation, mind-body problem, no-mind, love, now, presence, Henri Bergson, Zen, Erich Fromm

INNEHÅLL

1. Ett problem för min praktik 5
 - Att tänka före 5
 - Reflektion över en situation* 5
2. Vad gör en konstnär? 7
 - Vad jag gör som konstnär* 8
3. Syfte och frågeställning 9
4. Tillvägagångssätt och textens disposition 10
 - Tillvägagångssätt 10
 - Framskrivande förvandling* 10
 - Perspektiv i dialog* 12
 - Textens disposition 13
5. Om att mötas 13
 - Dragningen till andra* 15
 - Självändamålet med att älska* 16
6. Tanken och att måla 17
 - Relationen till den egna tanken* 17
 - Två former av medvetenhet* 20
 - Stabil kunskap* 20
 - Sympatiskt vetande* 22
 - Relationen mellan orörlighet och liv* 25
 - Olika typer av tänkande* 27
 - Att veta på avstånd* 27
 - Närvarande kunskap* 28
 - Spontant eller planerat beteende* 29
 - Tänkande i praktiken* 30
7. Vad har blivit framträdande? 33
 - Att lyssna koncentrerat* 34
 - Att spontant re-agera eller intellektuellt planera* 35
 - Att bryta ett överdrivet medvetande* 37
8. Avslutande tankar 38
 - Konstnärens praktiska och opraktiska kunskap 38
 - Mitt bidrag till den praktiska kunskapens teori* 39
9. Litteraturlista 40

1. Ett problem för min praktik

ATT TÄNKA FÖRE

Sommardagen pressar in solen förbi gardinen. Tyget jag lagt över gardinstången lämnar en glipa på höger sida om fönstret närmast den större vita väggen. En alldeles för stor glipa. Sommarljuset, månljuset, ljuset från gatlyktan som letar sig in blir ofta ett irriterande moment om jag arbetar mot väggen. Särskilt när strålarna faller över målarduken. Ljuset stör närvarokänslan. Det påminner mig om att jag måste fixa gardinen och stjäla fokus från arbetet och uppgiften att se. Att lyssna. Är jag inte uppmärksam hör jag inte nästa ingivelse. Den som får mig att ta nästa steg i arbetsprocessen.

Men idag är det inte ljuset som stjälar min uppmärksamhet. Uppmärksamheten är på drift av andra anledningar. *Jag skulle behöva hitta en bättre plats för madrassen. Den kan få färg på sig när den står där den står. Fast det kanske inte gör något?! När ska jag fortsätta göra vädermålningar?* Det är tankar som får mig på andra håll. Planen är att börja måla på duken jag preparerade igår. Jag är spänd. Gårdagen gör sig påmind när doften av lim letar sig in i näsborrarna där jag står vid väggen, upptryckt mot målarduken. Jag drar handen över ytan. Det känns rätt! *Oj vad väggen ser ut, den behöver spacklas. Måste prata med Aaron. Ska jag fråga om han kan fixa eluttag samtidigt? Får inte glömma att ta med mig den där plasten på vägen hem.* Jag backar upp från väggen och tittar på den tomma ytan. Det tar inte många minuter innan jag tänker att jag börjar med att välja brunt. Jag tänker att jag börjar med att placera penseln till vänster och drar en linje tvärs över ytan. *Måste beställa mer pigment. Jag hoppas det finns tillräckligt med svart om jag behöver svart idag.* Jag tänker att det nog blir svart efter den bruna. *Eller ska jag välja gul?* Innan jag har börjat måla tänker jag att: linjen skulle kunna betyda gräns. Att jag drar en gräns.

Reflektion över en situation

Vad höll jag egentligen på med här?

Så fort jag kom till ateljén dök tankar upp. När blicken sonderade rummet fastnade jag vid en madrass i hörnet. Jag kom att tänka på att den behövde flyttas på och fortsatte med att tänka att, kanske inte ändå. Utifrån en första tanke påbörjade jag ett resonerande med mig själv om något jag fick syn på i rummet. Jag fick även upp tankar om det som hände på vägen till ateljén. Som berörde något passerat. Och planerade framtiden. För jag ”får inte glömma att ta med mig den där plasten på vägen hem” var något jag sa till mig själv. Andra tankar som också planerade framtid var de som handlade om väggens alla hål, vilka löpte över till att handla om eluttag. Något helt annat. Även här var det en första tanke som fick mig att väva ut ett mönster av tankar.

Tankar var även tydliga i situationen där jag målade. I mötet mellan min kropp och duk-kroppen. När jag står redo att börja arbeta tänker jag att, ”jag börjar med att välja brunt. [...] jag börjar med att placera penseln till vänster och drar en linje tvärs över ytan.” Jag tänker till och med ut vad gesten betyder innan jag börjat måla. Tankarna som har med arbetet att göra ligger före handlingen. I den här ordningen blir arbetet inte tillfredsställande. Tillfredsställande. Vilken underdrift. När tänkandet kommer före den fysiska rörelsen blir arbetet inte levande! Duken kommer inte till liv. Det är som att jag lägger ord i munnen på den. Mötet med målarduken som borde vara ett ömsesidigt möte där vi existerar på lika villkor. Vad menar jag med det? Att mötet kan vara ömsesidigt. Målningen, fotografiet, skulpturen – eller vad annat jag valt att uttrycka mig med, bär spår av den skapande akten. Huruvida verket får autonomi eller inte hänger ihop med hur jag hanterar tankeprocessen i arbetet. Jag vill veta hur. På vilket sätt påverkar ett mång-tänkande, som är inriktat på annat än det praktiska arbetet som skall utföras, konstverket?

Och hur påverkar tänkandet mig som konstnär?

Som med upplevelsen av att skapa. Jag vet att den euforiska känslan uteblir när tankar dominerar. En upplevelse som sätter mig i förbindelse med något bortom rummet, bortom ateljéns fyra väggar och min kropps gränser. Tänkandet gör mig trött, det vet jag. Jag är trött. Jag blir trött på mig själv som fortsätter tänka tankar, redan tänkta tankar. Att oupphörligen leta förklaringar, försöka formulera och förmedla dem till mig själv och andra, är tröttsamt. Att fråga mig varför och leta svar är en favoritsysselsättning. Det vet jag också. Jag älskar att tänka om alla de där varför. Varför? Svaren skiftar. Vilken tillfredsställelse det är att se mönster och förstå hur livet hänger ihop! Tänkandet gör mig upprymd och trött.

Och jag upplever också att det kontrollerar.

I tidiga tonår förlorade jag min mamma vilket jag idag vet är orsak till varför tänkandet till viss del fortfarande kontrollerar.¹ Det är förövrigt tack vare/på grund av händelsen med mamma som jag idag kan kalla mig konstnär. Jag beskrev det inte som konst då. Inte heller bildterapi. Men förlusten drev mig till att göra en serie fotografier på minnet av henne, vilket hjälpte mig komma igenom något obegripligt och hantera överväldigande känslor. Att fotografera hjälpte mig att tänka kring en

¹ Vid trauma och andra svåra livserfarenheter kan individen utveckla försvar för att slippa undan problematiska känslor. En av alla våra försvarsmekanismer är *intellektualisering*. Intellektualisering innebär att individen utvecklar en förmåga att prata om den traumatiska erfarenheten på ett mekaniskt vis som ett sätt att hantera känslorna kopplade till erfarenheten. En annan strategi för att hantera känslomässig överstimulering är *rationalisering*. I likhet med intellektualisering är det ett *tekniskt prat* om händelsen som är försvarets kärna. ”Ju mer intelligent och kreativ en människa är desto troligare är det att hon eller han är bra på rationalisera.” Nancy McWilliams, *Psykoanalytisk diagnostik – Att förstå personlighetsstruktur* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1994), s.162-163.

svår händelse och framförallt hjälpte det mig att förstå vad som hände med mig. Att göra fotografier skapade reda i kaos.²

Att fotografera svåra erfarenheter fortsatte jag med och någonstans på vägen gick arbetet över från att vara ett arbete för min egen skull till att bli en metod för att undersöka livet mer allmänt. I vad jag idag kallar mitt konstnärsskap intresserar jag mig fortfarande för människan. Ett grundtema är minne; arv. Vi föds in i en världsbild; samhällskontext; familjekultur som påverkar. Hur andra inverkar på vad du kallar ditt själv, är en fråga som driver mig. Kanske är det tillhörighet jag söker? Konsten får mig helt säkert att komma närmare: förståelse.

2. Vad gör en konstnär?

Den här texten handlar om yrket som konstnär där ett tänkande självklart existerar. Innan jag går in på textens syfte önskar jag säga några ord om vad yrket innebär.

Den professionella konstnärens yrke har förändrats genom åren. Likaså idén om vad konstnären fyller för funktion. Hur konstnären förhåller sig till samhället. Svaret på vad en konstnär gör blir således olika beroende på när i historien frågan ställs. Under medeltiden bestämde kyrkan och personer i ett högre samhällskick vilken konst som skapades. Konstnären tog emot beställningar av specifika motiv och förmedlade främst andras idéer före sina egna.³ Den här bilden av konstnären skiljer sig radikalt från hur vi ser på konstnären idag. I modern tid belyser en kulturpolitik tvärtom vikten av konstnärens autonomi och möjlighet att skapa fritt. Konstnärens uppgift är till och med att ifrågasätta ett rådande samhällsklimat och i en rapport från *Statens offentliga utredningar* kan vi exempelvis läsa:

Konstnärligt skapande handlar i väsentliga avseenden om att göra annorlunda, utforska nya områden, överskrida gränser, synliggöra olika aspekter av vår tillvaro och att göra detta med största möjliga kraft och trovärdighet, i det medium man valt att arbeta. Konsten och de humanistiska vetenskaperna ger oss viktiga kunskaper och möjlighet att reflektera över våra liv och över samhället och dess utveckling.⁴

² Det var många år efter händelsen med mamma som jag kom i kontakt med bildterapi.

³ "Bildterapi är en behandlingsform där bildskapande används för uttryck och kommunikation tillsammans med en utbildad bildterapeut. Bildterapi syftar till att ge deltagaren ökad kunskap om sig själv, sina känslor och livsmönster. Deltagaren använder konstnärliga material för att skapa bilder som underlag för reflektion och bearbetning genom samtal individuellt eller i grupp. Bildterapi i en terapeutisk relation främjar hälsa genom att utveckla och integrera kognitiva, emotionella och sensomotoriska processer. Den teoretiska referensramen innefattar konst, estetik och psykologisk teori." Svenska riksförbundet för Bildterapeuter, <https://www.bildterapi.se> [2022-05-01].

Det blev en uppenbarelse. Säkert hade det fotografiska arbetet en terapeutisk verkan. Men det som drev mig då var något annat än ett terapeutiskt syfte. Skulle istället säga att det som motiverade mig var det mänskliga behovet av att få dela sin livsberättelse (Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller – Body, Illness & Ethics* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013). Eller så var det något annat.

³ Statens offentliga utredningar, *Konstnär – oavsett villkor?* (Stockholm: SOU, 2018), s.15ff.

⁴ Statens offentliga utredningar, s.68.

Inom ramen för ett konstnärligt yrke handlar skapande idag till stor del om att göra annorlunda och överskrida gränser. Till skillnad från konstnären som på medeltiden arbetade i samhällets tjänst står dagens konstnär till viss del i polemik till samhället denne verkar inom. Och istället för att konsten är bärare av en särskild kunskap, historiskt sett ofta bestämd av kyrkan, är konstens uppgift idag att bidra till en omformulering av aktuella normer. Att skapa ny kunskap. Eller ett annat sätt att formulera vad som sägs i citatet ovan, är att: konstnärens skapandeprocess idag ses som en metod för konstnären att undersöka livsvillkor och konstverket som ett verktyg betraktaren kan använda för att reflektera över tillvaron.

Det var upplysningstidens filosofiska diskussioner på 1600–1700-talen som definierade vad som ansågs vara konst, vilket är konstområden som gäller än idag.⁵ Det var också nu som akademier inrättades med syfte att utveckla konstområdena.⁶ Vad *konst* nyligen kommit att utvecklas till är ett ämne för vetenskaplig forskning. En utveckling som fått utstå kritik.⁷ Konstnären har länge bidragit till samhällets kunskapsproduktion, men i och med forskarutbildningarna som etablerades under 2000-talet har konst blivit formaliserad kunskap. För den forskande konstnären innebär det krav på ett reflekterande arbete över skapandeprocessen. Och det är relaterat till detta som de kritiska rösterna gjort sig hörda. Alltså kring *hur* kunskap formuleras. Vad kritiken uttrycker är att teoretiserandet över en praktisk kunskap – skapandet, blir reducerande översättning av en annan form av kunskap än just en teoretisk.

Vad jag gör som konstnär

Vad gör då jag som konstnär? Jag frestas av att svara ”jag vet inte”⁸ och stanna där. Att ge ett svar som i alla fall *känns* ärligt. Men i sammanhanget är ord relevanta. Relevanta ja, men begränsande. Så fort jag ska tala om det jag gör uppstår en känsla av motstånd: *Jag vägrar... Jag vägrar; jag vägrar; jag vägrar*. Motståndet jag *känner* säger något om vad som är viktigt i mitt konstnärsskap. Att arbeta är det viktigaste, att göra. Processen. För att ge en bild av vem det är som skriver den här texten kan jag i alla fall säga några ord om processen.

⁵ Bild, musik och teater är exempel på konstområden.

⁶ Statens offentliga utredningar, s.49.

⁷ En kritisk röst som nyligen fått stor uppmärksamhet är Bogdan Szybers som i sin avhandling inom konstnärlig forskning, kritiserar den konstnärliga forskningen som fält. Bogdan Szybers, *Fauxthentication – Konst, Akademi & Upphovsrätt (eller den akademiska konstnärens platspecifika omständigheter)*, doktorsavhandling (Stockholm: Stockholms konstnärliga högskola, Institutionen för scenkonst, 2020). En annan är konstnären och författaren Marianne Lindberg De Geer som i en artikel bland annat säger: ”Den mystik, det som skaver och lämnas i fred, som bra konst har, ni vet det där som inte går att sätta ord på, försvinner lätt genom akademismen, till förmån för det förklarande.” Marianne Lindberg De Geer, ”Bra konst behöver ingen vetenskaplig förklaring”, *Expressen kultur* 16/7 2020, <https://www.expressen.se/kultur/bra-konst-behover-ingen-vetenskaplig-forklaring/> [hämtad 2022-05-01].

⁸ ”Och varje vetande täcker över ett annat vetande. Men framträdandet självt är oändligt. Denna oändlighet låter sig inte belysas och kartläggas. Den är i sig ett mörker, men ett mörker som föder varje ljus likt varje dagsljus bara när oss genom en föregående gryning.” Jonna Bornemark, ”Försvaret för icke-vetandet: en Marciansk läsning av Nicholas Cusanus” i *Ad Marciam* (red.) Jonna Bornemark & Hans Ruin (Stockholm: Södertörn Philosophical Studies, 2017).

Process talar om tid. Och tid på olika sätt. Om rörelse. För mig betyder process: att arbeta. Tiden jag spenderar på akten, säg av att måla, är en rörelse som är central för mitt arbete. Process-rörelse är inte sällan dessutom del av det färdiga resultatet. Ofta lämnas synliga spår från arbetet kvar och blir del av konstverket. Läckage är ett begrepp som skulle kunna beskriva det här porösa förhållandet mellan akten av att arbeta och konstverket. Läckage berättar också något om temat jag arbetar med i mitt konstnärskap. Som nämnt ovan intresserar jag mig för minne; arv. För vad som lämnar avtryck. Sipprar mellan... *Möte* är även det viktigt för mitt konstnärskap. Vikten av att bli berörd av andra: levande och döda. Och det är ofta mina arbeten har en taktill kvalitet. Om en betraktare *känner* att hen vill ta på min konst har jag – över förväntan, lyckats. Vad många av mina verk berättar om, är svårigheten med att peka ut vart något börjar och slutar.

Det är ur vardagen jag hämtar materiellt och mentalt stoff till vad jag gör som konstnär. Och arbetet innefattar att jag kan bli drabbad av slumpen. Jag inte bara kan, jag behöver den! Den konst jag gör kräver element av oförutsägbarhet. Att jag inte fullständig vet vad jag gör är viktigast. Det är också viktigt att läsa. Min arbetsprocess är således baserad dels på research, huvudsakligen filosofi och utvecklingspsykologi, men också spontan. Jag strävar efter att vara öppen och reagera på det som sätter igång en önskan att uttrycka något, vilket görs genom fotografi, måleri, skulptur och ord. Det konstnärliga yrkesområde jag härav placerar mig inom, är bild.

3. Syfte och frågeställning

Syftet med den här uppsatsen är att undersöka konstnärens praktiska kunskap med utgångspunkt i en situation där jag målar. I den inledande gestaltningen antyds det att jag kan fokusera på skapandet på olika sätt. Att det krävs en särskild attityd för att målarduken ska få liv och komma att bli ett autonomt konstverk. Den första frågan som driver texten är: *Vad är det för en attityd?*

Vad jag också önskar är att undersöka relationen mellan *tanke* och *handling* och hur olika utgångslägen påverkar skapandet. Det här är textens andra spår och den första av frågor relaterat till detta är: *Hur manifesterar sig ett planerat respektive handlande sätt att måla och vad har tänkandet för konsekvens för konstverket?*

Vad som karakteriserar tankarna jag talar om i gestaltningen är att de är många, berör olika saker och rör sig fritt över tid. Jag är medveten om att jag tänker. Ett skapande jag planerar innebär att en tankeprocess är tydlig när jag målar och ett skapande baserat på handling har ett annat utgångsläge. Men på ett eller annat sätt antar jag att tankar, mer eller mindre medvetet, alltid är närvarande. Så

även i ett tillstånd baserat på handling. En följdfråga till textens andra spår berör tanken som sådan. Jag undrar: *Hur kan en förhålla sig till ett medvetet tänkande?*

Med ett par summerande ord, är syftet att undersöka hur tänkandet inverkar på situationen när jag målar. Och texten har två huvudsakliga spår. Dels att lokalisera en attityd som har betydelse för hur arbetet tar form, dels att undersöka förhållandet mellan tanke och handling i skapandet.

4. Tillvägagångssätt och textens disposition

TILLVÄGAGÅNGSSÄTT

Framskrivande förvandling

Den här uppsatsen är skriven som en vetenskaplig essä. Texten har sin upprinnelse i en berättelse från min erfarenhet som konstnär. Jag har återvänt till minnet av en situation där jag målar för att försöka reda ut vad som faktiskt hände.

Maria Hammarén, docent i Yrkeskunnande vid Kungliga tekniska högskolan, menar att skrivandet är en pålitlig metod för att utforska erfarenheten i ett yrke då ”språket både bär våra erfarenheter – och gör dem tillgängliga för tankar”. Med språkets hjälp, textens framställning, får jag en distans till mig själv vilket är nödvändigt för att kunna förstå det som annars bara pågår.⁹ Livet: situationen där jag målar. I det aktiva arbetet med språket framträder en betydelsefull dubbelhet.¹⁰ Jag kommer i dialog med mig själv: ”stavelsernas tonstötter, korta meningar och långa, det vita arkets ljusspel, satsfragment och köttiga ord som fogas samman och detonerar av ny betydelse – allt infogat i språkets abstrakta grammatiska skelett [...] driver tanken vidare.”¹¹ När jag skriver uppstår nya tankar.¹² Att *skriva*, har varit min metod för att tänka kring konstnärens praktiska kunskap med önskan att fördjupa förståelsen för vad som sker när jag arbetar. Att få syn på förmågor och oförmågor. Kanske något helt annat.

Att skriva kan du göra på olika sätt.

För att komma åt förståelse av den egna erfarenheten behövs ett, vad Hammarén kallar, långsamt skrivsätt. Det sättet betyder att jag som skriver också läser. ”Jag läser verkligheten och knyter ihop den till en berättelse.”¹³ Jag återkallar minnet av en händelse i ateljén och läser av situationen. Hur

⁹ Maria Hammarén, *Skriva – en metod för reflektion* (Stockholm: Santérus, 2005), s.14.

¹⁰ Hammarén 2005, s.24.

¹¹ Hammarén 2005, s.25.

¹² Hammarén 2005, s.14.

¹³ Hammarén 2005, s.10.

såg rummet ut? Vilka ljud trängde sig in, vilka dofter? Vad var det jag gjorde? Att återberätta exempelvis ett minne, innebär att jag kan utveckla berättelsen och härigenom *skapa* mening. I det långsamma skrivandet är jag som skriver närvarande i textens framställning och avgör textens form och riktning. Hammarén talar om det som ett dynamiskt skrivsätt vilket har inverkan på min identitet.¹⁴ Jag skriver fram självförståelse och skrivandet förvandlar eftersom mitt mål inte är ”att förpacka budskap på ett övertygande sätt.”¹⁵ Alltså, skriva vad jag redan vet. Tvärtom skyr den här formen av skrivande det förutbestämda. Vad det istället handlar om är att undersöka en erfarenhet på skrivvägens gång.¹⁶

”Berättelsen är erfarenhetens form” meddelar Hammarén och den vetenskapliga essän är formen som presenterar berättelsen jag undersöker i den här texten. Theodor W. Adorno, som var filosof, sociolog och kompositör, uttrycker det som att: ”Glädje och lek är väsentligt för essän. Den börjar inte med Adam och Eva, utan med det den vill tala om; den säger vad som faller den in, avbryter där den känner sig färdig och inte när ämnet är uttömt.”¹⁷ Vilket påminner om Hammaréns sätt att tala om skrivandet. Likt murgrönans erövrande av terräng som baseras på platsens förutsättningar – berget, trädet, fasaden – letar sig essän [skrivandet] fram med ett språk förankrat i erfarenheten essän talar om och tar fäste på vägens gång. Essän bryter därför mot den dominerande metoden för att nå kunskap.¹⁸ En metod som tar hänsyn till så lite kontextuell verklighet som möjligt under arbetsprocessen och styrs av en metodologisk form. I essän är det innehållet som styr formen, inte formen innehållet.

Gällande vetenskapligheten pekar Adorno mot att *vetenskap* och *kunskap* är skilda saker. Om vetenskapen har positivistiskt anspråk är kunskapen rörlig, men för den sakens skull inte ett vetande som inte går att dela med andra. Han beskriver det på följande sätt:

Måttet på sådan objektivitet är inte verifieringen av förfäktade teser genom upprepad prövning, utan den enskilda människans genom hopp och förtvivlan sammanhållna erfarenhet. [...] Det skulle likväl inte falla någon in att avvisa den erfarnes meddelande som obetydliga, tillfälliga och irrationella, bara för att de är hans egna och inte låter sig generaliseras vetenskapligt.¹⁹

Det vetenskapliga i essän, utifrån Adorno, grundar sig på livserfarenhet. Eller varför inte praktisk kunskap. En form av empiri som är hemmahörande på en plats [inom mig] men kan förflyttas [till andra]. En kan tolka det som att essäns objektivitet förklaras genom att du kan känna igen dig i min

¹⁴ Hammarén 2005, s. 7ff.

¹⁵ Hammarén 2005, s. 18.

¹⁶ Hammarén 2005, s. 18.

¹⁷ Theodor W. Adorno, ”Essän som form” i *Essä*, red. Arne Mellberg, 2 uppl. (Göteborg: Daidalos, 2013), s. 323.

¹⁸ Adorno 2013, s. 327.

¹⁹ Adorno 2013, s. 327.

livsberättelse. Att det är för att vi kan dela erfarenhet med varandra som essäns vetenskaplighet kan förklaras vara allmängiltig.

Författaren och professor i konst, Mara Lee, talar om skrivandet från ett annat håll och uttrycker det som att ”om vi skriver med våra kroppar, finns det också en asymmetrisk motsvarande läsart – att läsa med kroppen, med affekterna, instinkterna, och det vi minst av allt vill kännas vid. På så vis börjar våra kroppar tala. Min kropp, bildens kropp, men även läsarens”.²⁰ För att knyta an till vad som nyligen sagts, kan en säga att ett essäistiskt skrivande sätter dig som skriver i förbindelse med dig själv. Med dig som upplevt situationen som undersöks. Vilket pekar mot att kunskapsprocessen håller sig nära den omedelbara verkligheten. Och även Lee påtalar att essän inte stannar vid min personliga erfarenhet. Skriven text gör intryck på andra.

Perspektiv i dialog

Förutom empiri i form av livskunskap innehåller texten även ämneskunskaper. Den skrivande metoden har innefattat läsandet, inte enbart av min egen verklighet, utan även teori.

Jag har närmat mig essäns tema *tänkandets relation till den kroppsliga handlingen* från tre håll. Med ett socialpsykologiskt och filosofiskt perspektiv har Erich Fromm, som fokuserat på kärlekens betydelse för individen och i förlängningen för samhället, fått ta plats och det är hans *Kärlekens konst*²¹ jag använt mig av. Här ger han en bild av hur ett möte kan uppstå. Mellan människor men också människa och föremål. Som mellan mig och mitt arbetsmaterial.

Filosofen Henri Bergson, som är mitt andra perspektiv, talar också om möten. Om relationen mellan arter men framförallt två medvetandeformer som parallellt driver evolutionen framåt. Jag har valt att titta närmare på *Introduktion till metafysiken*²² men även delar ur *Creative Evolution*²³ där han berör medvetandeformerna från olika perspektiv. I den förra talar han om *intellekt* och *intuition* och i den senare om *intelligens* och *instinkt*. Tillvägagångssätten han menar att människan erfar verkligheten på, tangerar till hur jag talar om relationen mellan *tänkande* och *handling*.

Inom den japanska zenbuddhismen är tankar särskilt relevant. Frånvaron av dem. Här läggs också stor vikt vid ett praktiskt utövande för att utveckla personliga förmågor. En praktiskt aspekt jag anser går att likna vid konstutövandet. När jag fortsättningsvis talar om zenbuddhismen gör jag det med begreppet zen. Vad zen gör, till skillnad från många andra tanketraditioner; religioner, filosofiska perspektiv, är att betona människans vardaglighet. Zen menar, att närvaron i livet är

²⁰ Mara Lee, *När Andra skriver – Skrivandet som motstånd, ansvar och tid* (Stockholm: Glänta produktion, 2015), s.12.

²¹ Erich Fromm, *Kärlekens konst* (Stockholm: Natur och kultur, 2004).

²² Henri Bergson, *Introduktion till metafysiken* (Lysekil: Pontes, 1992).

²³ Henri Bergson, *Creative Evolution* (New York: Random House, 1944).

central för att du skall kunna erfara verkligheten sådan den är. Och närvaro är något du övar på. Jag undrar vad närvaro har med mitt problem med tänkandet att göra? Men det är framförallt eftersom att zen ingående berör betydelsen av tänkande *samt* handling, som jag anser att det kan vara ett fruktbart perspektiv för essän. Detta är också mitt tredje och sista. För att förstå zen har jag begränsat mig till boken *Zen Action/ Zen Person*²⁴ av Thomas P. Kasulis, professor i komparativa studier med japansk religion och västerländsk filosofi som expertisområde. När jag senare i essän talar om zen är det alltså genom en läsning av Thomas P. Kasulis.

Tre röster, tre språkbruk kan en säga, förenas kring ett tema. Jag har låtit dem komplettera och stött emot varandra på ett ohindrat vis. Vilket varit inspirerande. Det metodologiska i att använda tre perspektiv som talar om nästan samma sak, är att deras skilda terminologi stimulerat mitt tänkande. Språket gör erfarenheten tillgänglig för tankar, påtalar Hammarén. Och inte enbart ditt egna språk vill jag mena. Även andras språk har bidragit till mitt sätt att tänka i den här essän. I vilken ordning tänkandet tagit form går jag in på härnäst.

TEXTENS DISPOSITION

Jag börjar med att titta på förutsättningen för att situationen jag talar om ska bli möjlig. Under rubriken *Om att mötas* berörs relationen mellan konstnär och arbetsmaterial. Med Erich Fromm som perspektiv undersöker jag hur en kan inleda ett möte och med vad. Här närmar jag mig frågan om *attityd*. Under nästkommande rubrik *Tanken och att måla*, är det frågeställningen som berör relationen mellan *tänkande* och *handling* som behandlas. Här reflekterar jag kring *tänkande* för att närma mig klarhet i vad tänkandet gör med mig som konstnär. Henri Bergson och zen är perspektiven som kommer belysa detta. I det följande, under *Vad har blivit framträdande?*, tar jag med mig vad som framkommit i texten och samlar ihop svar på frågeställningarna. Jag försöker dessutom ge svar på frågor som uppstått under skrivprocessen. Rubriken *Avslutande tankar* är just det. Här reflekterar jag över slutsatser, såsom konstnärens praktiska och opraktiska kunskap. Samt uppsatsens bidrag till den praktiska kunskapens teori.

5. Om att mötas

Det är oftast ljuset utifrån som brukar störa mig när jag ska arbeta och vad jag oftast brukar göra då är att justera gardinen för att det ska stanna ute. Hur jag gjorde med gardinen just den där dagen

²⁴ Thomas P. Kasulis, *Zen Action/ Zen Person* (Honolulu: The University Press of Hawaii, 1981).

kommer jag inte ihåg, men vad jag minns är; madrass, vägg, håll, vädermålning, Aaron, eluttag, plast, färger; svart, brunt och gul, linje. När jag skulle börja arbeta var det inte bara jag och mitt arbetsmaterial på plats. Även annat var närvarande i ateljén. Ett, två, tre, fyra, fem, sex, sju, åtta, nio, tio, elva, i alla fall tolv saker upptog mitt intresse i olika grad. Och så är det ju i var dags liv. Vi omges av mängder av föremål, minnen, ljud, dofter, som vi mer eller mindre medvetet, förhåller oss till. Verklighetens ofrånkomliga innehåll behöver dock inte innebära problem för mitt arbete. Men idag gjorde det mig ouppmärksam. Det är i alla fall vad jag tror.

Anledningen till varför jag var i ateljén var för att måla, men när jag skulle börja var det som att jag inte såg arbetsmaterialet framför mig. När jag tittar tillbaka på situationen tycker jag mig se en person som är nonchalant inför sitt arbete. Som inte bryr sig. Jag som älskar att vara i ateljén och att arbeta. Hur material sticks, bränns, smeker, ser ut; det skeva, veckade, brutna formerna, är något av det bästa jag vet. Hur även material möter varandra! Det var som att jag inte upplevde något av det där just då. Var jag verkligen så oengagerad i mötet med målarduken?

Kanske kan det tyckas märkligt att jag börjar undersökningen som handlar om relationen till ett material genom att tala om kärlek. Kärlek. Kräver inte det minst två levande subjekt? Kräver inte ett kärleksfullt band att de inblandade parterna kan engagera sig i varandra? Jag är nog inte ensam om att vilja svara ja. Men jag anser ändå att det finns något i kärleken som kan vara relevant för att förstå hur, eller varför, jag som konstnär med nöje och olust spenderar tid med gips, plast, skräp; målardukar. I mitt fall även med smuts. Skit du drar med dig in och lämnar kvar på dörrmattan är också material jag arbetar med. Kanske är det för att jag nyligen blivit mamma som jag vänder mig till kärleken? Att stryka handen över min dotters huvud när hon ligger tung och varm i min famn har kommit att bli det mest ömsinta jag varit med om. Min kropp har kommit att börja reagera på ohörbara signaler och anpassa sig efter en annan kropps rytm. Det som finns mellan oss påminner om något som existerar i mitt arbete. Jag tror det har med det där självklara och samtidigt ansträngande att göra. Och kanske är det också märkligt? Att relationen till ett barn kan jämföras med förhållandet till ett arbete.

Hur det nu än är.

Erich Fromm uttrycker det som att kärlek är en ”attityd”²⁵. Kan den attityden ha något att göra med attityden jag anser inverkar på mötet mellan mig och målarduken? Jag startar hos Fromm så får vi se.

²⁵ Fromm 2004, s.55.

Dragningen till andra

Att älska är svårt. Kärlek är ingen naturgiven känsla människan lättvindigt kan dela med en annan om den nu råkar infinna sig. För att förstå vad kärlek innebär behöver vi förstå vad en människa är, menar Fromm. Och han börjar från början. Vid barnet och våra unika kroppar.

Den första tiden i livet är barnet och mamman fortsatt en och samma kropp, men i takt med att barnet blir äldre utvecklar barnet förståelse för att det finns en separation dem emellan. Fromm talar om det som att människan utvecklas till att bli medveten om sig själv och en ”särskildhet”.²⁶ En förenad kropp slits isär. Ett symbiotiskt tillstånd övergår till att bli ett tillstånd där barnet hamnar på avstånd från den livgivande kroppen, moderns kropp. Barnet står nu bredvid modern, individen bredvid andra. Att vara avskild – ensam i sin egen kropp, innebär ett tillstånd av existentiell ångest. Och här klarar vi inte av att leva.²⁷

På olika sätt försöker människan övervinna sin särskildhet.

Ett sätt är genom arbete. Och det är i det kollektiva arbetet där människan följer förutbestämda riktlinjer utan att ifrågasätta – sticka ut, som upplevelsen av särskildhet minskar mest påtagligt. Gruppens delade arbetssätt förenar och inger en känsla av trygghet.²⁸ Ett annat sätt är genom konstnärligt skapande. För även skapandet förenar och med ord som skulle kunna vara mina egna, säger Fromm: ”Vid allt slags skapande etableras intim kontakt mellan personen och hans arbetsmaterial, som får representera världen utanför honom själv.”²⁹ Såsom min relation till duk-kroppen är en intim relation. Precis som att ropet från det krossade glaset och plasten i gräset är röster som inbjuder till nära samtal. Kan bli intima samtal mellan min konstnärskropp och materialkroppen om jag svarar an på dess rop och jag i min tur bjuder in materialet till ateljén. En förbrukad plastpåse eller vad annat skräp (i andras ögon) kan fånga min uppmärksamhet. Det kan vara en form som tilltalar mig. En färg. Något oförklarligt. I ateljén kan det, med Fromms ord, etableras en intim kontakt som utvecklar materialet till något nytt. Som utvecklar mig som konstnär.

Jag anser att Fromm i ovan nämnda mening beskriver hur även jag relaterar till arbetsmaterial. Men i den inledande gestaltningen såg mötet mellan mig och målarduken annorlunda ut. Den relationen var snarare kontaktlös. Men mötet hade *kunnat* bli intim. Vilket pekar mot det kärnfulla här. Att det är något som förutsätts. Om vi talar om kunskap, vad är det för en förmåga jag som konstnär behöver besitta för att kunna möta mitt arbetsmaterial så att relationen mellan oss blir nära,

²⁶ Fromm 2004, s.20.

²⁷ Fromm 2004, s.19ff.

²⁸ Fromm 2004, s.24ff.

²⁹ Fromm 2004, s.29.

nära som intim? Spontant kommer jag att tänka på synen på andra; människor, djur, natur, ting. Att hur jag *lärt* mig se på livet borde spela roll för hur jag möter även mitt arbetsmaterial.

Människan är skild från andra. Detta är vårt naturgivna tillstånd och ett av våra starkaste behov är att närma sig andra för att slippa ur ensamheten, menar Fromm. Vi söker en partner, goda vänner och närande samtal där de går att finna. Eller kontakt med arbetsmaterial. Det är dock inte avhängigt att relationen till andra tillåter de inblandade parterna att vara sina unika jag när de väl är tillsammans. Det är här kärlek spelar roll.

Självändamålet med att älska

Ett vanligt missförstånd är att vi tror kärlek uppstår när vi hittat det rätta objektet att älska och att kärleken sköter sig själv när det väl är funnet. Men kärlek är en ”psykisk kraft” som Fromm säger och uttrycks mellan de inblandade parterna i en specifik situation.³⁰ Kärlek är en aktivitet som kräver engagemang där motivationen är av betydelse. För att exemplifiera kan vi börja med att tänka oss en fisketur. Idag när jag ger mig ut på sjön är fokus fisken. Det som motiverar mig att fiska är målet med att få hem så mycket fisk som möjligt. Om vi istället tänker oss kärleken kan det som motiverar mig att älska dig, vara något jag önskar få ut av relationen. Kanske *ger* du mig känslomässig trygghet. I mötet med målarduken, för att återvända till ateljén, skulle motivationen kunna beskrivas som det jag vill få ut av arbetet. Såsom en särskild betydelse på formen jag målar?

Ett annat sätt att närma sig fisketuren är att se tiden på sjön som målet. Vilket innebär att motivationen är att vara på sjön, inte att få ut något av fisketuren. Målet är att *fiska*. Individens styrs antingen av något yttre – att få fisk, eller av att vara på sjön, en inre upplevelse. En kärlek som är mål i sig, är en kärlek som inte gör anspråk på något, menar Fromm. ”Älskar jag en annan person, känner jag mig som ett med honom eller henne, men med honom *sådan han är*, inte sådan jag i exploateringssyfte vill ha honom till”.³¹ Så hur älskar jag engagerat utan att önska något av den andre? Vad hade behövts för att jag skulle ha känt mig som ett med målarduken sådan den var, utan att vilja att formen jag målade betydde gräns?

Fromm talar om tålmod och koncentration som viktiga egenskaper.

Koncentration är ett sätt att lyssna och lyssna kan vi göra på olika sätt. Vi kan exempelvis lyssna på flera saker samtidigt.³² För en stund sedan läste jag tidningen, lyssnade på musik och på min partner som berättade om sin arbetsdag. Mitt lyssnande var inriktat på olika saker vid ett och samma tillfälle. Det här är ett okoncentrerat lyssnande om vi väljer att lyssna på Fromm. För att lyssna

³⁰ Fromm 2004, s.56.

³¹ Fromm 2004, s.39.

³² Fromm 2004, s.114ff.

koncentrerat behöver uppmärksamheten vara inställd på antingen musiken, tidningen *eller* din partner. Och för att kunna välja behöver du vara uppmärksam även på dig själv. Fromm talar om en ”vaksamhet” på vad som händer inombords. Och jag blir påmind om gårdagsnatten. Just nu håller febern dig vaken. Du gråter och kan inte komma till ro. På det självklara sättet håller jag dig. Men jag är trött och tanken på att jag behöver sova väcker irritation. För att jag skall *kunna* låta dig vara dig själv och inte såsom jag önskar, behöver jag alltså vara vaksam, menar Fromm. När jag urskiljer vad som pågår inombords får jag valmöjligheter. Det är då jag kan välja att inte uttrycka den nyvakna irritationen gentemot min dotter som jag älskar. Natttid är det extra ansträngande. Men det är alltid ansträngande att vara koncentrerad och att kunna koncentrera sig är en färdighet du övar på, menar Fromm. ”Det viktigaste steget när man lär sig koncentration är att vänja sig vid att vara ensam med sig själv. [...] Ty paradoxalt nog är förmågan att vara ensam med sig själv obetingat ett villkor för förmågan att älska.” Vilket en västerländsk kultur dessvärre inte främjar.³³

Att vara vaksam på vad som händer innebär att jag kan bli medveten om vad jag koncentrerar mig på. Om jag varit vaksam på vad som hände inom mig när jag arbetade den där dagen, vad hade det haft för betydelse för måleriet?

6. Tanken och att måla

Det var en solig dag den där dagen när tankarna var många. Då när jag tänkte på det som hände på vägen till ateljén, på ateljéväggens alla hål, kommande projekt och om det jag målade, nu. Tankar manade mig att flytta saker, planera min tid och agera på speciella sätt. Som nämnt var jag medveten om tankarna som florerade. Vad det här kapitlet önskar, är att reda ut vad tankar gör med mig som skapar. Eller vad tänkandet gör snarare. För det är inte tankens innehåll jag intresserar mig för utan *aktiviteten att tänka*. Hur tänkandet påverkar kroppen som för penseln över duken – målar, är vad jag försöker förstå här. Och till att börja med, vad innebär det att vara medveten?

Relationen till den egna tanken

För Edmund Husserl var medvetandet centralt när han utformade sin fenomenologi och han redogör för att medvetandet alltid är medveten *om* något. Jag har en ”riktadhet” mot något särskilt. Jag önskar, tänker, bestämmer *något*.³⁴

³³ Fromm 2004, s.117.

³⁴ Edmund Husserl, *Cartesianska meditationer – En inledning till fenomenologin* (Göteborg: Daidalos, 2016), s.57.

För att beskriva vad som händer i medvetandet när vi erfar detta något använder Husserl begreppet *intentional akt*. I akten av att se, säg en tussilago, ingår subjekt och objekt, där objektet är ett *intentionalt objekt*. Skillnaden mellan ett objektivt objekt (blomsläktet tussilago) och det som existerar i en intentional akt, är att det senare är ett mentalt objekt av det verkliga. I en intentional akt får objekt innehåll med den som upplever, men utan att objektet förlorar i objektivitet.³⁵ När vi betraktar något reellt är medvetandet riktat mot ett objekt i en yttre verklighet, vilket i en intentional akt, får subjektiv betydelse. Men också att föreställa sig något, såsom en fantasifigur, eller att tänka, är exempel på intentionala akter med intentionala objekt. Objektet för vårt intresse behöver inte existera i en fysisk verklighet. Att objekt även kan vara ideala är något Husserl utvecklar i sin sena filosofi och redogör för genom att tala om skillnaden mellan referens och mening. Om vi tänker oss grannens cykel har cykeln en referens och den står i cykelförrådet. Tänker vi istället på Jupiter får Jupiter mening utifrån hur vi tänker på Jupiter, som en grekisk gud eller planet. Det behöver alltså inte finnas en fysisk förlaga, en referens, till det vi är medvetna om. Och då medvetandet inte gör skillnad på reella och ideala objekt, kom Husserl att benämna alla typer av intentionala objekt; tussilagos, troll, tankar – vid *noema* och den intentionala akten för *noesis*.³⁶ Kort sagt, beskriver noesis och noema subjektets mentala aktivitet. Men vad är det vi uppfattar i en mental aktivitet?

Husserl talar om att vi erfar i perspektiv.³⁷

Jag ser tussilagons skinande gula blomma men dess stjälk är gömd i löv. Jag ser inte heller dess rötter. När jag betraktar blomman ser jag den ovanifrån men upplever den ändå som helhet. Jag upplever den dessutom i förbindelse med omgivningen där den växer; med träden, diket, den spruckna asfalten och höghuset längre ner på gatan. Vad som möjliggör detta är medvetandets syntetiserande förmåga vilket innebär att osynliga delar av ett objekt ”läggs till” det perspektiv jag betraktar något ifrån.³⁸ Vad han också gör är att redogöra för att ett och samma objekt kan upplevas på olika sätt vid ett och samma tillfälle. Så som jag betraktar kaffekoppen nu, täckt av mina båda händer, är den rätt intetsägande. En vit keramik kopp. Hade jag hållit den med enbart en hand skulle sprickan som löper över högersidan blivit synlig. Kanske hade det sättet att betrakta koppen påmint mig om när den föll i golvet. Minnet av det köttiga äret som händelsen orsakade hade garanterat fått mig att kväljas. Kanske hade jag synat lagningen och kallat den slarvig. Allt det här, nuets

³⁵ Husserl 2016, s.58ff.

³⁶ Peter Simon, ”Meaning and language” in *The Cambridge Companion to Husserl*, (ed.), B. Smith & D.W. Smith (New York: Cambridge University Press, 1995), s.115ff.

³⁷ Husserl 2016, s.69ff.

³⁸ Husserl 2016, s.64ff.

erfarenhet, minnet, omdömen jag gör, är något som händer i en och samma situation och är alltså olika typer av mentala aktiviteter till ett och samma objekt.³⁹

Vad kan medvetandets syntetiserande förmåga säga om mitt problem med tänkandet jag kallar ”mång-tänkande”? Jag tänkte flera tankar, där varje tanke verkar kunna generera flertalet mentala aktiviteter per tanke. Vad betyder det att ha många noesis-noema strukturer igång samtidigt? Pågår de parallellt eller aktiveras en efter en med övriga vilade i bakgrunden? Stänger vi av vissa? Vilka väljer vi i sådana fall att erfara? Hur kan du ens välja i en mental multiaktivitet? Många frågor hopar sig och en intressekonflikt mellan noetiska akter blir framträdande. Vilket får mig att tänka på lyssnandet Fromm talar om. Att lyssna är en singular aktivitet, en sensoriskt handling, men vi kan ha många mentala ”lyssnarprojekt” igång samtidigt. Om vi tänker oss att koncentration är något som fördelas på det som är aktivt i medvetandet, innebär inte det att koncentrationen per noema tunnas ut? Om en godtar den tankefiguren, vad säger det om mitt problem? Om ett tänkande tog mycket koncentration i anspråk, vad blev kvar till mötet med målarduken?

Jag har sagt att jag var medveten om tankarna jag hade.

Men var jag verkligen medveten om att tänkandet störde arbetet med att måla vilket jag också säger att jag var? Med distans till situationen tycker jag mig snarare se att tänkandet pågick på ett obehindrat – omedvetet, plan. Husserl talar inte så mycket om det omedvetna. Men är det inte för att tänkandet sker omedvetet som det kan definieras vara störande? Vara, som att det *pågår* utan invändning från ett självmedvetande. Hade jag varit medveten om dess konsekvens hade jag väl gjort något åt dem? Ja, som vaddå? Vad hade behövts för att tänkandets noema, som jag i efterhand påstår var störande, skulle framträtt där och då? Det går Husserl heller inte in på. Alltså, hur jag kan få reda på vad det jag erfar just nu, betyder. Med Husserls fenomenologiska metod kommer vi åt noemat, men i efterhand. En skulle kunna säga att det är en teoretiskt metod som inte används på en pågående handling. Något som berör essäns andra spår, relationen mellan tanke och handling. Och till detta återkommer jag.

Anledningen till varför jag ger Husserl utrymme trots att han inte är ett teoretiskt perspektiv i essän, är för att han varit betydelsefull för skrivprocessen. Han har genererat tankar/frågor som fört mig närmare textens tema. Han blev en omväg in på relevanta skrivstigar. Bland annat har han pekat mot att *medvetandegöra* är väsentligt för mitt problem med tänkandet. Så även tiden. Jag tycker mig se att tänkandet flödade fram–tillbaka över tid. Husserl menar, att erfarenhetens akt – noesis, likt

³⁹ Husserl 2016, s.66ff.

objektet, har en syntetiserande kvalitet där retention (det som varit), impression (nu) och protention (det som komma skall) är en odelbar enhet.⁴⁰ Kan det vara så, att vad jag strävar efter när jag målar, är ett avbrott från medvetandets syntetiserande förmåga?

För att tänka vidare vänder jag mig nu till Henri Bergson. En filosof som låtit tiden inta en särskild plats. Hos Bergson ser nuet något annorlunda ut i jämförelse med Husserl. Nuflödet, som han kallar det, är rörelse, aldrig bestämt med temporala kvaliteter, utan kan beskrivas som att det innehåller allt och är obeskrivbart. Vilket förvisso påminner om Husserls syntetiserande nu. En viktig skillnad är dock att nuet hos Bergson upplevs inifrån och inte utifrån objektet: ”jag uppfattar inte rörelsen utifrån, från en punkt där jag befinner mig, utan inifrån, inifrån själva föremålet” som han säger.⁴¹ Vad kan han mena med det?

Två former av medvetenhet

Att erfara verkligheten och tillskansa oss kunskap kan vi göra på två sätt, enligt Henri Bergson. Genom *intellektet* eller *intuition*. Och jag inleder samtalet med Bergson genom att fråga; kan det vara så att tänkandet jag talar om som problematiskt kan representera intellektet och intuitionen det som saknades mig när jag målade?

Stabil kunskap

För att beskriva intellektet använder Bergson även begreppet *analys*. Att intellektuellt analysera är en aktivitet som förståndet utför med hjälp av begrepp och symboler vars syfte är att ”söka stabilitet antingen i *relationer* eller *ting*”. Och stabilitet skapas då analysen fastslår när i tiden, vart i rummet något sker samt på vilket sätt.⁴²

Intellektet beskriver.

För att förmedla erfarenhet, som upplevelsen av en kull kattungar eller den målade formen på en målarduk, använder vi uttryck anpassade för det vi önskar beskriva. Sträv, oorganiserad, violett är exempel på begrepp som blir brygga *till* föremål. Ord, nummer, koncept – ord som är satta samman till meningar; teorier – är tecken som möjliggör att vi kan jämföra objekt med beskrivningen av objektet. Med hjälp av språket kan människan dessutom beskriva saker vi ännu inte känner till. Befintliga begrepp kan appliceras på objekt som studeras i hopp om att det ska passa. Som när jag målade den där dagen? Jag drog en linje över målarduken och tänkte att den betyder gräns. Jag tog

⁴⁰ Husserl 2016, s.66ff.

⁴¹ Bergson 1992, s.58.

⁴² Bergson 1992, s.107.

betydelsen av gräns någon annanstans ifrån för att beskriva det okända framför mig. En form som ännu inte blivit till. Vad som karakteriserar språkets tecken, menar Bergson, är just dess rörlighet. Att det har en tendens att flytta från ett objekt till ett annat.⁴³

Without language, intelligence would probably have remained riveted to the material objects which it was interested in considering. It would have lived in a state of somnambulism, outside itself, hypnotized on its own work. Language has greatly contributed to its liberation.⁴⁴

Ett intellekt utan språk skulle varit fastlåst vid objektet som upptog dess intresse. Språket har frigjort intellektet från ett självupptaget irrande. Men med språkets hjälp kan intellektet, just för att det är fritt, också söka sina egna problem.⁴⁵ Bergson säger på annat håll, att förståndet har ”en oemotståndlig böjelse att betrakta den idé som det har störst nytta av som den klaraste.”⁴⁶ Vilket får mig att fundera på vad mitt förstånd drevs av den där dagen. Vad skulle nyttan med ”gräns” kunna vara? En spontan reaktion är att begreppet säger något om mitt intresse för utvecklingspsykologi vilket jag delvis arbetar med.⁴⁷ Nyttan skulle med andra ord vara att jag, på ett intellektuellt plan, gjorde mitt jobb som konstnär då jag arbetade på mitt konstnärliga tema. ”Intelligence, in its natural state, aims at a practically useful end.”⁴⁸ Eller med Bergsons andra ord, skulle en kunna säga att mitt intellekt gjorde vad det i sitt naturliga tillstånd gör. Arbetar av praktiska skäl. Fromm har visat att när kärlek är självändamål låter vi den andre vara sig själv, inte såsom jag önskar. När jag jobbar av praktiska skäl har jag ett mål med arbetet och mitt intellekt är fritt att bestämma vad det målet är.

Teckenförklaringar kan aldrig nå in till det unika hos människor, den lilla svarta som stack ut från sina syskon och busigt rusade runt i rummet, natur eller ting, utan förblir alltid kvar på utsidan, hävdar Bergson.⁴⁹ Och såsom beskrivningen rör sig på ytan och aldrig kan förmedla det enskildas kärna, är även jag som definierar, placerad utanför. Utanför objektet som jag beskriver. Det jag vet om objektet baseras på vartifrån jag upplever det och härifrån saknas det mig alltid något.⁵⁰ Såsom de övriga sidorna exempelvis. Kanske är det baksidan, i förhållande till min utsiktspunkt, som säger mest om objektets eget väsen? Med inspiration från Husserl skulle vi kunna tänka oss en fasad vi uppfattar vara ett hus därifrån vi betraktar det, men upptäcker är en kuliss när vi väl går runt det.⁵¹

⁴³ Bergson 1944, s.174-175.

⁴⁴ Bergson 1944, s.175.

⁴⁵ Bergson 1944, s.176.

⁴⁶ Bergson 1992, s.89.

⁴⁷ Den första tiden i livet kan barnet inte uppfatta skillnader mellan dess egen och moderns kropp, den kropp som vårdar barnet. Donald Winnicott, barnläkare och psykoanalytiker, uttrycker det som att barnet är ett ”subjektobjekt”. Det här gränslösa tillståndet anser jag är särskilt fascinerande. Donald Winnicott, *Lek och verklighet* (Stockholm: Natur & Kultur, 2003).

⁴⁸ Bergson 1944, s.171.

⁴⁹ Bergson 1992, s.59.

⁵⁰ Bergson 1992, s.57.

⁵¹ Husserl 2016, s.69ff.

Bergson själv uttrycker det inte såhär men påstår att den här kunskapen är *relativ*.⁵² Och relativ i två bemärkelser. Dels för att den kan formuleras olika beroende på vartifrån vi betraktar objekt, men också på grund av de varierade begrepp vi kan använda för att beskriva objektet. Helt säkert menar han att den är otillräcklig.

För att illustrera ofullständigheten använder Bergson bilden av Paris.

En konstnär har intresserat sig för ett torn i stadsvyn. En torn som är sammanbundet med en byggnad som är sammanbunden med en stadsdel som existerar i Paris. Konstnären har begränsat sig till att teckna tornet och utesluter dess omkringliggande verklighet den är en oskiljaktig del av. Förutom det utesluts också materialet tornet består av, vilket är tegelstenar som i sin tur består av partiklar av annan materia. Vad exemplet gör är att illustrera vad som händer när människan intellektuellt beskriver. Vad som kan beskrivas är element i en större helhet. Du kan mäta, väga, definiera storlek, färg – analysera – vad ett material består av på partikelnivå, och du kan göra det från olika håll och på flera olika sätt i oändlighet, men kommer aldrig få en fullständig bild av den komplexa sammansättningen något består av.⁵³ Att i detalj teckna Paris är en omöjlighet, på samma sätt som det är en omöjlighet att med begrepp uttömma vad något är. För att nå *absolut* kunskap behöver vi ”tränga in” i föremålet, menar Bergson.⁵⁴ Jag kan alltså komma in under ytan på målarduken. Komma i kontakt med föremålet och ”känna hur dess själ pulserar” rent av.⁵⁵ Hur då? Jag behöver anstränga mig.

För den som vill nå fullständig kunskap om ett föremål, den slumrande katten, sin bästa vän eller partner – just den här linjen, ”krävs det att den gör våld på den själv, att den vänder på den riktning i vilket den vanligtvis tänker”.⁵⁶ Härvid ligger ansträngningen.

Sympatiskt vetande

Människan är van att leva utifrån intellektet men det är inte med begreppens hjälp du kommer föremål och andra in på dess egna liv, det är med intuition, menar Bergson. Du behöver närma dig andra med sympati där betydelsen av sympati är känslan av samhörighet.⁵⁷

But there is no need for such a view if we suppose a sympathy (in the etymological sense of the word) between the Ammophilia and its victim, which teaches it form within, so to say, concerning the vulnerability of the caterpillar. This feeling of vulnerability might owe nothing to outward perception, but results from the mere presence together of the Ammophilia and the caterpillar,

⁵² Bergson 1992, s.57.

⁵³ Bergson 1992, s.72-73.

⁵⁴ Bergson 1992, s.57.

⁵⁵ Bergson 1992, s.79.

⁵⁶ Bergson 1992, s.100.

⁵⁷ Bergson 1992, s.58.

considered no longer two organisms, but as two activities. It would express, in a concrete form, the relation of the one to the other.⁵⁸

Sympati och intuition krokar i varandra hos Bergson. I *Creative Evolution* säger han att ”instinct is sympathy.”⁵⁹ Och här tar jag tillfället att påminna om att han i *Introduktion till metafysiken* talar om *intellekt* och *intuition* och i *Creative Evolution* om *intelligens* och *instinkt*. Vilket jag tolkar är begrepp som från olika perspektiv talar om funktioner som liknar varandra.

Om vi fortsätter med instinkten säger Bergson, att till skillnad från intellektet som är mekaniskt är instinkten organisk. Med en annan av flera illustrativa bilder han målar upp för att få oss att förstå, använder Bergson kroppens celler. I en levande kropp har varje enskild cell ett unikt uppdrag. Det sörjer för sin egen överlevnad; äter, reproducerar sig, försvarar sig, men samspelar med övriga celler på gemensam grund. För att vara kropp. Såsom det är omöjligt att inte tänka på den välorganiserade bikupan som *en* organism, trots flertalet enskilda bin med varsina uppgifter som utförs för helheten, är den levande kroppens olika celler beroende av varandra – samspelar med varandra – och ligger till grund för att en kropp skall vara kropp.⁶⁰

I citatet som inleder det här avsnittet beskriver Bergson evolutionens nödvändiga möte mellan arter, men inte som ett möte mellan två organismer, utan två *aktiviteter*. Likt aktiva bin som på varsina vis är medskapare till bikupan. Såsom konstnären tillsammans med sitt material *skapar* ett verk? Det finns en vital kraft som driver cellen, biet, Ammophilian och larven, till att fortsätta med sitt outtalade uppdrag. Också människan till viss del. Det här är kunskap som inte är intelligent på så vis att den lärts in, vad vi vanligtvis menar med lärt in, men går att beskriva som att ”cellen vet” vad den ska göra.⁶¹ Aktiviteten [cellen, biet, Ammophilian, larven, du och jag till viss del] vet och utvecklar ett vetande men inte på intelligent väg. I alla fall inte enbart. ”We shall suppose that it is by an effort, more or less conscious, that the living being develop a higher instinct.”⁶² När Ammophilian möter sitt offer använder den sin teknik på den specifika larven som valts ut. Tillfällighet [offrets konstitution såsom storlek och styrka] och individ [denna Ammophilia har kanske en skadad gadd] är två viktiga aspekter av instinkten och därav även en arts utveckling. En utveckling som sker inifrån situationen. Det är i närvaron mellan insekten och larven – mellan aktiva olikheter, lärdomar sker och utvecklas.⁶³

⁵⁸ Bergson 1944, s.191.

⁵⁹ Bergson 1944, s.194.

⁶⁰ Bergson 1944, s.183.

⁶¹ Bergson 1944, s.184.

⁶² Bergson 1944, s.187ff.

⁶³ Bergson 1944, s.190.

Skulle en kunna föreställa sig att individen är konstnären och tillfälligheten, mitt offer, målarduken? Om en accepterar den tankefiguren blir det tydligt att det saknades en närvaro mellan oss. För jag anpassade mig inte efter den specifika målarduken.

Innan aktiviteten med att måla var igång, hade jag bestämt mig för vad formen betydde. ”Att tänka innebär vanligtvis att man går från begreppen till tingen och inte att man går från tingen till begreppen” meddelar Bergson, vilket bokstavligen beskriver mitt förfarande. Jag tänkte att linjen betydde gräns innan jag applicerat färgen på målarduken. Begreppet gick till målarduken och inte omvänt. Bergson fortsätter: ”Att känna till en verklighet innebär, i den vanliga betydelsen av ordet ’känna till’, att man utgår från färdiga begrepp, att man kan bestämma dem kvantitativt och kombinera dem ända tills man får fram en praktisk ekvivalent till verkligheten. *Men man får inte glömma att intellektets arbete i allmänhet betingas av vissa intressen.* Vi traktar vanligtvis inte efter kunskap för kunskapens egen skull [...]”⁶⁴ Översatt till mitt arbete skulle en kunna tolka det som att jag var betingad av intresset att göra mitt jobb som konstnär genom att hålla mig till mitt tema. Det var inte självändamålet med att måla [kunskap för kunskapens egen skull] som drev mig. ”[...] intuition är den sympati med vilken man tränger in i ett ting så att man sammansmälter med det som är unikt – och följaktligen outtryckbart – i det” fortsätter Bergson och påpekar att jag, med intuition, hade behövt sammansmälta med målarduken, såsom Ammophilian genom instinkt möter larven, för att komma åt det unika med situationen, vilket inte går att beskriva.⁶⁵ Om jag utgått från intuition hade begreppet gräns varit överflödigt, obrukbart rent av.

Men var det att sammansmälta med målarduken jag strävade efter?

Bergson säger vidare, att kanske är det omöjligt att med intuition tränga in i föremål, men vad människan helt säkert kan är att uppleva sin person inifrån. Sitt eget jag som ”rinner fram genom tiden.”⁶⁶ Om vi vänder oss mot oss själva, på ett sätt som påminner om Fromms *vaksamhet*, kan vi bli uppmärksam på sinnenas intryck, vilka i sin tur aktiverar minnen kopplade till dessa. Härifrån kan jag sedan upptäcka hur mitt handlande relaterar till minnen och intryck. Handtvålens doft på cafét där jag skriver den här essän påminner mig om en sommar för länge sedan. Ungefär då när jag skadade axeln på ett sätt som präglade min kropps fortsatta rörelse. Skadan gjorde mig spänd. Idag inverkar den dessutom på hur jag låter mitt barn utforska världen. Det här kan beskrivas och vilar på ytan av mitt jag men definierar inte mig. Men om jag utifrån dessa perifera företeelser fortsätter inåt når jag ett tillstånd där intryck, minnen, handlingar, inte äger några gränser. I den upplevelsen hänger allt samman.⁶⁷

⁶⁴ Bergson 1992, s.81 (min kursivering).

⁶⁵ Bergson 1992, s.61.

⁶⁶ Bergson 1992, s.62.

⁶⁷ Bergson 1992, s.63.

Det rör sig.

Tid, minne, jag.

The truth is that this continuity cannot be thought by the intellect while it follows its natural movement... Just as we separate in space, we fix in time. The intellect is not made to think evolution, in the proper sense of the word that is to say, the continuity of a change that is pure mobility.⁶⁸

Nuflödet är ett begrepp Bergson använder för att tala om livets grundläggande kraft som inte kan beskrivas. Även föremål; tornet, partikeln, målarduken, har nuflöde såsom jag. Verkligheten består av flertalet plastiska kroppar som flödar in i framtid och lämnar spår. Som utvecklas i en pågående process. Och det är först när jag tittar tillbaka som jag kan urskilja spåren efter nuets inverkan. Bergson illustrerar med bilden av ett sammandraget gummiband, där kontraktionen är jaget. När gummibandet släpps efter lämnas spår – minnen – så länge det befinner sig i rörelse. Evolutionen är baserad på dessa minnesspår. Benbrott, uppbrott, krigsutbrott, andra varianter av trauman m.m., är del av mig som upplever nuet där ytterligare minnen blir till och fortsätter flöda med in i framtiden där nu på nu på nu läggs till erfarenhetsbanken tills livet slutar vara levande.

Det är med andra ord när målningen är klar som jag kan urskilja spår efter handlingens inverkan. Vilket pekar rakt mot mitt problem. Jag målade ju i omvänd ordning. Jag tänkte före handlingen. Vad har det för konsekvenser om nuet inte får ta rättmätig plats? Om jag som konstnär och människa inte tar del av nuet som verkar vara tiden där nytt sker och läggs till livserfarenheten? Vad betyder det för konstverket jag är på väg att skapa?

Relationen mellan orörlighet och liv

Biologin har visat att utveckling sker utifrån två principer, *intelligens* och *instinkt*.⁶⁹ Det är två olika tillvägagångssätt och ett av människans problem är att vi försöker översätta instinkten till intelligenta termer. Varför, frågar sig Bergson. Instinkten är inte onåbar för människans intelligens, men det är en annan form av vetande. En kunskap som ligger närmre insektens förmåga att veta sin roll i bisamhället baserat på inkännandet av andra väsen, ”by an intuition (*lived* rather than *represented*), which is probably like what we call divining sympathy”.⁷⁰ Här gör Bergson instinkten synonym med intuitionen. Med intuition vet människan vad som upplevs och den erfarenheten går inte att översätta till intelligent kunskap. Intuition är en sympatisk aktivitet, den levs.

⁶⁸ Bergson 1944, s.179.

⁶⁹ Bergson 1944, s.149ff.

⁷⁰ Bergson 1944, s.192ff.

[...] all this we can feel within ourselves and also divine, by sympathy, outside ourselves, but we cannot think it, in the strict sense of the word, nor express it in terms of pure understanding. No wonder at that: we must remember what our intellect is meant for.⁷¹

Om biologin talar om principer talar Bergson om två *tendenser* som skapar världen, där den ena medvetandeformen är *aktiv* och den andra *orörlig*. Intuition är den aktiva tendensen och intellektet orörlig till sin form, då den som vi har sett, stabiliserar kunskap genom att låsa fast den i tid och rum med begreppens hjälp. De här skilda tillvägagångssätten bör få existera tillsammans.⁷² Vad Bergson säger härigenom, är att det finns två kunskapsformer som driver och bör få driva evolutionen framåt. Av vana lever dock människan utifrån intellektet. Men intellektet kan paradoxalt nog hjälpa människan komma åt intuitionen. Det borde förövrigt var filosofens ”ända mål” att bidra med förutsättningar för en intuitiv upplevelse, menar Bergson.⁷³ Och jag lägger till, konstnärens, ända mål.

Intuition är för Bergson en metod med vilken vi kan komma åt nuflödet, det som rör sig, livet som levs. Ett annat sätt att säga det på, är att genom intuition blir jag medveten om nuet. Med hjälp av teorier, symboler, bilder kan vi nå dit. Men Bergson poängterar att det är i kombination som de förhindrar att det ena eller andra blir så pass dominerande att intuition uteblir. Intuition kräver den där rörligheten. Att jag får uppleva *allt* utan gränser.⁷⁴

Genom att få dem alla, trots skillnaderna i deras utseende, att kräva samma slags uppmärksamhet av vår ande, och på sätt och vis samma grad av anspänning, kan man så småningom vänja medvetandet vid en alldeles speciell och väl avgränsad situation, just den som det bör träda in i för att visa sig obeslötat inför sig själv. Men det krävs ändå att medvetandet är villigt att göra denna ansträngning. Ty man visar ju inte upp någonting för det. Man har bara placerat det i den attityd som det bör inta för att kunna göra den önskade ansträngningen och sålunda på egen hand komma fram till intuitionen.⁷⁵

De symboler, bilder, teorier vi engagerar oss i, behöver få likvärdig uppmärksamhet om intuition skall infinna sig. Och för det behöver jag anstränga mig.⁷⁶ Det verkar alltså vara viljan att anstränga sig som är det viktiga eftersom det inte är något bestämt som skall fokuseras på. Att det viktiga inte är *något*, utan akten av att engagera sig. Vad jag tycker mig se är att Bergson pekar mot en typ av o-uppmärksamhet. Att det kanske vore rimligt att tala om en nödvändighet att *tömma* medvetandet från riktadhet för att återknyta till Husserl men framförallt mitt eget problem med tänkandet. Det är i alla fall en tanke jag i nästa avsnitt tänkte pröva med essäns tredje perspektiv.

⁷¹ Bergson 1944, s.180-181.

⁷² Bergson 1944, s.171.

⁷³ Bergson 1992, s.66.

⁷⁴ Bergson 1992, s.66.

⁷⁵ Bergson 1992, s.66-67.

⁷⁶ Beskriver inte Bergsons metod, metoden för skrivandet av den här texten? Jag har låtit tre perspektiv sammanstråla utan att låta det ena bli mer dominerande än det andra. De har fått ”samma slags uppmärksamhet av [min] ande”. Något jag upplever har stimulerat mitt tänkande i arbetet. Och det har varit ett ansträngande arbete att försöka hålla sig nära skrivprocessen. Tillgänglig för intryck. Jag har försökt att skriva *fram* förståelse – nu, när jag skriver. Som i förbindelse med Bergsons nuflöde?

Olika typer av tänkande

From the Zen Buddhist view of consciousness, thought is effective only when it arises spontaneously out of a problematic situation. Whenever the person willfully thinks, whenever one tries to make experience fit retrospectively derived categories, that thinking inevitably leads to paradoxes and conflict. When thought arises as a spontaneous response to a break in immediacy, however, it serves as an intermediary stage in the return to spontaneity.⁷⁷

Jag inleder avsnittet som tar stöd i japansk zenbuddhism med ett citat jag anser synliggör två typer av tänkande i min inledande gestaltning. Dels ett som berörde madrasser, plast och hål i väggen. Sinnesintryck aktiverade ett tänkande kring saker jag omgav mig med och ”löste problem” kopplat till detta. Det här tänkandet är spontant och fyller en värdefull funktion. Om en däremot försöker få erfarenheten att passa förutbestämda kategorier, skapas konflikter. Från Bergson har vi fått veta att intellektet är fritt att formulera sina egna problem, vilket påminner om detta. Den andra formen av tänkande citatet pekar mot är det som pågick i mötet med målarduken, när jag ”med vilja” bestämde mig för att linjen betydde gräns.

Ett *spontant* och *planerat* tänkande skiljer sig alltså åt enligt zen, men citatet antyder samtidigt att de samspelar och har betydelse för varandra. Hur då?

Att veta på avstånd

Tankar fulla av begrepp filtrerar vår direkta upplevelse.

Visst har språket underlättat. Det har gjort det enklare att tala om tussilagor och solnedgångar, men på samma gång skapar språket avstånd till tussilagon och solnedgången, påtalar zen. Till det unika med varje enskild blomma och nedåtgående sol. På ett intellektuellt plan kan vi förstå det här och i ett försök att förklara oss kan vi fortsätta med att säga att ”såklart vet jag att den enskilda blomman är unik”. Men vad betyder ”unik” i sammanhanget? Varje försök att med språkets hjälp beskriva verkligheten blir förklarande lager som läggs till eller ersätter tidigare förklaringar.⁷⁸ Bergson påtalar att begrepp fungerar som brygga till föremål men aldrig kan förmedla vetskapen om föremålet som helhet. Zen å sin sida, lägger tonvikt på att beskrivningar distanserar dig från vad du faktiskt upplever.⁷⁹ För att erfara verkligheten såsom den är behöver du gå till ”källan” för upplevelsen.⁸⁰ Härifrån erfar du fri från filtrerande begrepp. Och källan, påtalar zen, når du genom att ”go back to the state before we put on the first filter.”⁸¹

⁷⁷ Kasulis 1981, s.64.

⁷⁸ Kasulis 1981, s.56.

⁷⁹ Kasulis 1981, s.56.

⁸⁰ Kasulis 1981, s.12.

⁸¹ Kasulis 1981, s.56.

För att kunna erfara utan begreppets inverkan behöver vi återvända till ett tillstånd innan filter började användas. Ett påstående jag upplever indikerar att människan väljer ett begreppsmässigt tänkande. Jag skulle vilja tillägga att vi även tilldelas filter vi inte alltid vet att vi agerar utifrån. Jag har valt att inte tala om det omedvetnas inflytande i den här essän, men vill ändå nämna att vi ofrånkomligt ärver ”filter” från tidigare generationer; mamma, pappa, mormor, morfar, ännu äldre mor- och farföräldrar.⁸² Av erfarenhet vet jag också att separationer, andra än förlossningens uppsplitning mellan mor och barn, kan vara orsak till att intellektet tar kontroll. Blir ett omedvetet filter som jag personligen sett verkligheten genom, upprätthållit och flitigt använt mig av för att skydda självet.⁸³

Men vart skall vi då återvända för att återgå till temat?

Vad som menas med att återvända till tillståndet innan det första filtret, är att människan behöver ta sig, inte så långt som till det omedvetnas domäner, utan till nuet. ”We must regain our grasp of the present moment.”⁸⁴ För att erfara utan begrepp som gräns behöver jag återvända till situationen där erfarenheten sker. Nu. Till platsen där jag målar.

Närvarande kunskap

Husserl har belyst att målarduken jag möter i ateljén idag även innefattar minnet av målardukar samt möjligheten att tänka kring framtida. Vad zen gör är att peka mot begränsningar relaterat till medvetandets syntetiserande förmåga. Alltså att människan förankrar föremål och tankar i tid. Om jag ska exemplifiera varför kan vi tänka oss en arbetssituation på ett sjukhus. En man kommer fram till mig som personal och frågar om det är ok att ta en påtår på kaffet. När frågan ställs blir jag upptagen vid verksamhetens riktlinjer som jag lärt in (dåtid) och konsekvenserna det kan ge om jag bryter mot dessa (framtid). Med en upptagenhet vid tid som inte berör nuet nekar jag påtåren utan att erfara den faktiska personen som jag i stunden möter. För att återknyta till Bergsons tal om *individ* och *tillfällighet* – aktiviteten av att mötas – tog jag som personal (individ) inte hänsyn till det unika tillfället (pappan). En pappa som vakat över sin son som akut opererats under natten. Jag baserade med andra ord inte beslutet på situationen som den såg ut nu. På mötet med just denna människa som var trött och i sorg. Var det rimligt att neka en extra kopp kaffe? Jag kommer att tänka på moral. Vad har nekandet för moralisk och etisk innebörd i den här situationen? Vad betyder

⁸² Beteenden går i arv och skulle kunna förklaras bli till filter för hur du själv vill agera. Vi lär oss med andra ord av andra hur vi ser på världen. Hur vi förhåller oss till världen. Robert Sapolsky, *Varför vi beter oss som vi gör* (Stockholm: Natur & Kultur, 2008).

⁸³ ”Barn är ofta i en sårbar position i förhållande till omvärlden, och tillvaron innebär oundvikligen behov av att skydda sig från alltför många och alltför intensiva tillstånd av psykisk smärta”. Leif Havensköld & Pia Risholm Mothander, *Utvecklingspsykologi* (Stockholm: Liber, 2009), s.305.

⁸⁴ Kasulis 1981, s.57.

det för – mänskligheten; känslan av själv och synen på andra, om vi utvecklar förmågan att följa riktlinjer och inte tillfällighetens möte?

Zen påtalar vikten av att bryta upptagenheten vid tid som inte är nu.

Att vi bör rikta fokus mot tillfället där erfarenheten sker. För om du utgår från det som sker blir det lättare att reagera spontant.⁸⁵

Spontant eller planerat beteende

I den här essän påstår jag att mitt medvetande var riktat mot en målarduk men också mot tankar. Att tänkandet upplevdes vara störande när jag målade. Det är så jag talar om konstnärssubjektet och målardukobjektet. Zen skulle påstå att det såklart går att tala om situationen på liknande vis, men det är en retrospektiv analys av erfarenheten. När jag *målar* är jag och målarduken inte skilda åt. Fast kanske var vi det ändå? Min erfarenhet där och då skorrade och jag upplevde mig *inte i kontakt* med arbetet på grund av störande tankar. Det är i alla fall vad jag hävdar såhär efteråt.

För att belysa hur subjekt och objekt är en sammanhängande enhet i den upplevda erfarenheten bidrar Kasulis med ett exempel från sportens värld. En basebollspelare kan säga ”jag slog bollen” och berätta för oss vilket utfall slaget fick. Men när spelaren faktiskt slog fanns det ingen separation mellan boll och spelare. I den stunden skulle tvärtom tänkandet på att slå försvåra för spelaren. Vilket påminner om hur jag talar om upplevelsen i ateljén. När jag tänkte på vad jag gjorde störde det mitt arbete. Om vi fortsätter veckla ut Kasulis exempel, kan vi tänka oss två basebollspelare. Den ena har nyligen lärt sig tekniken som krävs. Han är nybörjare och behöver fortfarande tänka på hur han vinklar upp kroppen inför ett slag. Den andre spelaren är erfaren och reagerar, i motsats till den reflekterande nybörjaren, spontant på bollen som kommer farande. Vad exemplet gör är att hänvisa till människans olika sätt att erfara verkligheten i allmänhet, enligt zen. Zen förespråkar ett spontant sätt att leva. Men det är inte nybörjaren som kritiserar utan beteendet av att *tänka* om hur verkligheten ter sig istället för att spontant *erfara* den.⁸⁶

Kategoriseringar och indelningar; man, kvinna, hen, den, det, filtrerar vår direkta upplevelse, meddelar zen. Gamla begrepp ersätts av nya. Normkritik blir norm och kommer eventuellt ersättas med begrepp som kan ersättas med ytterligare andra. Begrepp är flyttbara till sin karaktär, påtalar Bergson. Om människan upprätthåller och premierar ett beteendet som beskriver verkligheten, vad händer då med förmågan att spontant uppleva det som sker?

Att leva.

Låta annat leva.

⁸⁵ Kasulis 1981, s.57.

⁸⁶ Kasulis 1981, s.57-58.

Begrepp som ”naturresurs” har präglat en västerländsk blick på naturen och vad en syn på naturen som objekt haft för konsekvenser för planeten, vet vi idag. Hur skulle ett spontant sätt att leva i relation till naturen manifesteras sig? Från ett mikroperspektiv skulle det kanske innebära att jag betraktade tussilagon i väggrenen utan att ta med den hem. Att jag reagerade med att vilja titta, inte med att vilja äga. Vad är det som rättfärdigar att jag rycker upp dess levande rötter?

Istället för att definiera erfarenheten på ett förutbestämt sätt bör du uppleva verkligheten och reagera spontant på det som sker nu och här. Utifrån zen verkar mitt huvudsakliga problem vara beteendet av att planera. Tänkandet som bestämde att formen betydde gräns. För den tanken uppstod ju inte spontant på färgen som applicerats. Jag undrar hur ett spontant tänkande inverkar på ett planerat? Vart går ens gränsen dem emellan? Min personliga upplevelse var att tänkandet i ateljén var *ett* tänkande. Hur får jag syn på de olika formerna? Visst blir det relevant om jag vill kunna stävja ett oönskat tänkande? Alltså att skifta beteende från att planera formens betydelse till att spontant reagera på den målade formen.

Med distans till situationen kan jag se att det spontana tänkandet som kretsade kring min omkringliggande verklighet tog stort mentalt utrymme. Det var igång redan innan jag kom till ateljén och fortsatte väl där. Det var som att allt jag tänkte på fick lika värde. Vilket får mig att tänka på prioriteringar. Jag var i ateljén för att arbeta men lät annat ta lika stor plats som måleriet. Vad säger det om mig som konstnär? Det skulle kunna visa på att jag inte tog arbetet på allvar. Att jag av någon anledning inte prioriterade måleriet som var viktigast. Och jag fortsätter med ytterligare en fråga; Om så var fallet, vad krävs för att jag ska kunna välja det viktigaste i stunden?

Tystnad?

Kan det vara så att ett spontant tänkande överröstade *förmågan att inte tänka* när jag målade? Att tänkandet som löste problem med madrasser och hål i väggen, blev filter för min erfarenhet av duk-kroppen såsom den var?

Tänkande i praktiken

Once you have adjusted your posture, take a deep breath, inhale and exhale, rock your body right and left and settle into a steady immobile sitting posture. *Think of not thinking. How do you think of not-thinking. Without thinking.* This in itself is the essential art of Zazen.⁸⁷

⁸⁷ Dōgen Zenji, ”Fukanzazengi” in *The heart of Dōgen’s Shōbōgenzō* (New York: State University of New York Press, 2002), s.4 (min kursivering).

Citatet jag utgår ifrån är från *Fukanzazengi (Universal Promotion of the Principles of Zazen)* av Dōgen Zenji. Dōgen är den person som särskilt engagerat sig i att förmedla betydelsen av zazen och Kasulis poängterar något som ofta förbises gällande Dōgens filosofi. Att medvetandetilståndet Dōgen redogör för kopplat till zazen, är medvetandet som sådant. ”Dōgen came to believe that the mode of consciousness in zazen is fundamental in all modes of consciousness. That is, to understand zazen is to understand consciousness in general” som han säger (Kasulis 1981, s.69). Kasulis framhäver att Dōgens filosofiska projekt berör människan, den praktiserande zenutövaren, som din och min.

Ett centralt inslag i zen är meditationsformen zazen som ordagrant betyder ”sittande meditation”. Om jag fram till nu har berört zens perspektiv på tänkandets olika former, allmänt, går jag vidare med att titta på den praktiska aspekten utifrån begreppen *tänkande*, *icke-tänkande* och *utan-tänkande* hämtade ur citatet ovan. Kan begreppen som berör tänkandet i praktiserandet av zazen möjligtvis säga något om tänkandet i min konstnärliga praktik? Jag går rakt på sak.

Tänkande är det som sker när en idé vägs mot en annan. Det inbegriper en relation av något slag. Jag och tanke-objekt står i förbindelse med varandra. All form av mental aktivitet gentemot objekt är tänkande och innefattar exempelvis omdömen jag gör men också minnen.⁸⁸ Som att *jag tänker på det svarta färgpigmentet* som ska köpas. Eller på plasten jag inte får glömma ta med hem. Eller på ”gräns”. *Icke-tänkande* å sin sida, uppstår när en beslutar sig för att inte tänka på något och förklaras av zen som att jag väljer att bryta relationen mellan mig och tanke-objektet. [...] as the cutting of consciousness.”⁸⁹ Husserl har synliggjort vad som händer i medvetandet när vi erfar genom att tala om intentionalitet, där noesis är den mentala aktiviteten och noemat objektet så som det erfars. Vilket är ett resonemang Kasulis också hänvisar till. Om vi gör icke-tänkandet till mental aktivitet skulle noesis vara förnekandet av noemat som är tänkandet i sig. Ett icke-tänkande påminner således om tänkandet men med skillnaden att dess noema (objekt) är tänkandet själv. ”In other words, not-thinking is essentially a negating attitude toward all the mental acts.”⁹⁰ Som nämnt i ett annat sammanhang blir jag påmind om en axelskada av tvålen jag ibland använder. Vad jag personligen kämpar med är att försöka bryta tankekedjan som minnet sätter fart på. Detta skulle kunna exemplifiera icke-tänkandet.

Men att besluta sig för att inte-tänka, är inte det ett tänkande i sig?

Det är vad Dōgen påstår och menar att *utan-tänkande* är grunden där tänkande och icke-tänkande emanerar.⁹¹ Utan-tänkandet är varken ett accepterande eller förnekande av tänkandet och samtidigt: ”Both thinking and not-thinking are without thinking.”⁹² Igen, med hjälp av Husserl, skulle utan-tänkandets noetiska akt förklaras som varken accepterande eller förnekande och noemat, ”pure presence of things as they are.”⁹³ För att komma med ännu ett exempel från min vardag, brukar jag ofta åka tåg. Jag köper en biljett till vartsomhelst för att få sitta vid fönstret och tomglo. Tågets framfart håller inte enbart min fysiska kropp i rörelse utan även tankar. Allt rör sig. Att åka tåg är frigörelse. Säkert är vi många som kan relatera till tillfällena som ibland uppstår när vi tittar ut genom ett fönster och låter blicken fara fritt utan hinder. När vi tappar bort oss. Trädtoppar,

⁸⁸ Kasulis 1981, s.73-74.

⁸⁹ Kasulis 1981, s.72.

⁹⁰ Kasulis 1981, s.73-74.

⁹¹ Kasulis 1981, s.72-73.

⁹² Kasulis 1981, s.73 (min kursivering).

⁹³ Kasulis 1981, s.73.

vattenytor, himlar är där. Boken du håller i dina händer vilar på långt avstånd från ditt medvetande och tanken på eftermiddagens möte likaså. En kort stund är det som att upplevelsen är tom på innehåll samtidigt som att allt är där. Det här tillståndet kan liknas vid Dōgens utan-tänkande.

Utan-tänkande är en upplevelse där du varken tänker eller inte-tänker, men för den sakens skull inte är apatisk. Du är fortfarande medveten men vad du inte gör är att reflektera över din tillvaro. Inga noematiska objekt upptar ditt intresse för att tala med Husserl. Och här kan vi se att Dōgen och Husserl skiljer sig åt. Om Husserl påstår att medvetandet alltid är medveten om något pekar Dōgen på att det finns tillfällen då medvetandet snarare skulle kunna beskrivas som tomt. Att du är medveten, fast om *inget*. Det är när du kliver ur tillståndet av utan-tänkande som du kan titta tillbaka på stunden vid fönstret och upptäcka noematiska objekt. Det är nu, vid ett senare tillfälle, du kan uppmärksamma att himlen betyder avkoppling för dig. ”In other words, the without-thinking act supplies the raw material out of which the later reflective, thinking act develops.”⁹⁴

Utan-tänkande saknar en riktadhet mot objekt. Trädtoppen, vattenytan, himlen upplevs men utan gränser dem emellan. I utan-tänkandets tillstånd upptar inget specifikt mitt medvetna intresse men ändå upplever jag medvetet.⁹⁵ Till skillnad från tänkande och icke-tänkande som innefattar intentionala objekt, hänvisar utan-tänkandet snarare till tiden då erfarenhet sker. Till nuet. Och här liknar utan-tänkandet nuet såsom det redogjorts för tidigare. Men istället för att tala om nuet i temporala termer använder Dōgen ”Being-time”. Vad han önskar med det är att omdirigera fokuseringen på tiden i sig, till den som erfar tiden. Att lägga betoning på individen, men utan att förneka tidens betydelse. ”[...] we experience neither time nor being per se; we experience temporal existence” förtydligar Kasulis.⁹⁶

Detta är kärnan i zazen.

Zazen är övning i utan-tänkande. Ett enträget försök, att med beslutsamhet och hjälp av icke-tänkandet, återkomma till nuets erfarenhet när tänkandet gör intrång och grumlar medvetandet.⁹⁷ Zazen förnekar inte tänkandet. Zazen är en meditationsövning i att förhålla sig till tänkandets olika former med målet att utveckla förmågan att, när som helst var som helst, återvända till nuet. Till ”källan” för upplevelsen. Dōgen poängterar att zazen inte är en teknik du lär dig för att komma åt något specifikt. Zazen är mål i sig, ett sätt att leva. Och det är inte ett liv begränsat till zenmunken, utan ett förhållningssätt vem som helst kan praktisera.⁹⁸

⁹⁴ Kasulis 1981, s.76.

⁹⁵ Visst liknar detta Bergsons tal om ”samma slags uppmärksamhet” i citatet på sidan 26? Jag tycker mig höra att Bergson och zen påpekar att det som upptar medvetandet är likvärdigt, men att de talar om det på olika sätt. Om Bergson *fyller* medvetandeakten med innehåll: symboler, bilder, teorier, gör zen medvetandeakten *tom* på trädtoppar, vattenytor, himlar.

⁹⁶ Kasulis 1981, s.79.

⁹⁷ I citatet på sidan 26 talar Bergson om en ansträngning som kan ”vänja medvetandet vid en alldeles speciell och avgränsad situation” vilket påminner om zazen – övningen, i att återvända till nuet.

⁹⁸ Kasulis 1981, s.78.

Så hur relaterar tänkande, icke-tänkande, utan-tänkande till stunden när jag målar?

Att måla i ett tillstånd av utan-tänkande borde innebära att jag är uppslukad av akten att måla. Jag tänker inte på vad jag gör. Jag *målar*. Utan-tänkandet verkar vara ett tillstånd som kan förklaras som att gränser är uppluckrade och att jag är i förbindelse med allt. Vilket påminner om det jag säger i min inledande gestaltning att: ”den euforiska känslan uteblir när tankar dominerar. En upplevelse som sätter mig i förbindelse med något bortom rummet, bortom ateljéns fyra väggar och min kropps gränser.” Att måla är högst relevant för att en målning ska bli till, men mitt arbete innebär också att jag betraktar målarduken. På vad som händer med färgen som applicerats. Hur den gestaltar sig på ytan. Jag ”lyssnar på ingivelser” som jag uttrycker i gestaltningen. Att måla innebär således att jag inte enbart målar i ett utan-tänkande utan tillsammans med ett tänkande där omdömen görs. Skulle en kunna beskriva det som att när jag ser formen på målarduken reagerar – tänker – spontant, om vi vänder tillbaka till hur zen talar om ett spontant och planerat beteende?

Eller det är väl precis här som mitt problem blir problem?

Vid det spontanas vara eller icke-vara.

Jag skulle kunna reagera spontant på den målade formen, men vad jag istället gör är att jag konstruerar arbetet med begrepp. Det är en planerande tanke som styr och inte en spontan kroppslig reaktion som leder arbetet framåt. Tidigare frågade jag om ett spontant tänkande eventuellt kunde överrösta förmågan att *inte tänka* i situationen där jag målar. Kanske är det tänkandet som sådant. Spontant eller planerat. Jag tycker mig hur som helst se att ett icke-tänkande hade varit användbart. Med hjälp av icke-tänkandet hade jag kunnat bryta relationen till tanken på ”gräns” som möjliggjort en kommande spontan kroppslig re-aktion på den faktiska formen.

7. Vad har blivit framträdande?

Temat för essän har varit ett medvetet tänkande med syftet att förstå hur tänkandet påverkar mig som konstnär. Och essän har haft två spår. Dels önskade jag lokalisera en attityd jag kan ha till målarduken samt undersöka relationen mellan tanke och handling i skapandet. Frågorna jag ställde var: *Vad är det för attityd? Hur manifesterar sig ett planerat respektive handlande sätt att måla och vad har tänkandet för konsekvens för konstverket? Hur kan en förhålla sig till ett medvetet tänkande?* I det här kapitlet utgår jag från frågeställningarna för att se om jag fått svar. Jag försöker även svara på några av frågorna som uppstod i skrivprocessen. Jag börjar med attityden.

Att lyssna koncentrerat

Kärlek är inte alltid på parternas lika villkor, menar Fromm. Min kärlek kan vara kravfylld men jag kan också älska utan mål. För att översätta det till mitt måleri skulle en kunna uttrycka det som att jag behöver undvika önska något särskilt av målarduken för att arbetet skall bli självändamål.

Och om arbetet skall bli mål i sig behöver jag koncentrera mig.

Jag behöver koncentrera mig på att inte bestämma att formen betyder gräns innan den återvänt till mig. Att den målade formen behöver *återvända* pekar mot tiden som berörts genom essän fast på andra sätt. Nu som tiden *mellan* mig och målarduken. Vad som blivit tydligt, även med Fromm, är vikten av tid. Att tid behöver gå. Jag målar en form. Nu: väntan... I den inledande gestaltningen uttrycker jag det som att konstverket blir autonomt om det "haft något att säga till om". För det första är det när formen överhuvudtaget existerar som målarduken kan tala till mig. Jag måste börja med att måla. För det andra är det när formen återvänder till mig från målarduken som den säger något. Som i vilket samtal som helst? Kanske är det omöjligt att tränga in i föremål påtalar Bergson. Och kanske är det inte möjligt att en målarduk kan säga "vad den själv önskar" i bemärkelsen av att den har en egen vilja. Men om jag väntar med att bestämma att formen betyder gräns kan formen, i ett senare skede, tolkas annorlunda. En skulle kunna se det som att målarduken på det sättet deltar i mötet. Att formen blir medskapare till konstverkets betydelse.

Med hjälp av Fromm har det blivit tydligt att jag behöver koncentrera mig på mötet med duk-kroppen. Och koncentrationen har olika riktningar. Jag behöver ha en koncentration – vaksamhet, på vad som händer inom mig för att kunna uppmärksamma att det är att bestämma vad formen betyder som är mitt mål. Jag tolkar vaksamheten inåt som en typ av självmedvetenhet som tydliggör vad jag har för intention med det jag gör. Om jag är medveten om att jag försöker bestämma över dig kan jag byta spår om jag önskar. I min konstnärliga praktik skulle det betyda att jag kan ändra inställning till arbetet. Med vaksamhet inåt kan jag skifta mellan ett måleri som har ett bestämt mål och ett måleri som är självändamål. Vad jag också tycker har blivit tydligt är att jag behöver vara koncentrerad på tiden i sig. På att låta tid gå. Att vänta. Jag behöver koncentrera mig på att vänta in den andres svar; dess uttryck. För det är när jag väntar som den andre; du, min dotter, målarduken, får utrymme att reagera på mig. I kapitlet *Om att mötas* frågade jag: "Om vi talar om kunskap, vad är det för en förmåga jag som konstnär behöver besitta för att kunna möta mitt arbetsmaterial så att relationen mellan oss blir nära, nära som intim?". Ett svar kan bli: förmågan att vilja lyssna koncentrerat på vad den andre – oavsett vem, säger.

Vad som framkommit är att attityden jag eftersöker skulle kunna beskrivas som ett koncentrerat lyssnande med olika riktningar. Och då viljan att lyssna koncentrerat är ett intellektuellt beslut leder

det mig in på nästa rubrik där jag letar svar på frågeställningen som berör relationen mellan tanke och handling.

Att spontant re-agera eller intellektuellt planera

Tänkandet jag talar om som problematiskt för mitt skapande är en mental aktivitet. Det är en medvetenhet om tankar som är många. En intellektuell sysselsättning.

Intellektet är en aktivitet med målet att beskriva verkligheten från olika perspektiv och med skiftande tecken, menar Bergson. När jag skulle måla den där dagen fick mitt intellekt tag på begreppet gräns. Vart kom det ifrån? Var det från ett minne jag tog dess betydelse. Eller från teorin, som utifrån ett psykologiskt perspektiv, ger det innebörd. Helt säkert kom begreppets betydelse från andra sidan ateljédörren och inte utifrån vad som hände mellan mig och målarduken, nu. Bergson påtalar att språket frigjort intellektet att bestämma vad som sker. Av vad som *faktiskt* sker. Förutom att intellektet kan beskriva verkligheten med väl avvägda begrepp, tolkar jag det som att intellektets frihet innefattar förmågan att förbise: ignorera – förtrycka, nuet. Att det kan planera sig förbi det som faktiskt sker.

Att mitt intellekt tankemässigt kan vandra iväg från nuets möte med målarduken gör avståndet zen talar om tydligt. Om jag fokuserar på att planera är mitt intellekt någon annanstans än här. Jag koncentrerar mig på tänkandet, inte erfarenheten av målarduken. Jag är på plats i ateljén med min fysiska kropp men jag är mentalt frånvarande. En mental närvaro saknades mig den där dagen. Om jag anser att det är ett problem för min praktik att planera en forms betydelse har det blivit självklart att intellektet är bidragande orsak till det. Hur kan jag arbeta annorlunda?

Bergson menar, att människan av vana drivs av intellektet men att jag kan möta målarduken på ett sätt som inte styrs av tanken. Med intuition. Ett utan-tänkande om vi vänder oss till zen.

Intuition är inget jag talar om. Varken med andra eller i inre samtal med mig själv. Intuition är sympati. Med sympati lär jag *känna* den andre. Men om sympati betyder att jag lär känna den andre, vad är det jag lär känna hos en målarduk? Eller vem?

Bergson ifrågasätter om det verkligen går att känna in ett föremål genom intuition. Vad han istället gör är att hänvisa till den personliga upplevelsen. För vad jag alltid kan göra är att komma åt min egen känsla. Vilket jag tolkar som *min känsla jag får tillsammans med den andre*. Baserad på mötet oss emellan. På en gemenskap eller med Bergsons begrepp ”sanhörighet”. Det viktiga verkar alltså inte vara att definiera *vems* känslan är, utan att erfarenheten av mötet innefattar närvaron av mig *och* målarduken. Att det handlar om en föreställningsförmåga. Samhörigheten jag upplever

genom sympati: intuition pekar mot att jag känner *med* andra tack vare att jag kan sätta mig in i den andres erfarenhet. Jag kan föreställa mig hur det är att vara du. Det är eftersom jag kan föreställa mig hur det är att ha feber som *jag vet hur du* känner dig. Med andra ord lär jag känna målarduken genom mig själv. Och då målarduken är ett föremål och inte en människa, vilken är lättare att känna igen sig i eftersom vi liknar varandra, behöver jag ha bra fantasi.

Intuitionen förankrar mig i det som sker nu. På vad som händer när jag målar. Och skriver. Zen påtalar, att om jag utgår från nuet kan jag reagera spontant på verkligheten. Vad essän synliggjort, är en obalans. Intuition och intellekt är två medvetandeformer som driver människan, menar Bergson, men när jag målade drevs jag av intellektet vilket påverkade mitt beteende mot målarduken. Vad har det för konsekvenser för måleriet om mitt beteendet domineras av intellektet?

Den mest uppenbara konsekvensen av att tänka före jag målar, berör nuet.

När jag intellektuellt bestämmer vad arbetet betyder konkurrerar det med förmågan att vara närvarande i arbetet såsom det pågår. När jag tänker på en omkringliggande verklighet eller planerar arbetet blir jag mentalt frånvarande. Jag tänker bort närvaron mellan mig och målarduken. *Vad innebär det om nuet inte får ta rättmätig plats?* var en fråga som uppstod i skrivprocessen. Enligt Bergson är nuet den tid då nytt läggs till erfarenheten: målarduken. Om jag är frånvarande betyder väl det att jag inte visar aktning för det nya?

En direkt konsekvens av att planera måleriet som jag ser det, är att jag inte låter evolutionen baseras på tillfälligheten. Konstverket får inte utvecklas utifrån mötet mellan oss, nu. När jag planerar arbetet, är det jag som tar kommandot och bestämmer konstverkets framtid. I det här fallet placerar jag en tidigare bestämd betydelse av gräns på målarduken. Dess framtid definieras av gammal innebörd. Om jag bestämmer, vad kan målarduken säga då? Jag kväver den andres röst. Vilket pekar mot den bristande ömsesidigheten jag talar om i gestaltningen. Det är på grund av detta som "duk-kroppen inte får komma till liv". Och varför konstverket inte blir autonomt.

För att förtydliga hade jag bestämt att formen betydde gräns innan jag målade den. Jag kopierade betydelsen av gräns från dåtid och klistrade in i nuet. Dels går det att tala om *betydelsens kopia* men går det inte att tala om ytterligare en typ av kopiering här? Om jag planerade betydelsen av en form som ännu inte fanns, skulle inte det kunna innebära att handlingen som sen utfördes styrdes av intellektet. Att utseendet på den kommande formen blev påverkad av min tanke på formen? Det är väl förövrigt det som definierar kopian? Att det finns en förlaga, reell eller mental, som efterliknas.

Det finns konstnärer som drivs av intellektet på goda grunder, men för mig innebär det en oetisk handling. När jag planerar arbetet går det emot mitt konstnärliga projekt, där ambitionen är att göra

konst som inte liknar något jag tidigare skapat. Eller annorlunda uttryckt, när jag styrs av mitt intellekt vacklar min personliga arbetsmoral. Vilket leder mig in på nästa avsnitt där jag försöker svara på frågan om hur jag kan förhålla mig till ett medvetet tänkande.

Att bryta ett överdrivet medvetande

Husserl har påtalat att människan alltid är medveten om något och för mig betyder det problem. Fromm påtalar att du behöver koncentrera dig för att kunna lyssna uppmärksamt. Om vi lägger ihop vad vi säger här, skulle en kunna förklara det som att vad jag gjorde i ateljén var att koncentrera mig på allt jag var medveten om, vilket skapade problem med det koncentrerade lyssnandet.

Ett svar på frågan hur jag kan förhålla mig till ett medvetet tänkande blir således att jag kan välja att koncentrera mig på det. Vad jag dessutom kan göra är att välja att fortsätta uppehålla mig vid hur tankar utvecklas. Om en första tanke är att madrassen behöver flyttas på kan jag fortsätta tänka att det inte gör något. Vilket jag också gjorde. Vad zen har visat är att jag kan bryta tankekedjor. Med ett icke-tänkande kan jag avbryta det som inte är relevant i stunden när jag målar. Eftersom jag vet att det går emot mitt konstnärliga projekt att imitera mig själv, hade jag kunnat bryta relationen till tanken på begreppet gräns. Så varför gjorde jag inte det? Eller var det så att jag lämnade ateljén eftersom jag inte klarade av att koncentrera mig på arbetet?

För att kunna välja ett icke-tänkande behöver jag vara medveten om vad som pågår. Fromms vaksamhet kan hjälpa mig med det. Och återigen, varför blev inte vaksamheten en hjälpsam metod där och då? Jag som anser mig vara en självmedveten person, dessutom särskilt känslig för vad som händer både inombords och utanför. Kanske svarar det på min fråga? Min högkänslighet, en typ av sensitiv vaksamhet, gör även små signaler tydliga. Starka men också svaga intryck; ljud, dofter, syn, känsel, aktiverar min medvetenhet. Får mig att uppmärksamma *något*. Tidigare i essän har jag sagt: ”Jag var i ateljén för att arbeta men lät annat ta lika stor plats som måleriet. Vad säger det om mig som konstnär? Det skulle kunna visa på att jag inte tog arbetet på allvar.” En utveckling av det svaret skulle kunna vara att det visar på att jag *inte kunde* ta mitt arbete som konstnär på allvar, på grund av att medvetandet var överstimulerat.⁹⁹

Ett annat sätt att tänka kring vaksamheten, är att en vaksamhet även kan innebära en överdriven introspektion. Ett överdrivet lyssnande på egna tankar. Att ett vaksamt lyssnande driver upp tempot på medvetandet och därigenom grumlar kontakten både med mig själv och andra. Jag frågade på

⁹⁹ Arousal är ett begrepp från psykologin vilket beskriver förmågan att processa signaler från medvetandet. Att hantera stimuli är också en förmåga. Pat Ogden, Kekuin Minton & Clare Pain, *Trauma and the Body – A sensorimotor approach to psychotherapy* (New York : W.W. Norton, 2006).

skrivvägens gång om jag behövde tystnad. Kanske är det ett medvetande som arbetar mer långsamt jag eftersöker. I alla fall när jag arbetar.

En insikt.

Om jag tidigare gjorde konst för att kontrollera känslor, för att kunna komma åt en intellektuell förståelse av vad jag upplevde, arbetar jag idag omvänt. Idag önskar jag hålla intellektet på avstånd. Nu är det tvärtom upplevelsen som är det viktiga i arbetet.

8. Avslutande tankar

KONSTNÄRENS PRAKTISKA och OPRAKTISKA KUNSKAP

Essän har synliggjort tre centrala dialoger. Dels den *mellan* mig och arbetsmaterialet. Men också den mellan intellekt *och* intuition samt ett spontant *och* planerat beteende.

Ett underliggande antagande jag haft under arbetets gång har varit att jag istället för att tänka först borde ha börjat med att måla. Att det skulle bli svaret på mitt problem. Vad essän dock har visat är en annan arbetsordning vilken är: Måla. Vänta... Re-agera. När arbetet blir tillfredsställande målar jag, väntar, tar emot en målad form och reagerar med att måla igen, där reaktionen inte är en intellektuell tolkning, utan en spontan kroppslig rörelse som svar på formens tal. En gest, som med färg på penseln, lägger till eller tar bort färg. När akten pendlar mellan mig och målarduken, samtalar vi. Det är i en spontan dialog som konstverket kan bli nytt – nuet är ju vår mötesplats – och inte bestämt av mig som konstnär.

Medvetandeformerna intuition och intellekt är närvarade när jag målar eftersom de konstituerar människan. Vad jag tycker har blivit tydligt är att jag som konstnär behöver ha förmågan att vänta på vad den andre – målarduken, säger. Men också att växla riktning mellan intuition och intellekt. När formen återvänder till mig från målarduken, är det kanske med ett intellekt jag får lust att svara an. Kanske tänker jag att formen uttrycker *centrum* och vill styra nästa kroppsliga gest utifrån den tanken. Är jag vaksam blir jag medveten om vad jag är på väg att göra och kan med icke-tänkandet bryta relationen till tanken på centrum och återgå till akten av att måla. Ännu en förmåga har belysts och det är den av att kunna vara vaksam. Som konstnär behöver jag vara en god lyssnare både inåt och utåt.

Användningen av icke-tänkandet har som syfte att få mig att återvända till nuet, menar zen. Att bryta relationen till tanke-objekt som *centrum* innebär att jag kan återvända till nuet där jag målar. Och att återvända till nuet är något du övar på. En förmåga även det. Du kan, mer eller mindre

enkelt, vara närvarande i nuet. Måleriet som behandlats i den här essän kultiverar förmågan att vara närvarande som jag ser det. Essän har hjälpt mig att sätta ord på att jag i mitt konstnärskap strävar efter att inte använda intellektet för att bestämma vad jag gör, utan att *göra*. Något jag personligen har svårt med av anledningar som är flera.

Men upprepning ger färdighet.

Varje tillfälle vid målarduken är självkultiverande.

Och kanske är det så, att arbetet med att återvända till situationen där jag skapar har inneburit att jag utvecklat förmågan att vara närvarande i nuet. Men också förmågan till vaksamhet, att lyssna på signaler inifrån och utifrån. Kan det vara så att en välutvecklad intuition, för att använda Bergsons begrepp, också kan innebära svårigheter? Att hög sympatisk förmåga kan vara opraktisk. Om jag har en hög känslighet för nuets inverkan skulle det kunna peka mot att det finns en risk att jag blir medveten om mycket samtidigt. Att intrycken innebär att medvetandet överstimuleras och jag får svårt att agera överhuvudtaget. Om en godtar även den tankefiguren, är det ännu en förmåga som krävs av mig som konstnär som jag ser det, och det är den av att kunna dra gränser. Jag behöver ha förmågan att inte låta mig påverkas.

Bergson påtalar att människan i en västerländsk kontext av vana drivs av intellektet. Vad ligger till grund för den vanan? Och hur relaterar mitt problem med intellektet som pågår innanför ateljéns fyra väggar, till en större kontext? Kommer att tänka på kulturen. Den som bidrar till lärande. Om vi lever i en tid där ett välutvecklat intellekt är norm och dessutom premieras, visst präglar det även mig som konstnär som är människa i den tiden?¹⁰⁰ En kulturpolitik anser att konstnären ”har en hög grad av autonomi. De agerande på fältet äger i hög grad att bestämma över vilka värden som gäller på fältet, utan inflytande utifrån.”¹⁰¹ Men hur autonom *kan* jag vara? Finns det inte en risk att även jag omedvetet blir påverkad av ”inflytande utifrån”? Att även konstnären är blind/blir blind, säg av en rådande obalans mellan intellekt och intuition. En aspekt av konstnärsyrket som också blivit framträdande i essän, är vikten av självkänedom. Vilket jag anser är en förmåga. Självkänedom innebär ansträngningen i att ta reda på vad som ligger till grund för dina val, baserade på mer eller mindre medveten inläring, och kan utvecklas. Att känna sig själv är förutsättning för att kunna vara så autonom som möjligt som jag ser det.

Mitt bidrag till den praktiska kunskapens teori

Den här uppsatsen är skriven inom ämnet den praktiska kunskapens teori. Ett ämne tillhörande forskningsfältet vars uppdrag är att skapa förståelse för kunskapen som existerar i yrkeslivet och då

¹⁰⁰ Och visst påverkar ett normativt beteende även människans försvarsmekanismer, såsom ”intellektualisering”? Skulle det inte gå att se det som att kulturen bidrar till att jag som individ riskerar att befästa psykologiska försvar som är destruktiva?

¹⁰¹ Statens offentliga utredningar, s.76-77.

främst inom mellanmännsliga yrken. Att kunskapen är praktisk brukar förklaras som att den är grundad i kroppen, baserad på erfarenhet: en yrkeserfarenhet men också erfarenheten av att vara människa. Allt vi lär oss; simma, jonglera, koka kaffe är exempel på kunskap som sätter sig i kroppen och gör det möjligt för oss att handla utan att vi tänker på det. Men också för personen destruktiva beteenden, såsom undvikandet av andra och oförmågan att vara trygg, är en form av kunskap som ligger till grund för hur människan agerar vill jag mena. *Teorin* inom den praktiska kunskapens forskningstradition hjälper till att synliggöra, förklara och fördjupa förståelsen av en kunskap som annars leder yrkesmänniskan på ett oftast oreflekterat sätt. Dock inte mindre kunnig. Dialogen mellan kunskapen från *praktiken* och *teori* har likväl utvecklande kvaliteter.¹⁰²

Mitt bidrag till forskningsfältet grundar sig på erfarenheten som konstnär. På min relation till ett arbetsmaterial. Det mellan-varandra-varande, som traditionen oftast undersöker, berör med andra ord inte relationen till en annan människa utan till ett ting. Min förhoppning är att uppsatsen ger perspektiv på hur relaterande kan ta form. Att den belyser hur relationen mellan människa och material även den är kunskapande. Och att relationen till ett ting samtidigt pekar mot relationen till det egna jaget. Ett inom-varande möte. För det är *med* mig själv jag möter exempelvis en målarduk. Den erfarenhetsbaserade kunskap jag som konstnär besitter, är ofta utvecklad i relation till det egna jaget. En relation som knappt har berörts i en västerländsk kontext. Vad jag också önskar uppsatsen gör, är att bidra till forskningsglappet gällande en självkultiverande aspekt av konstnärsjaget.

9. Litteraturlista

Adorno, W. Theodor, "Essän som form" i *Essä*, (red.) Arne Mellberg, 2 uppl. (Göteborg: Daidalos, 2013), s.322-342.

Bergson, Henri, *Introduktion till metafysiken* (Lysekil: Pontes, 1992).

Bergson, Henri, *Creative Evolution* (New York: Random House, 1944).

Bornemark, Jonna & Svenaeus, Fredrik (red.), *Vad är praktisk kunskap?* (Huddinge: Södertörns högskola, 2009).

Dōgen Zenji, "Fukanzazengi" in *The heart of Dōgen's Shōbōgenzō* (New York: State University of New York Press, 2002).

Fromm, Erich, *Kärlekens konst* (Stockholm: Natur och kultur, 2004).

Hammarén, Maria, *Skriva – en metod för reflektion* (Stockholm: Santérus, 2005).

Husserl, Edmund, *Cartesianska meditationer – En inledning till fenomenologin* (Göteborg: Daidalos, 2016).

¹⁰² Jonna Bornemark & Fredrik Svenaeus (red.), *Vad är praktisk kunskap?* (Huddinge: Södertörns högskola, 2009).

Kasulis, P. Thomas, *Zen Action/ Zen Person* (Honolulu: The University Press of Hawaii, 1981).

Lee, Mara, *När Andra skriver – Skrivandet som motstånd, ansvar och tid* (Stockholm: Glänta produktion, 2015).

Sapolsky, Robert, *Varför vi beter oss som vi gör* (Stockholm: Natur & Kultur, 2008).

Simon, Peter, "Meaning and language" in *The Cambridge Companion to Husserl*, (ed.), B. Smith & D.W. Smith (New York: Cambridge University Press, 1995), s.106-137.

Statens offentliga utredningar, *Konstnär – oavsett villkor?* (Stockholm: SOU, 2018).