

Det perseptuelle møtet mellom verk og betrakter

En gestaltpsykologisk gjennomgang av Gunnar S.
Gundersens nonfigurative kunst

Urd Tønnessen Kalvik



Masteroppgave i Kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet

Veileder: Erik Mørstad

Universitetet i Oslo

Høst 2015

© Urd Tønnessen Kalvik 2015
Det perseptuelle møtet mellom verk og betrakter
Trykk ved Webergs printshop, Oslo

Sammendrag

Jeg har i denne oppgaven undersøkt tre nonfigurative kunstverk av Gunnar S. Gundersen opp mot gestaltpsykologisk teori. Jeg har hovedsakelig brukt tekster av Rudolf Arnheim og Gyorgy Kepes. De utvalgte verkene stammer fra 1950–1960, og jeg har valgt denne perioden ettersom den viser en stor utforskning av de visuelle virkemidlene i kunst. I oppgavens hoveddel utfører jeg gestaltpsykologiske verksanalyser av de tre maleriene. Formålet med disse analysene har vært å belyse de visuelle virkemidlene i verket inngående for å undersøke de helhetlige inntrykkene som verkene skaper hos betrakteren. I analysene har dermed relasjonen som oppstår mellom verk og betrakter vært viktig.

Forord

Jeg ønsker å takke veilederen min Erik Mørstad for konstruktiv kritikk og tilbakemeldinger underveis.

Videre takker jeg Solveig for korrekturlesning og god støtte på veien. Jeg vil takke min bror Skjalg for gjennomlesing av oppgaven i sin helhetlig og faglige tilbakemeldinger. I tillegg er jeg takknemlig for hans oppmuntring og tilstedeværelse underveis og særlig i innspurten.

Takk til Kaia for gode samtaler. Jeg vil takke min far for hans støtte og interesse. En takk går også til mor, som både har vært der med sine bekymringer og oppmuntringer i arbeidet, samt etterlengtede avbrekk fra det. Jeg vil takke mine medstudenter for å ha noen å dele frustrasjonen med. Videre retter jeg en takk til alle venner og familie som har hjulpet meg.

Min største takk går til Martin, for hans nøye korrekturlesninger og kritiske synspunkt, men mest av alt for å ha vært der i oppturer og nedturer, for å inspirere meg, for hans sans for galgenhumor og for hans alltid gode humør.

Urd

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	iv
Forord.....	v
Innholdsfortegnelse.....	vi
1 Innledning.....	1
1.1 Presentasjon av oppgaven.....	1
1.2 Problemstilling.....	2
1.3 Presentasjon av Gunnar S.....	3
1.4 Gunnar S og gestaltpsykologi.....	5
1.5 Avgrensning.....	6
1.6 Forskningshistorie.....	8
1.7 Teori og metodevalg.....	11
1.8 Kilder og litteratur.....	12
2 Teori og metode: Den gestaltpsykologiske kunstopplevelsen.....	14
2.1 Klassisk gestaltpsykologi: Fra del til helhet.....	14
2.2 Wertheimers dynamiske tankeprosesser.....	16
2.3 Gestaltpsykologi overført på kunst.....	17
2.4 Bearbeidelse av verket.....	18
2.5 Perseptuelle kategorier.....	20
2.6 Kunstopplevelsen som en aktiv og dynamisk prosess.....	21
2.7 Den gestaltpsykologiske betrakterrolle.....	23
2.8 Metode.....	25
3 Verkanalyse av <i>Komposisjon</i> fra 1951.....	26
3.1 Klassisk verkanalyse.....	27
3.2 Analyse av verkets enkeltdeler.....	28
3.3 Gestaltpsykologisk verkanalyse.....	29

3.4	Verkets enkeltdeler.....	30
3.5	Balanse	31
3.6	Farger	32
3.7	Romskapende virkemidler.....	33
3.8	Konklusjon	35
4	Verkanalyse av <i>Komposisjon</i> fra ca. 1955	37
4.1	Klassisk verkanalyse	37
4.2	Analyse av verkets enkeltdeler.....	37
4.3	Gestaltpsykologisk verkanalyse	39
4.4	Enkeltdeler	39
4.5	Farger	39
4.6	Romskapende virkemidler.....	40
4.7	Balanse	41
4.8	Konklusjon	44
5	Verkanalyse av <i>Komposisjon</i> fra 1960.....	46
5.1	Klassisk verkanalyse	46
5.2	Analyse av verkets enkeltdeler.....	46
5.3	Gestaltpsykologisk verkanalyse	47
5.4	Enkeltdeler	48
5.5	Farge.....	48
5.6	Romskapende virkemidler.....	49
5.7	Balanse	52
5.8	Konklusjon	53
6	Gestaltpsykologi og nonfigurativ kunst	55
6.1	Det dynamiske rommet	55
6.2	Kan persepsjonen skille mellom figurativ og nonfigurativ kunst?	56
6.3	Kunstens formål	58

7 Konklusjon	60
Litteraturliste	63
Vedlegg 1: <i>Komposisjon</i> 1951	67
Vedlegg 2: <i>Komposisjon</i> ca. 1955	68
Vedlegg 3: <i>Komposisjon</i> 1960	69

1 Innledning

1.1 Presentasjon av oppgaven

I denne strengt nonfigurative kunsten, er det ikke lengre mennesket som ser verden, men tilbake blir mennesket som ser.¹

Dette skrev Magne Malmanger om Gunnar Sigmund Gundersens² (1921–1983) kunst i 1963, og utdyper videre at: «De bærende kvaliteter i bildet er øyets varhet og den visuelle kontemplasjonens engasjement». Etter min mening når han her inn til kjernen av Gunnar S' rent nonfigurative kunst; som er betrakterens sanselige møte med verket. Disse verkene evner å påvirke betrakteren uten referanser til et bakenforliggende eller symbolsk innhold, men heller ved å henvende seg direkte til synssansen. Det sentrale i verkene er deres sammenstilling av formale virkemidler; herunder fargene, formene, flatene og linjene. De verkene av Gunnar S som behandles i oppgaven viser en komplisert og sensibel bruk av virkemidlene, og jeg mener de derfor utløser sterke visuelle opplevelser for betrakteren. Disse opplevelsene kan ikke kun beskrives som registrering av form og farge, de skaper også sinnsstemninger hos betrakteren. Selv om verket ikke har et budskap eller innhold, engasjerer det gjennom sine maleriske kvaliteter. Opplevelsen av verket kan derfor ikke forklares gjennom utenforstående faktorer, men nøkkelen for å forstå dette ligger i selve overflate.

I den tidligere litteraturen om Gunnar S har man i stor grad vendt seg vekk fra verket, og brukt kunstnerens egne uttalelser som forklaringsmodell. På den måten har ikke maleriene fått stå som selvstendige uttrykk, og det kan virke som man har forsøkt å kompensere for mangelen på innhold ved å vise til noe utenfor selve bildene. En slik tilnæringsmetode umuliggjør en forståelse av betrakterens opplevelser av verket, ettersom den tar utgangspunkt i kunstneren i stedet for betrakteren. I min oppgave orienterer jeg meg i stedet mot verkets visuelle fremtoning, og den relasjonen som oppstår mellom verk og betrakter, som jeg mener at har blitt mangelfullt behandlet i den tidligere forskningen om Gunnar S' kunst.

For å kunne nærme meg verkets visuelle overflate direkte, har jeg valgt å benytte meg av

¹ Magne Malmanger. «Gunnar S. Gundersen». *Paletten*, nr. 4 (1963) s. 152–153.

² Gunnar Sigmund Gundersen var bedre kjent som Gunnar S, som jeg også kaller han.

gestaltpsykologisk teori,³ som omhandler persepsjonens funksjon. Denne teorien er et verktøy for å se på de formale virkemidlene i seg selv, ettersom den tar for seg hvordan menneskets synssans oppfatter visuelle inntrykk som form og farge. Ettersom gestaltpsykologien handler om hvordan mennesket ser, er den orientert mot betrakterens opplevelser. Disse opplevelsene har en universell karakter, siden de viser til den sanselige oppfattelsen, fremfor intellektuelle og bevisste fortolkninger. Derfor mener jeg at man kan komme frem til en fellesnevner i betrakterens opplevelser av verket gjennom bruk av gestaltpsykologi. Jeg har hovedsakelig benyttet meg av teorier av Rudolf Arnheim (1904–2007)⁴, men supplerer med Gyorgy Kepes' (1906–2001)⁵ tekster. Disse teoriene er brukt fordi de overfører gestaltpsykologiske prinsipper til kunstanalyser.

Mange nonfigurative kunstnere i Gunnar S' samtid viste en interesse for synssansens funksjon og gestaltpsykologisk teori, dette kan også spores i hans egne tekster.⁶ Denne interessen kan ha ligget til grunne for utformingen av mange av Gunnar S' bilder, og således kunnet forklare deres kompliserte visuelle sammenstillinger. Selv om dette er et interessant felt, er ikke mitt formål å avkrefte eller bekrefte kunstnerens bruk av gestaltpsykologi direkte i billedskapelsen. Jeg ønsker heller å undersøke hvorvidt bruken av gestaltpsykologi kan gi en ny innsikt i verkenes utforming, og betrakterens sanselige møter med dem.

1.2 Problemstilling

Jeg skal undersøke hvordan de visuelle virkemidlene i Gunnar S' verk forholder seg til lover for gestaltpsykologi, og hvordan dette påvirker betrakterens kunstopplevelse, forstått gjennom Rudolf Arnheims og Gyorgy Kepes teorier om gestaltpsykologi og kunst.

³ Jeg har valgt å bruke gestaltpsykologi som en fellesnevner for teori som tar opp lover for persepsjonens funksjon og som bygger på eksperimenter for synssansen. Dette vil da omfatte persepsjonsteori.

⁴ Arnheim var en tyskfødt psykolog, som også skrev diverse tekster om både film og kunst. Han studerte under Max Wertheimer og Wolfgang Köhler ved universitetet i Berlin, i årene 1923–1928. På grunn av krigen flyttet han til USA, der han underviste på blant annet Sarah Lawrence College.

⁵ Kepes jobbet som maler, designer, kunstteoretiker og underviser. Han var opprinnelig fra Ungarn, men emigrerte til USA i 1937 der han jobbet som lærer ved «New Bauhaus» eller «Institute of Design» ved «Institute of Technology» i Chicago. I 1947 ble han ansatt ved Massachusetts Institute of Technology (MIT), der han i 1967 opprettet *Center for Advanced Visual Studies*.

⁶ For en grundig gjennomgang av dette, se: Mari Sundet. «Det nonfigurative maleriet som (visuell) løsningsmodell for den moderne tid?: En undersøkelse av det nonfigurative maleriet som kunnskapsfelt, tolket som en overgang fra fokuset på kunstverket som materielt objekt til fokuset på kunstverket som handling». (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2009).

1.3 Presentasjon av Gunnar S

Gunnar S var en sentral aktør i fremveksten av nonfigurativ kunst i Norge på 50-tallet. Sammen med medelever fra Statens Kunstakademi, som Ludvig Eikaas, Egil Øien, Ole Bang, Odd Tandberg, Gudrun Kongelf og Tor Hoff, prøvde han tidlig ut denne kunstretningen. Flere av disse tilhørte en gruppe med tilnavnet *Dødsgjengen*, som stilte seg kritiske til akademiets konservative kunstsyn. De hadde i stedet en sterk internasjonal orientering, med særlig interesse for kunstnermiljøer i København og Paris.⁷ Gunnar S beholdt et tilnærmet nonfigurativt formspråk gjennom hele sin produksjon, der verkets visuelle overflate – dets former, farger, linjer og flater – utgjorde innholdet. Rundt overgangen til 60-tallet kom det flere nye elementer i Gunnar S' kunst; penselstrøkene forsvant, overflatene ble glattere og formene mer avgrenset og større, med klare, heldekkende farger. I tillegg dukket det opp mer forvirrende romfremstillinger. Gunnar S' kunst ble i denne perioden ofte referert til som å tilhøre nye kunstretninger som *Hard Edge*⁸ og *Op art*.⁹

Utover midten av 60-tallet gikk han vekk fra et konsekvent nonfigurativt formspråk, og innlemmet tidvis det som kan fortolkes som figurative elementer i bildene, som tilla dem mer symbolske budskap. Dette kan for eksempel ses i bildet *Sort sol* fra 1967, som regnes som et av Gunnar S' hovedverk. Flere bilder fra denne perioden ble fortolket som abstraksjoner av virkeligheten, og ofte tillagt politiske budskap eller sett på som en kommentar til samtiden. *Sort sol* har for eksempel blitt fortolket som et dommedagssymbol, der den sorte solen representerer en antisol.¹⁰ Andre bilder har blitt fortolket som å omhandle verdensrommet og blant annet beskrevet som «truende sci-fi».¹¹ Denne vendingen i kunsten har blant annet blitt forklart med at Gunnar S og andre modernister ble påvirket av de sterke figurative

⁷ Terje Huser. *Gunnar S. Gundersen: Offentlige utsmykninger 1949–1980*. (Høvikodden: Sonja Henies og Niels Onstads stiftelser, 1983) s. 10.

⁸ *Hard edge* er en kunstretning der man bruker skarp avskårede geometriske flater, som har rene farger, uten penselstrøk eller nyanser i overflaten, se mer: *Hard Edge*. (2009, 14. februar). I *Store norske leksikon*. Hentet 9. juni 2015 fra https://snl.no/hard_edge. Se beskrivelser av Gunnar S' verk som dette hos: Arne Eggum. *Gunnar S. Gundersen*. I *Norsk kunstner leksikon* (3 juli, 2013). Hentet 25. mars 2015 fra https://nkl.snl.no/Gunnar_S._Gundersen; eller Magne Malmanger. *Katalogtekst til Biennale de Venezia*. (Norge: 1968).

⁹ *Op art* er en kunstretning der man benytter seg av optiske virkemidler som skaper ulike illusjonseffekter i bildet. Se mer: *Op Kunst*. (2009, 14. februar). I *Store norske leksikon*. Hentet 9. juni 2015 fra <https://snl.no/op-kunst>. Se for eksempel: Magne Malmanger. «Betydelig OP-kunstner i Galleri Haaken». *Dagbladet* (14.10.1965), Øystein Parmon. *Morgenbladet* (27.10.1965) eller Jan Askeland. *Katalogtekst til utstilling i Bergen kunstforening og Kunstneres hus*. (Norge: AS John Griegs Boktrykkeri, 1967).

¹⁰ Erik Egeland. *Morgenbladet* (30.05.1967).

¹¹ Hans-Jacob Brun. «Maleriet 1940–1980». I Knut Berg, red. *Norges kunsthistorie: inn i en ny tid*, bind 7 (Oslo: Gyldendal Norske Forlag, 1983) s. 94.

strømningene i samtiden, og den store oppblomstringen av politisk kunst.¹² Det var også rundt denne tiden at Gunnar S begynte å utforske serigrafiet, og mange av motivene hans er gjengitt identisk både som maleri og silketrykk.¹³ Denne perioden sammenfaller med høydepunktet i Gunnar S' karriere, med stor utstillingsvirksomhet, han var både hovedutstiller på festspillene i Bergen i 1967, og den norske representanten på biennalen i Venezia 1968. Utover hyppig utstillingsdeltagelse hadde han også suksess med sine offentlige utsmykninger, og har stått bak dekoreringen av skoler, sykehus og arbeidsplasser.

Til tross for at Gunnar S jobbet med et tilnærmet nonfigurativt formspråk er det vanskelig å plassere kunsten hans innenfor en stilretning. Dette henger både sammen med vekslingen i hans formspråk, og at begreper knyttet til abstrakt kunst har vært brukt til å beskrive svært ulike malerier. I ettertiden har for eksempel mange brukt betegnelsen *konkret*¹⁴ om Gunnar S' kunstnerskap. Janne Fredly skriver i sin masteroppgave om konkret kunst i Norge at kunsthistorikere har brukt dette begrepet ukritisk om billedkunst fra 40- og 50-tallet, ved å innlemme kunstnere som ikke nødvendigvis passer inn. Dette mener hun også har skjedd med Gunnar S' kunst fra 50-tallet, som flere i ettertiden har beskrevet som «konsekvent konkret»,¹⁵ når han i virkeligheten vekslet mellom flere ulike formspråk, både konkret og lyrisk abstrakt.¹⁶ Karin Hellandsjø har en snevrere forståelse av begrepet, og mener at den konkrete retningen oppstod og kulminerte på samme tid rundt 1960 i Norge,¹⁷ og således kan svært få verk av Gunnar S kunne beskrives med denne termen.

¹² Brun, «Maleriet 1940–1980», s. 196.

¹³ Sidsel Helliesen. *Norsk grafikk gjennom 100 år*. (Oslo: Aschehoug Forlag, 2000), s. 270–272.

¹⁴ Begrepet konkret ble først brukt av Theo van Doesburg (1883–1931) i teksten *Manifest sur l'art concret*, som fremsetter at farge, flate, linje og form i et maleri allerede er konkrete virkemidler, og at det dermed ikke er behov for å vise til noe utenfor kunstverket. *Konkret i Norden 1907-1960*, utstillingskatalog til vandreutstilling fra 14.11.1987-16.10.1988 (Helsingfors: Nordisk konstcentrum, 1987) s. 7. Siden dette har begrepet vært anvendt på ulikt vis, både sammenfallende med abstrakt og nonfigurativ kunst, men også om mer konstruktivistisk og strengt geometrisk abstrakt kunst.

¹⁵ Se for eksempel: Ingunn Øren Kvande, Eli Okkenhaug og Fredrikke Schrumph. «Innledning». I *Konkret: nonfigurativ kunst i Norge 1920–2000*, utstillingskatalog 16.03.2002–31.12.2002, Lillehammer kunstmuseum, Trondheim kunstmuseum og Bergen kunstmuseum (Lillehammer: Brune offset, 2000) s. 16.

¹⁶ Lyrisk abstrakt viser til malerier som ikke nødvendigvis viser gjenkjennelige ting fra virkeligheten, men som fremdeles tar sitt utgangspunkt i naturen, og dermed kan gi assosiasjoner til den. Janne Fredly. «Konkret kunst i Norge i 50-årene: En undersøkelse av maleri og utsmykninger av Odd Tandberg, Gunnar S. Gundersen, Jacob Weiderman, Ludvig Eikaas og Gudrun Kongelf». (Masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2005) s. 114.

¹⁷ Karin Hellandsjø. «Konkret i Norge». I *Konkret i Norden 1907–1960*, utstillingskatalog til vandreutstilling fra 14.11.1987–16.10.1988 (Helsingfors: Nordisk konstcentrum, 1987) s. 163.

Mitt mål er ikke å plassere Gunnar S' kunst stilmessig, siden dette viser seg vanskelig. Jeg har valgt å bruke begrepet *nonfigurativt*¹⁸ generelt om Gunnar S' bilder som ikke inneholder figurative elementer. Begrepet *konkret* brukes for å hen vise til bilder som bruker mer rene geometriske former, med avgrensede fargeflater. I tillegg brukes det for å hen vise til en gruppe kunstnere i Skandinavia som tok i bruk et slikt formspråk, og hadde en rekke felles problemstillinger i sin kunst.¹⁹

1.4 Gunnar S og gestaltpsykologi

Gunnar S' interesse for gestaltpsykologi ble delt med flere andre kunstnere i samtiden, særlig de som jobbet innenfor et nonfigurativt eller konkret formspråk. I Norge var ikke denne tendensen like tydelig hos billedkunstnerne, men gestaltpsykologi var derimot sentralt i miljøet rundt arkitekten og designeren Arne Korsmo på Norges tekniske høyskole (NTH). Korsmo var svært interessert i teorier om menneskets persepsjon, og møtte blant annet flere sentrale forskere på feltet på sin reise i USA.²⁰ Denne interesse fikk også utslag i Korsmos undervisningen på NTH, der Gunnar S fungerte som hjelpelærer for i årene 1958–1966. I undervisningen ble det brukt selvbygde laboratorier der de utførte eksperimenter på elevene, for å undersøke menneskets oppfatning av lys, farge, form og struktur.²¹

Gunnar S' interesse for gestaltpsykologi kan også ha blitt påvirket av hans svenske og danske kunstnerkolleger. Den danske kunstneren Richard Mortensen fulgte blant annet forelesningene til psykologen Edgar Rubin, som er kjent for sin teori om figur og grunn. Denne problematikken dukker opp i Mortensens malerier, som viser overflater der man i det ene øyeblikket ser noe som bakgrunn, i neste som forgrunn.²² Gunnar S møtte Mortensen på en studiereise til København i 1949,²³ og ved en senere anledning skal Mortensen ha besøkt

¹⁸ Jeg vil i denne oppgaven anvende begrepet *nonfigurativ* om kunst som forestiller seg selv, og bruker verkets egne virkemidler, flate, fagre, linje og form. Begrepet *abstrakt* vil hen vise til kunst som i ulik grad abstraherer inntrykk fra den ytre verden. Arnheim brukte begrepet *abstrakt*, og jeg vil derfor også anvende dette der jeg bruker hans teorier.

¹⁹ *Konkret* kunst har ofte blitt knyttet opp mot «Pariserskolen» i Frankrike og «konkretisterna» i Sverige, som jobber med bilder oppbygger av geometriske figurer. Se mer: Tore Kirkholt. «Kritikk av overflaten. Norsk kunsthistorikers møte med det nonfigurative maleriet». I *Kunst og kultur* (nr. 4, Oslo, 2003) s. 194–217.

²⁰ Christian Nordberg-Shulz. *The functionalist Arne Korsmo*. (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), s. 67.

²¹ Nina Berre. «Fysiske idealer i norsk arkitektutdanning 1945–1970». (Dr.ingeniøravhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2002), s. 170–173. Hun skriver her om et lysloft som Gunnar S skal ha vært ansvarlig for, der man utforsket lysforholdets påvirkning på rom og farge. Det hersker uenighet om hvorvidt et slik loft har eksistert.

²² Marianne Barbusse og Lene Olesen. *De konkrete. Konstruktive tendenser i dansk kunst fra kubismen til Ny abstraksjon*. (København: Gyldendal, 1995), s. 103.

²³ Han fikk i følge Huser et reisestipend på 2000 kroner, som ble brukt til å reise til København og Paris, i 1949. Huser, *Gunnar S. Gundersen*, s. 11 og 12.

Gunnar S i hans hjem.²⁴ I Sverige jobbet kunstnere som Pierre Olofsson, Lennart Rodhe og Olle Bonniér med det relative og ugripelige rommet, som var bilder der alt, inkludert rommet, var relativt, eller flertydig. Poenget her var å sende øyet ut på en vandring, og på den måten innlemmet man en fjerde dimensjon i verket; tiden.²⁵ Olle Bærtlings malerier vist også en lek med persepsjonen, ved bruk av stroboskopisk effekt, som er synsinntrykk som blir liggende igjen på netthinnen. Gunnar S har mest sannsynlig hatt kjennskap til svenske konkrete kunstnere gjennom diverse utstillinger i Oslo. Eksempler på mulig kontakt er; *Den svenske offentlige utstillingen*, på Kunsternes hus, i 1948, der blant annet Rodhe ble utstilt, eller *Nordisk kunstforbund* sin utstilling i 1953, på Kunsternes hus, der Bonniér var representant. Senere i 1958 stilte Gunnar S ut verk ved siden av Bærtling, på utstillingen *Nordisk abstrakt kunst*, også på kunsternes hus.²⁶

1.5 Avgrensning

For å avgrense omfanget av denne oppgaven, har jeg valgt å analysere et lite antall verk, fra en begrenset periode på ti år, 1950–1960. Jeg mener verk fra denne perioden viser størst mangfold i utprøvelsen av visuelle virkemidler, og dermed skaper et bredt spekter av sanselige opplevelser for betrakteren. Verkene etter 1960 konsentrerer seg derimot om et mindre aspekt av perseptuelle opplevelser, ved at de hovedsakelig konsentrerer seg rundt virkemidler som skaper optisk forvirrende fenomener. De utvalgte verkene er *Komposisjon* fra 1951, *Komposisjon* fra ca. 1955 og *Komposisjon* fra 1960. Verket nummer to udatert, men det stammer antageligvis fra 1953–1956. Flere verk fra denne perioden har et likt komposisjonsskjema som dette, med en midtstilt komposisjon, der sentrum i bildet er sammensatt av flere mindre geometriske former plassert på større fargefelt som danner verkets bakgrunn. Et annet fellestrekk er et sterk begrenset fargeskjema, der fargene er strengt avgrenset til hver sin form.

I litteraturen om Gunnar S har man hovedsakelig vektlagt verkene fra tidlig 60-tallet i koblingen til gestaltpsykologisk teori. Huser mener for eksempel at det skjer et brudd i Gunnar S' kunst rundt 1958, der en ny tvetydig utforming av form, farge og rom dukker opp.

²⁴ Mortensen var på en reise i Norge, som representant for Galerie Denise René, for å legge planer for utstillinger *Klar form*, der en rekke nonfigurative og konkrete kunstnere ble representert. Huser, *Gunnar S. Gundersen*, s. 11 og 12.

²⁵ Thomas Milroth. *Rum utan filial?* (Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1977), s. 98–100.

²⁶ Johanne Landsverk. «Ei undersøkning av Gunnar S. Gundersens kunst i perioden 1950-1967 med særlig vekt på det motsetningsfylte forholdet mellom flate og rom, figur og grunn». (Masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2003) s. 39 og 66.

Han ser på undervisningssamarbeidet med Korsmo som den utløsende årsaken til denne forandringen, og at dette samarbeidet førte til at Gunnar S innlemmet sin kunnskap om gestaltpsykologi direkte i sin kunstproduksjon.²⁷ I denne perioden begynte Gunnar S å bruke optiske virkemidler som forvirret betrakterens synssans, som særlig kan ses i de problematiske romfremstillingene. I disse bildene er det vanskelig å avgjøre hva som er verkets forgrunn og bakgrunn, noe som skaper umulige rom. Verkene har således flere virkemidler som tydelig utnytter og bryter med gestaltpsykologiske lover for persepsjonen fungerer. Således er koblingen mellom Gunnar S' kunst og gestaltpsykologi tydeligst i denne perioden, som har først til at det hovedsakelig er disse verkene som analyseres gjennom denne teorien. Samtidig er forklaringen av hvordan optiske forvirrende fenomener fungerer kun en liten del av gestaltpsykologien, ettersom teorien tar for seg hvordan mennesket oppfatter alle visuelle stimuli, ikke kun det som er vanskelig å fortolke. Jeg mener at tidligere gestaltpsykologiske behandlinger av Gunnar S' kunstnerskap således har benyttet seg av en snever del av teorien.

I tillegg mener jeg at det er relevant å bruke gestaltpsykologi på verk fra en lengre periode. Kilder vitner om at Gunnar S var interessert i gestaltpsykologi helt fra begynnelsen av 50-tallet.²⁸ Hans interesse for feltet trenger ikke nødvendigvis kun å ha manifestert seg i hans mer optisk forvirrende verk, men kan ha gitt en utvidet forståelse for hvordan mennesket ser, og dermed en forfinet følelse for hvordan virkemidlene i bildene påvirker betrakteren. Det er også antagelig at Gunnar S utviklet bruken av gestaltpsykologisk kunnskap i verkene sine over tid, snarer enn at bildene hans forandret seg spontant. Jeg mener denne kunnskapen i stedet kan ha bidratt til de stadige nye visuelle løsningene i maleriene, og særlig i bearbeidelsene av flate og rom. Jeg har hatt som mål å utvide undersøkelsen av Gunnar S' verk i lys av gestaltpsykologi, både ved å undersøke verk fra før 1960, samt anvende flere aspekter ved teorien.

På bakgrunn av dette har jeg valgt å begrense meg til perioden mellom 1950–1960. Verk fra 40-tallet har blitt utelatt ettersom dette er svært tidlig i hans kunstnerskap og det er få bilder

²⁷ Huser, *Gunnar S. Gundersen*, s. 59.

²⁸ Landsverk henviser blant annet til en samtale med Halvdan Ljøsne, som skal ha uttalt at Gunnar S viste studenter publiserte litografier og tegninger av den svenske kunstneren Pierre Olofsson, da han var hjelpelærer på SHKS i 1949-50, og at han var opptatt av det han kalte det relative rommet. Landsverk, *Ei undersøkning av Gunnar S. Gundersens*, s. 39.

tilgjengelige fra denne perioden.²⁹ Malerier datert senere enn 1960 blir ikke behandlet ettersom jeg mener de ikke har like mye variasjon i de visuelle virkemidlene. Dermed spiller de på en snevrere del av gestaltpsykologien og skaper mer gjentakende opplevelser for betrakteren, noe som gjør dem mindre interessante. I tillegg mener jeg at mange av verkene mot midten av 60-tallet er mindre relevante å undersøke, ettersom de inneholder det som kan fortolkes som figurative elementer. Verkene viser også bruk av iristeknikken. Dette er gradvise valørovergang, som skaper skyggevirksomheter i bildet og dermed illusjonen av tredimensjonale rom. Romfornemmelsen forsterkes ved at flere av verkene har det som ser ut som horisontlinjer. Dermed forsvinner det tvetydige rommet, der leken med persepsjonen gjør mest utslag, og jeg konkluderer derfor med at denne perioden er mindre relevant for min oppgave.

Utover dette har jeg valgt bilder som sprer seg jevnt utover de ti årene, og verk jeg har hatt mulighet til å se originaler av. Jeg har også begrenset meg til den delen av Gunnar S' produksjon som viser et konsekvent nonfigurativt formspråk, der han benytter geometriske former og mer avgrensede fargeflater, heller enn den mer lyrisk abstrakte delen av kunsten hans. Dette er fordi jeg mener at problemer knyttet til persepsjonen tydeligst kommer frem i dette formspråket. Fremfor å skape assosiasjoner og følelser som de mer lyrisk abstrakte verkene kan gjøre, fokuserer disse bildene direkte på den visuelle utformingen. Jeg mener også at interessen for gestaltpsykologiske lover kommer tydeligst frem i de strengt nonfigurative verkene, ettersom disse viser mer lek med rommet og utforskning av formenes og fargenes relasjoner. Verkene er også valgt fordi de bruker ulike visuelle virkemidler, og inneholder forskjellige løsninger i fremstillingen av flate og rom, som jeg mener vil gi bredere og mer varierte analyser.

1.6 Forskningshistorie

Til tross for sin sentrale posisjon i den nonfigurative kunstens gjennombrudd i Norge, er tidligere forskning og litteratur om Gunnar S begrenset i omfang. Jeg mener at denne litteraturen har en snever innfallsvinkel til hans kunstnerskap, ettersom hovedfokuset ligger på kunstner og kontekst, fremfor verkene i seg selv.

²⁹ I følge Huser debuterte han først på høstutstillingen i 1947. Huser, *Gunnar S. Gundersen* s. 78.

Jan Otto Johansen har utgitt en bok om Gunnar S, som omhandler kunstnerens personlighet og liv, knyttet opp mot hans kunst.³⁰ I tillegg er det skrevet to bøker av Huser som hovedsakelig tar for seg Gunnar S' offentlige utsmykninger og den generelle utviklingen i hans kunstnerskap.³¹ Begge disse kjente Gunnar S og har derfor hatt god kjennskap til han som person, samtidig er det problematisk at disse bøkene ikke inneholder kildehenvisninger som kan verifisere deres utsagn. Utover dette har Gunnar S blitt behandlet i en rekke kapitler i kunsthistoriske bøker, i tillegg finnes det mye materiale om han i utstillingskataloger og i anmeldelser fra aviser og tidsskrift. Det finnes også flere masteroppgaver om Gunnar S. Fredly skrev om han som en del av den konkrete kunstretningen i Norge på 50-tallet. Johanne Landsverk tar opp Gunnar S' kunstnerskap i en 17-årsperiode, med vekt på fremstilling av flate og rom i bildene.³² Mari Sundet bruker Gunnar S som en representant for fremveksten av et nytt kunstsyn i Norge, gjennom nærlesning av hans tekster.³³ Tore Kirkholt har undersøkt resepsjonshistorien til Gunnar S' kunst på 50-tallet.³⁴

Koblingen mellom Gunnar S og gestaltpsykologi dukket allerede opp hos kunstkritikere i 1950.³⁵ Blant annet uttalte Urban Willumsen at: «Gunnar S opererer med en bildelogikk som er en sentral videreføring av gestaltpsykologiens grunnsetninger, fordi bildene spiller på synssansens tendens til å skape rom i bildeflaten.»³⁶ Denne koblingen har blitt videreført i forskningen om Gunnar S. Huser, Landsverk og Fredly mener for eksempel at han innlemmet kunnskapen om gestaltpsykologi direkte inn i billedskapelsen, for å produsere verk som er vanskelige for betrakteren å persipere. Huser mener dette først skjer etter 1958, mens Landsverk mener Gunnar S viste interesse for betrakterens oppfattelse av rommet allerede fra begynnelsen av 50-tallet.³⁷ Sundet tar også opp kunstnerens interesse for gestaltpsykologi, men ved å gjennomgå hans egne tekster og uttalelser, fremfor maleriene. Hun kritiserer

³⁰ Jan Otto Johansen. *Gunnar S. Gundersen*. (Oslo: J.M. Stenersen, 1982).

³¹ Husers bok *Gunnar S. Gundersen: offentlig utsmykninger* ble utgitt i forbindelse med en retrospektiv utstilling som ble holdt på Henie Onstad kunstsenter i 1983, like etter Gunnar S' død. Deler av innholdet i boken ble nesten identisk gjengitt i Huser neste bok, *Bevegelser i rom*, også utgitt i anledning en utstilling på Henie Onstad kunstsenter, i 2006. Terje Huser. *Bevegelser i rom*. (Høvikodden: Henie Onstad kunstsenter, 2006).

³² Landsverk, *Ei undersøkning av Gunnar S. Gundersens*.

³³ Sundet, *Det nonfigurative maleriet som (visuell) løsningsmodell for den moderne tid?*

³⁴ Tore Kirkholt. «Norsk kunstkritikk i brytningstid: Møte med det ikkje-figurative måleriet 1945–1965». (Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Bergen. 1996). Han har senere skrevet en artikkel som også tar for seg Gunnar S' kunsts mottakelse hos samtidens kunsthistorikere. Kirkholt, «Kritikk av overflaten. Norsk kunsthistorikers møte med det nonfigurative maleriet».

³⁵ Se for eksempel Ole Mæhle, som peker på at bildene hans viser en ny romforståelse, og mener det finnes likhetstrekk med den svenske, nonfigurative kunstneren Lennart Rodhe. Ole Mæhle. «Tre nonfigurative malere i kunstnerforbundet». *Dagbladet* (02.02.1950).

³⁶ Urban Willumsen. «Radikal kunstutstilling». *Nidum* (22.09.1959).

³⁷ Landsverk, *Ei undersøkning av Gunnar S. Gundersens*, s. 39.

Landsverks formale verksanalyser, ettersom hun mener det er hensiktsløst å forsøke å vise at Gunnar S gikk skjematisk til verks i bruken av gestaltpsykologi i selve maleakten.³⁸ I stedet fremmer hun at kunstnerens interesse for gestaltpsykologi fungerte som en bakgrunnskunnskap som helhetlig farget hans kunstforståelse.

Jeg mener deler av Sundets kritikk er berettiget, ettersom det er umulig å bevise hvorvidt Gunnar S bevisst spilte på gestaltpsykologiske prinsipper i bildene sine. Samtidig mister hun et sentralt aspekt ved gestaltpsykologien i sin kritikk, ettersom teorien handler om hvordan mennesket påvirkes av, samt oppfatter, sine visuelle omgivelser. Anvendelsen av gestaltpsykologi i billedanalysen kan derfor si noe om selve verket og hvordan det påvirker betrakteren. I sin kritikk viser Sundet derimot kun interesse for kunstneren bak verket og hun føyer seg inn under det jeg mener er et problematisk fokus på kunstnerens eget kunstsyn, i den generelle forskningen på Gunnar S.

Et problem ved dette er at ikke finnes mye skriftlig materiale etter han.³⁹ I tillegg til et par publiserte tekster har han også uttalt seg i intervjuer, der et utført av Jan Askeland i 1950 er særlig kjent. Fra dette intervjuet stammer det kjente sitatet: «kunstens mening er å gi beskueren en følelse av befrielse gjennom klarhet i rytme og form»⁴⁰ I litteraturen om Gunnar S er det mye ukritisk bruk av disse kildene; sitater blir gjengitt løsrevet fra både konteksten og tidspunktet for uttalelsene. For eksempel har uttalelser tidlig i kunstnerskapet blitt brukt som forklaringsmodell for hele hans produksjon. Askeland gjør selv dette, og bruker intervjuet fra 1950 som utgangspunkt for sine analyser av Gunnar S' verk i 1964.⁴¹ På den måten bidrar han til et svært unyansert syn både på Gunnar S' kunstsyn, og på hans verk, som er et generelt problem i litteraturen om kunstneren.

Et annet problem er at man har brukt kunstnerens egne meninger som grunnlag for verksanalyser og gjerne sammenblandet bruken av disse med bruken av gestaltpsykologi.

³⁸ Sundet, *Det nonfigurative maleriet som (visuell) løsningsmodell for den moderne tid?* s. 21 og 54.

³⁹ Den mest brukte er en tekst om hans kunstsyn: Gunnar S. Gundersen. «Om kunst og kunstforståelse». *Morgenbladet* (19.10.1965). Den andre teksten handler om hans samarbeid med Korsmo og designeren Grete Prytz, for deres bolig i Planetveien: Gunnar S. Gundersen. «En oppgave i samarbeidets tegn». *A5: Meningsblad for unge arkitekter*. Nr. 1–2 (1956) s. 56–59. Det finnes også en kortere publisert tekst, hvor han kritiserer norsk kunstkritikk. Gunnar S. Gundersen. «Provinsialisme i norsk kunstkritikk». *Dagbladet* (13.03.1957).

⁴⁰ Hentet fra: Jan Askeland. «Dialog om abstrakt kunst: Jan Askeland snakker med Gunnar S. Gundersen». *Verdens Gang* (25.02.1950).

⁴¹ Jan Askeland. «Gunnar S. Gundersen: Omkring noen notater og utsagn av en konkretist». *Kunsten i dag*. Nr. 2, (1964) s. 5–21.

Dette kan for eksempel ses hos Landsverk, som påpeker at kunstnerens eget kunstsyn kommer inn som en del av fortolkningsarbeidet.⁴² Hun viser i sine analyser både til kunstnerens uttalelser om persepsjon, og samtidig til gestaltpsykologi. Dermed behandler hun hverken maleriene eller teorien som selvstendige, men lar kunstneren være førende. Dette vitner etter min mening om en misforståelse av gestaltpsykologiens formål. Denne teorien fokuserer på menneskets oppfattelse av visuelle stimuli og overført til kunst vil det bety at betrakterens opplevelser av verket er sentralt, snarere enn skaperens eget kunstsyn. Ved å innblande tekster av Gunnar S kan man umulig kunne komme frem til selvstendige fortolkninger, ettersom dette både påvirker opplevelsen av verket og forståelsen av teorien.

1.7 Teori og metodevalg

Gestaltpsykologien ser på persepsjon som en aktiv, fortolkende handling, snarere enn kun passiv mottagelse. Synssansen har evnen til å kunne fortolke, organisere og hente informasjon fra de ytre sanseinntrykkene, og på den måten spiller den en sentral rolle i menneskers forståelse av tilværelsen.⁴³ Gestaltpsykologien studerer dermed menneskers sanselige omgang med verden. Dette kan overføres til kunsten, for å granske hvilke perseptuelle mekanismer som settes i gang i møte med verket. Arnheim og Kepes gjennomgår i sine bøker hvordan de ulike visuelle virkemidlene i kunstverk oppfattes, og gestaltlovene som er bestemmende for disse sanseinntrykkene, som dermed gjør dem til gode verktøy for å analysere kunstverk.

Når betrakteren møter et verk, starter umiddelbart et forsøk på å organisere den visuelle overflaten i bildet. Betrakteren vil forsøke å organisere verket slik at de ulike enkeltdelene balanserer hverandre, og det fremstår harmonisk. Det finnes flere lover for hvordan denne organiseringsprosessen foregår. Den mest sentrale loven i gestaltpsykologi er at helheten har forrang for enkeltdelene, som vil si at enkeltdeler må ses i sammenheng med helheten. Et annet styrende prinsipp er *enkelhetsprinsippet*, som postulerer at alle stimulimønstre vil bli sett i den enkleste strukturen mulig.⁴⁴ Dette betyr at det finnes noen faste premisser for hvordan vi ser, som er utslagsgivende i møte med all kunst. I tillegg finnes det også diverse lover for hvordan enkeltdelene, det vil si de forskjellige visuelle virkemidlene i verket, oppfattes. For eksempel vil ulike farger og former kunne skape ulike opplevelser for betrakteren. På den måten er opplevelsen av verket et samspill mellom karaktertrekk ved

⁴² Landsverk, *Ei undersøkning av Gunnar S. Gundersen*, s. 7.

⁴³ Rudolf Arnheim. *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*. The New Version (Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1974) s. 6, 42 og 43.

⁴⁴ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 63.

objektet, og naturen til det sansende subjekt. Altså både objektivt og subjektiv.⁴⁵ Sansningen av verket handler på den måten ikke kun om å registrere de ulike visuelle virkemidlene, men også om inntrykkene som disse skaper. De sensoriske delene i verket kan skape følelse av harmoni og balanse, de kan være forvirrende eller de kan konfrontere betrakteren.

Den anvendte metoden i oppgaven er en formal verkanalyse, der de ulike virkemidlene i bildet blir analysert opp mot gestaltpsykologiske lover for hvordan mennesket oppfatter og påvirkes av ulike visuelle stimuli. Dermed vektlegger metoden både verkets egen natur, og betrakterens opplevelse av verket, som gjør at den både er verk- og betrakterorientert. Betrakterrollen har i oppgaven blitt satt i en gestaltpsykologisk sammenheng. Ettersom gestaltpsykologien mener det finnes faste premisser for hvordan mennesket ser, vil betrakterrollen i denne oppgaven referere til en universell betrakter. Betrakterens person eller bakgrunn vektlegges ikke, men heller betrakterens perseptuelle omgang med verket. Denne betrakterrollen belyses gjennom Arnheims og Kepes teorier om hvordan persepsjon og forståelse henger sammen.

1.8 Kilder og litteratur

Primærlitteraturen for denne oppgaven har vært gestaltpsykologisk teori. Jeg har i mindre grad forholdt meg til klassiske gestaltpsykologiske tekster, ettersom disse opererer innenfor et psykologisk felt, og vanskeligere kan knyttes opp mot kunstopplevelser. Jeg har i stedet valgt å bruke Arnheim og Kepes, som overfører gestaltpsykologiske prinsipper på kunst, for å undersøke betrakterens oppfattelse av kunstverk. Jeg bruker hovedsakelig Arnheim og hans hovedverk *Art and Visual Perception*, der han overfører gestaltpsykologiske prinsipper på kunstanalyser. Jeg henter også noen deler fra boka *Toward a Psychology of Art*,⁴⁶ og *To the Rescue of Art, Twenty-Six Essays*,⁴⁷ for å utdype noen av hans synspunkter. I tillegg har jeg brukt de kortere tekstene; *The Expression and Composition of Color*,⁴⁸ *From Chaos to Wholeness*⁴⁹ og *Gestalt and Art*.⁵⁰ Jeg supplerer med Gyorgy Kepes og hans bok *Language of*

⁴⁵ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 6.

⁴⁶ Rudolf Arnheim. *Toward a Psychology of Art* (Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1966).

⁴⁷ Rudolf Arnheim. *To the Rescue of Art, Twenty-Six Essays*. (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California press, 1992) .

⁴⁸ Rudolf Arnheim. «The Expression and Composition of Color». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 56, nr. 4 (1998)

⁴⁹ Rudolf Arnheim. «From Chaos to Wholeness». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 54, nr. 2 (1996), s. 120.

⁵⁰ Rudolf Arnheim. «Gestalt and Art». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 2, nr. 8 (1943) s. 74.

Vision,⁵¹ samt hans introduksjon i antologien *Education of Vision*.⁵² Kepes har flere interessante poeng i sine bøker, som jeg mener fungerer som et godt tillegg til Arnheims teorier. Jeg vil også benytte meg av noe litteratur om klassiske gestaltpsykologi. Dette vil hovedsakelig være sekundærlitteratur om feltet, men jeg henter også noen poeng fra Max Wertheimers hovedverk *Productive Thinking*.⁵³

1.9 Disposisjon

Kapittel to er en redegjørelse for teorien og metoden som anvendes i oppgaven.

Innledningsvis vil jeg kort gjøre rede for sentrale elementer i den klassiske gestaltpsykologien, som både fungerer som en forståelsesramme for disiplinen i sin helhet, og fordi dette utgjør et viktig grunnlag for Arnheim og Kepes. Videre forklarer jeg hvordan Arnheim og Kepes overfører gestaltpsykologiske prinsipper på kunst, og gjennomgår sentrale begreper i teorien. Disse begrepene benyttes i de senere verksanalysene. Jeg drøfter også betrakterrollen i et gestaltpsykologisk lys i dette kapittelet.

Kapittel tre, fire og fem utgjør oppgavens hoveddel. Innledningsvis i hvert kapittel utfører jeg en klassisk verkanalyse, som fungerer både som en introduksjon av verket. Videre følger en gestaltpsykologisk verkanalyse, der jeg først gjennomgår verkets helhet og deretter enkeltdelene opp mot gestaltpsykologiske lover for hvordan øyet vil oppfatte dem. Enkeltdelene som undersøkes er verkets farger og romfremstilling. Et sentralt element er også hvorvidt verkene vil skape balanserte opplevelser.

I kapittel seks behandler jeg de tre verkene samlet, og fokuserer her på større problemstillinger knyttet til verket som helhet, fremfor de spesifikke virkemidlene. Jeg drøfter hvordan romfremstillingene i verket påvirker betrakteren. Deretter stiller jeg spørsmål om hvorvidt verkene i kraft av å være nonfigurative vil skape annerledes kunstopplevelser enn figurative og avslutningsvis hvilke formål kunstverkene har. Disse spørsmålene vil belyses og problematiseres gjennom Arnheim og Kepes meninger.

⁵¹ Gyorgy Kepes. *Language of Vision*. (USA: Wisconsin Cueno Press, 1944).

⁵² Gyorgy Kepes. «Introduction». I Gyorgy Kepes, red. *Education of Vision*. (New York: Georgy Braziller, 1965).

⁵³ Max Wertheimer. *Productive Thinking*. Enlarged edition. Redigert av Michael Wertheimer (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978).

2 Teori og metode: Den gestaltpsykologiske kunstopplevelsen

Gestaltpsykologien er en psykologisk disiplin som ble grunnlagt i Tyskland av Kurt Koffka, Max Wertheimer og Wolfgang Köhler ca. 1912.⁵⁴ I 1920 flyttet miljøet seg fra Frankfurt til Berlin, og høydepunktet for retningen varte frem til om lag 1933. Det var i denne perioden *Berlinerskolen* oppstod, med et stort og aktivt forskningsmiljø.⁵⁵ Gestaltpsykologien utforsket hvordan menneskets persepsjon fungerte, og bygget på en grunnleggende ide om at man forstår verden som helhet, ikke som enkeltdeler. Arnheim og Kepes videreførte disse tankene i sine undersøkelser av hvordan mennesket reagerer på og forstår kunst. Innledningsvis i kapittelet vil jeg derfor gjennomgå de mest grunnleggende delene av den tidlige gestaltpsykologien, som et utgangspunkt for å forstå Arnheim og Kepes teorier. Videre i kapittelet presenteres deres syn på den sanselige siden av kunstopplevelsen, det vil si hvordan verkets visuelle utforming påvirker tilskuerens persepsjon, og hvilke lover dette følger. Ved hjelp av dette undersøker jeg hvordan møtet mellom betrakter og verk foregår fra et gestaltpsykologisk standpunkt, noe som er utgangspunktet for den senere billedanalysen.

2.1 Klassisk gestaltpsykologi: Fra del til helhet

Gestaltpsykologien handler enkelt forklart om hvordan mennesket skaper erfaring gjennom organisering av sanseinntrykk fra den ytre verden. Dette er den umiddelbare og forutsetningsfrie delen av opplevelsen, som kommer forut for intellektuell tenkning. Forskingen på denne opplevelsen ble gjort gjennom en rekke eksperimenter på persepsjonen i sin mest grunnleggende form.⁵⁶ Gjennom disse eksperimentene forsøkte man å lære mer om relasjonen mellom mennesket og verden, og hvordan det hentet forståelse og mening ut i fra sin omgang med den ytre virkeligheten. I følge gestaltpsykologien er det førende i opplevelsen av virkeligheten at mennesket oppfatter sanseinntrykk fra verden som helheter, ikke som enkeltdeler som kan fortolkes hver for seg. Koffka uttaler i sin bok *Principles of Gestalt Psychology* at:

⁵⁴ Wertheimer utga i 1912 en tekst om phi-bevegelser, hvor han beskrev det visuelle fenomenet der stillestående ting gir illusjonen av bevegelse, slik som flere blinkende lys raskt etter hverandre. Han skal ha fått ideen til forskningen etter observasjoner på en togtur i 1910, og begynte å undersøke fenomenet kort tid etter.

Forskningen førte til et samarbeid med Koffka og Köhler, der de utførte en rekke eksperimenter sammen, som endte med grunnleggelsen av gestaltpsykologi. Se mer hos Mitchell G. Ash. *Gestalt Psychology in German Culture, 1890–1967, Holism and the Quest of Objectivity*. (Cambridge: University Press, 1995) s. 118–121.

⁵⁵ Ash, *Gestalt Psychology in German Culture*, s. 203–210.

⁵⁶ Mange av eksperimentene ble utført på yngre barn, for å undersøke utviklingen i deres forståelse av omverden, andre undersøkelser ble gjort på dyr, slik som Köhlers kjente eksperimenter på apers intelligens. Rudolf Arnheim. «Max Wertheimer and Gestalt Psychology». *Salmagundi*. No. 10/11, 1969, s. 98.

It has been said: The whole is more than the sum of its parts. It is more correct to say that the whole is something else than the sum of its parts, because summing is a meaningless procedure, whereas the whole-part relationship is meaningful.⁵⁷

Her tilbakeviser han en generell misforståelse om at gestaltpsykologien postulerer at helheten utgjør noe mer enn summen av enkeltdelene. Koffka mener derimot at helheten ikke er summen av enkeltdelene, men noe selvstendig, og fundamentalt annerledes.⁵⁸ På den måten er ikke helheten kun viktig, men den er avgjørende i vår oppfattelse av virkeligheten, siden den bestemmer enkeltdelenes natur. Dette er fordi helheten har en struktur som enkeltdelene må passe inn i. Helheten har dermed forrang foran enkeltdelene.⁵⁹

Ved å gi helheten en avgjørende rolle, skilte gestaltpsykologien seg fra andre samtidige psykologiske retninger, som bevissthetspsykologi, assosiasjonsteori og adferdsteori. I stedet for å se på læring som noe som skjer ved hjelp av prøving og feiling, som fører til dannelse av assosiasjoner, så gestaltpsykologien på læring som en spontan, direkte oppfattelse og forståelse av situasjonen.⁶⁰ Gestaltpsykologien tok også avstand fra empirismen, som mener at man mottar verden som strukturløse enkeltdeler, der helheten kun kan forstås gjennom å ses i lys av tidligere erfaringer.⁶¹ De umiddelbare sanseinntrykkene er på den måten kaotiske og formløse, og får først mening gjennom intellektuell behandling. Dette skiller seg fra gestaltpsykologien der sansene blir sett på som meningssøkende, og i stand til å skape forståelse umiddelbart. Wertheimer mener sansningen av objekter er meningsbærende i seg selv, siden objekter har en iboende struktur.⁶² Ettersom helheten har denne strukturen, er den dikterende for måten man ser enkeltdelene på, og deres relasjon til hverandre og helheten.⁶³ Wertheimer kaller denne metoden for å «se det overnevnte», der man starter med å sanse et helhetlig stimulimønster, og deretter delenes naturlige tilhørighet i dette mønsteret. Det å sanse er på den måten en dynamisk aktivitet, siden forståelsen naturlig ville bevege seg fra

⁵⁷ Kurt Koffka. *Principles of Gestalt Psychology*. (London: Routledge and Kegan Paul LTD, 1935) s.176.

⁵⁸ Ash, *Gestalt Psychology in German Culture*, s. 1.

⁵⁹ Karl Halvor Teigen. *En psykologihistorie*. (Bergen: Fagbokforlaget, 2004) s. 172.

⁶⁰ Karl Halvor Teigen (2015, 4. august). Gestaltpsykologi. I *Store norske leksikon*. Hentet 18. august 2015 fra <https://snl.no/gestaltpsykologi>.

⁶¹ Rudolf Arnheim, *Max Wertheimer and Gestalt Psychology*, s. 99.

⁶² Brett King. *Max Wertheimer & Gestalt Theory*. (New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2005) s. 368.

⁶³ Arnheim, *Max Wertheimer and Gestalt Psychology*, s. 99.

helheten, over til enkeltdelene.⁶⁴ I *Productive Thinking* utforsker Wertheimer en egen form for tenkning, som er intuitiv og dynamisk. Hans syn på hvordan mennesket oppfatter og skaper mening ut av sine omgivelser, har flere likhetstrekk med Arnheims og Kepes syn på hvordan kunstopplevelsen fungerer. Arnheim hadde studerte under Wertheimer og henviser i flere av sine tekster til den klassiske gestaltpsykologien.

2.2 Wertheimers dynamiske tankeprosesser

Wertheimer mener at man tradisjonelt har oversett mange av de viktigste egenskapene til tankeprosessene. Han beskriver i sin bok en egen type problemløsende tankeprosess. Jeg mener Wertheimers dynamiske tankeprosesser har flere likhetstrekk med de prosessene Arnheim og Kepes forklarer at skjer når betrakteren møter et kunstverk. Wertheimer beskriver tenkning slik:

Thinking consists in envisaging, realizing structural features and structural requirements; proceeding in accordance with, and determined by, these requirements; thereby changing the situation in the direction of structural improvements.⁶⁵

Tenkningen blir bestemt ut i fra de strukturelle fordringene som finnes, og må foregå i samsvar med de strukturelle trekkene i helheten. Samtidig krever også tenkning en deltagelse av betrakteren, som ønsker å forbedre materialet. Denne formen for tenkemåte representerer det Wertheimer kaller for produktiv, eller dynamisk, tenkning. Han skiller mellom tre ulike tankeprosesser: Den dynamiske er *Type a*; *Type y* er en blind form for tenkning, som går for raskt til konklusjoner; og *Type b* er en blanding mellom de to foregående typene. *Type y* står for den klassiske tradisjonen, der assosiasjonstenkning, og innlært, memorert logikk, eller en prøve-og-feile-tilnærming, råder. *Type a* er derimot en strukturell tankeprosess der betrakteren jobber med problemene mer rent og intuitivt.⁶⁶ I denne tenkemåten henter man ikke inn tidligere tillært kunnskap, men forsøker å nærme seg problemet på en mer direkte måte. Ettersom tankene beveger seg fra et punkt til et annet for å løse problemet, skapes det et dynamisk resultat:

Generally speaking, there is first a situation
S 1, the situation in which the actual thought process starts, and then, after a number of steps,

⁶⁴ King, *Max Wertheimer & Gestalt Theory*, s. 368.

⁶⁵ Wertheimer, *Productive Thinking*, s. 235.

⁶⁶ King, *Max Wertheimer & Gestalt Theory*, s. 348 og 349.

S 2, in which the process ends, the problem is solved.⁶⁷

Tankeprosessen beveger seg dermed fra situasjon én, som oppleves som strukturelt uferdig og kan ha problematiske enkeltelementer eller hull og over til situasjon to, der dette er rettet opp i og strukturen oppleves som hel og harmonisk. Denne bevegelsen ligger allerede intendert i de strukturelle trekkene i situasjon én, som setter en kurs for subjektets tanker.⁶⁸

Problemløsningen bestemmes utover dette av gestaltpsykologiske lover, som *loven om den gode gestalt*, der betrakter etterstreber å finne størst mulig enkelhet, symmetri og likhet i strukturen.⁶⁹ Wertheimer mener at mennesket søker etter symmetri, harmoni og balanse i sine omgivelser, akkurat slik naturen alltid søker å skape stabile strukturer.⁷⁰ Det ligger derfor i menneskets natur å strebe etter å fjerne spenningene som finnes i den visuelle verden.

2.3 Gestaltpsykologi overført på kunst

Arnheim og Kepes mener at de samme prinsippene den klassiske gestaltpsykologien etablerte for hvordan mennesket organiserer sanseinntrykk for å skape mening ut av sine omgivelser, også er gjeldene for menneskets opplevelse av kunst. Slik som i tidligere gestaltpsykologi, vektlegger de at sansning er en meningsbærende aktivitet, som også gjelder i persepsjonen av kunst. Dette betyr at sansningen er en viktig del av kunstforståelsen, og derfor bør undersøkes. I tillegg videreføres ideen om at helheten har forrang foran enkeltdelene. De mener at i møte med kunst, oppfatter mennesket spontant verkets strukturelle helhet, og deretter ses enkeltdelene i relasjon til denne helheten. Et maleri utgjør på den måten et visuelt eller optisk felt, som alle enkeltdelene handler innenfor.⁷¹ Kepes forklarer forholdet som oppstår mellom enkeltdelene og helhetene i verket slik:

It has an organic, spatial unity; that is, it is a whole the behaviour of which is not determined by that of its individual components, but where the parts are themselves determined by the intrinsic nature of the whole.⁷²

Inntrykket av verket blir på den måten ikke bestemt ut i fra dets enkelte bestanddeler, men derimot den iboende naturen til helheten. For eksempel vil ikke en rød prikk i et bilde

⁶⁷Wertheimer, *Productive Thinking*, s. 238.

⁶⁸Wertheimer, *Productive Thinking*, s. 238–240.

⁶⁹Arnheim, *Max Wertheimer and Gestalt Psychology*, s. 101.

⁷⁰Arnheim, *Max Wertheimer and Gestalt Psychology*, s. 101.

⁷¹Arnheim, *Art and Visual Perception*, s 11. Kepes, *Language of Vision*, s. 17.

⁷²Kepes, *Language of Vision*, s. 16.

tiltrekke seg oppmerksomhet i seg selv, men fordi den skiller seg ut fra bildets resterende elementer. Et annet eksempel er at farger skifter karakter ut i fra nabofargen. Det er dermed umulig å se enkeltdelene som isolerte, men de må ses i lys av hele bildet.⁷³

2.4 Bearbeidelse av verket

Ettersom enkeltdelene ikke kan ses isolerte, men oppfattes i forhold til de helhetlige strukturene i verket, blir de ladet med *spenninger*. I følge Arnheim og Kepes innehar alle enkeltdeler egne kvaliteter, eller psykologiske krefter som påvirker iakttageren og skaper ulike sider ved opplevelsen.⁷⁴ Disse kreftene er i følge Arnheim illusjoner, men de fornemmes like fullt av den seende.⁷⁵ På den måten kan man si at de ulike delene i bildet ikke kun oppfattes som form og farge, men kan også gi en følelse av spenning og ubehag hos betrakteren. Dette skjer fordi de ulike virkemidlene i verket kjemper om oppmerksomheten til betrakteren, og dermed skapes det et konfliktfullt og ubalansert inntrykk. I følge Arnheim og Kepes er ikke dette et ønskelig resultat, ettersom mennesket alltid streber etter mest mulig balanserte opplevelser både av kunsten og av verden.⁷⁶ Arnheim definerer *balanse* som to krefter med lik styrke som trekker hverandre i motsatt retning. Han sammenligner dette med en tautrekning der begge lagene er like sterke. Dermed bidrar hver side med energi, mens helheten fortsatt er balansert. I et bilde vil dette bety at enkeltdelene er stillestående, men fremdeles spenningsladede.⁷⁷ Enkeltdeler med lik tyngde vil dermed oppveie hverandre. Om dette er gjort riktig i et verk vil det i følge Arnheim kunne nå *ekvilibrium*, der alle krefter er satt i et system der de kompenserer hverandre.⁷⁸

Arnheim og Kepes deler det gestaltpsykologiske synet på at naturen er bygget opp av balanserte strukturer, der det alltid etterstrebes likevekt og stabilitet. I følge Arnheim er ekvilibrium en lov i naturen og den fysiske verden, som gjenspeiles i perseptuelle opplevelser. Derfor vil synet forsøke å balansere alle visuelle inntrykk.⁷⁹ I møte med et kunstverk utløses det en prosess hos tilskueren, der sansene jobber med å bearbeide de ulike visuelle stimuliene for å nå et mer harmonisk og helhetlig resultat. Dette gjøres ved å organisere de ulike enkeltdelene i et bilde, som er en prosess som styres av ulike gestaltlover.

⁷³ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 11.

⁷⁴ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 10 og 11, Kepes, *Language of Vision*, s. 20.

⁷⁵ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 17.

⁷⁶ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 20 og 36. Kepes, *Language of Vision*, s. 30 og 31.

⁷⁷ Arnheim, *Art and Visual Perception* s. 19.

⁷⁸ Arnheim, *Art and Visual Perception* s. 26.

⁷⁹ Arnheim, *To the Rescue of Art, Twenty-Six Essays*, s 203.

Den mest sentrale av disse er *enkelhetsprinsippet*, som er utslagsgivende for hvordan mennesket oppfatter en rekke gestalter, for eksempel hvorfor visse former og farger ses sammen og hvorfor noe ser flatt ut, mens andre deler har dybde og volum.⁸⁰ Arnheim formulerer enkelhetsprinsippet slik: «Any stimulus pattern tends to be seen in such a way that the resulting structure is as simple as the given conditions permit.»⁸¹ Dette tilsier at alle stimulimønstre vil ta form som den enkleste tilgjengelige strukturen mulig. Subjektet vil dermed etterstrebe å se bildet på enklest mulig måte. Målet er å nå et minimum av spenning, gjennom bruk av forenkling og symmetri.⁸² Kepes argumenterer for det samme, og mener mennesket alltid vil forsøke å forenkle visuelle inntrykk. Dette skjer også når betrakteren sorterer visuelle komplekse felt, ved å søke etter den mest økonomiske anordningen av helheten.⁸³

Samtidig mener Arnheim at enkelhetsprinsippet alene ikke kan forklare persepsjonens funksjon. Om dette prinsippet hadde styrt uforstyrret ville alle synsinntrykk endt opp som homogene felt.⁸⁴ Derimot utløses en langt mer kompleks og dynamisk prosess i møte med visuelle stimuli, ettersom enkelhetsprinsippet veies opp av motstridene krefter.⁸⁵ Frederich Wolf utførte flere undersøkelser på hvordan mennesket husker form, under veiledning av Koffka. Han oppdaget at om mennesket ble utsatt for tvetydig form kunne to ulike prosesser utløses. Den ene spiller på enkelhetsprinsippet, der formen gjøres mer balansert, enkel og symmetrisk. Derimot forsterker den andre prosessen asymmetrien. De ulike prosessene vil således enten minke eller øke de individuelle delene i mønsteret, og på den måten minke eller øke mengden spenning. Arnheim kaller prinsipp to for *prägnanz*, som er et begrep hentet fra Wertheimer som brukte det for å beskrive noe som var klart, konsist og tydelig. Denne prosessen går ut på at formen blir mer artikulert, ved at man intensifiserer de karakteristiske trekkene.⁸⁶ Dermed styres oppfattelsen av bildet av to ulike tendenser, der den ene gjør helheten mer symmetrisk, mens den andre gjør den mer usymmetrisk. Samtidig vil begge disse prinsippene gjøre helheten enklere, ettersom bildet blir mindre tvetydig.⁸⁷

⁸⁰ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 410.

⁸¹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 53.

⁸² Arnheim, *To the Rescue of Art*, s. 212.

⁸³ Kepes, *Language of Vision*, s. 45.

⁸⁴ Arnheim, *To the Rescue of Art*, s. 201

⁸⁵ Arnheim, *To the Rescue of Art*, s. 212.

⁸⁶ Arnheim, *To the Rescue of Art*, s. 210, 211 og 212.

⁸⁷ Arnheim, *To the Rescue of Art*, s. 212.

Andre viktige lover for organiseringen av synsinntrykk spiller på likhet og nærhet, som bygger på eksperimenter av Wertheimer. Han undersøkte tidlig hvordan mennesker organiserte sanseintrykk, og opprettet på bakgrunn av sine eksperimenter en rekke gestaltlover.⁸⁸ Disse lovene handler om hvordan øyet grupperer enkeltdeler på bakgrunn av diverse kriterier, og på den måten skaper nye strukturer i sanseintrykkene. Cesare L. Musatti forenklet noen år senere disse lovene til én, *homogenitet-* eller *likhetsprinsippet* som Arnheim og Kepes også opererte etter.⁸⁹ Det å prosessere de visuelle inntrykkene fra et bilde kan for eksempel gå ut på å gruppere ulike elementer etter likheter, som identisk farge eller form, eller på bakgrunn av nærhet, og på den måten skape nye strukturer eller mønstre i overflaten. Målet er at disse strukturene er stabile, slik at de ulike kreftene utfyller hverandre.

2.5 Perseptuelle kategorier

Evnen til å inndeile billedflaten etter likheter er noe alle kan, ettersom mennesket besitter en form for perseptuell intelligens. Dette er fordi mennesket fra fødselen av danner seg perseptuelle kategorier, som senere kan brukes for å forstå lignende visuelle inntrykk. Disse kategoriene viser til generelle abstrakte trekk ved tingen, og er ikke begrenset til et spesifikt objekt, men kan derimot applikeres på alle som passer dem.⁹⁰ Dette tilsier at betrakteren har evne til å kjenne igjen ulike former og sortere disse. Tidligere har man trodd at synet gikk fra å forstå det spesielle til det generelle. Subjektet ser først det spesifikke objektet, eller detaljen, som for eksempel en individuell trekant, og man utvikler først senere konseptet trekant, gjennom intellektuell, logisk abstraksjon. Arnheim forklarer at man gjennom eksperimenter på barn og dyr, har oppdaget at prosessen går motsatt vei, som vil si at man ser helhetlige, strukturelle trekk, før man ser detaljene.⁹¹ Det perseptuelle konseptet⁹² om trekanten kommer først, og man vil deretter se spesifikke trekantar, med ulik farge og størrelse. Dette tilsier at synet skaper perseptuelle konsepter umiddelbart. Måten dette fungerer på er at vi bearbeider de sensoriske inntrykkene vi får fra opplevelsen av verden. Når personer ser en trekant leses først dens spesifikke strukturelle mønster, og det skapes på den måten generelle sensoriske

⁸⁸ Disse gestaltlovene eller gestaltfaktorene handler om hvordan man strukturerer enkeltdeler i visuelle stimuli etter likhetsfaktorer, nærhetsfaktorer, sluttethet (at vi ser figurer som helhetlige og sluttete), god form og symmetri, god fortsettelse (vi organiserer ting som helhetlige linjer eller kurver), og felles skjebne (vi ser ting som beveger seg i samme retning sammen.) Se mer: Teigen, *En psykologihistorie*, s. 175 og 176.

⁸⁹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 79. Kepes, *Language of Vision*, s. 36 Arnheim, *Max Wertheimer and Gestalt Psychology*, s. 101.

⁹⁰ Rudolf Arnheim, *Perceptual Abstraction and Art*, s. 70.

⁹¹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 167.

⁹² Begrepet konsept viser her ikke til intellektuell handling, men en prosess som foregår i nervesystemets visuelle del. Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 46.

kvaliteter, som trekant, rundhet eller rødheter. Disse spesifikke mønstrene vil korrespondere med senere opplevelser.⁹³ Opplevelsen av verden gir oss et råmateriale, som vi deretter bruker til å skape visuelle mønstre, eller generelle former, som igjen vil korrespondere til alle senere opplevelser av lignende former og mønstre.

Arnheim mener dette beviser at synet har en egen evne til å foreta bedømmelse, logikk, abstraksjon og konklusjoner, som man tidligere kun mente var mulig for bevisste tankeprosesser. Derfor konkluderer han med at de samme mekanismene foregår både på et perseptuelt og et intellektuelt nivå.⁹⁴ Det vil si at det finnes likheter mellom hvordan sansingen og høyere, rasjonelle tanker fungerer. Mennesket har en form for perseptuell intelligens, som gir oss en underbevisst evne til å forstå situasjoner. Betrakteren kan dermed lese strukturene i verket, og dens enkeltformer automatisk, ettersom disse ble oppfattet ved første omgang med formen. På bakgrunn av denne visuelle kunnskapen kan betrakteren organisere de visuelle bestanddelene i et maleri.

2.6 Kunstopplevelsen som en aktiv og dynamisk prosess

I møte med et kunstverk utløses det prosesser for å organisere bildet mot et mer harmonisk resultat. Denne prosessen mener jeg har flere likhetstrekk med hvordan Wertheimer beskriver dynamiske tankeprosesser, som viser til en egen måte å forstå eller løse problemer på. Slik som Wertheimer vektlegger Arnheim og Kepes menneskers mulighet til å forstå situasjoner intuitivt, uten å måtte benytte seg av tillært, intellektuell kunnskap. Wertheimer beskriver produktiv tenkning som en dynamisk prosess, der subjektet bearbeider et kaotisk førsteinntrykk, frem mot et mer helhetlig resultat. Subjektet klarer dette siden bevegelsen videre allerede ligger latent i objektets struktur, og dermed hjelper betrakteren på veien mot et ferdig resultat. Arnheim og Kepes overfører denne dynamiske, problemløsende tankemåten til å forklare hvordan mennesker oppfatter kunst. Når betrakteren ser et kunstverk oppfattes spontant dets struktur, deretter leses enkeltdelene inn i denne strukturen. Disse enkeltdelene er ladet med spenninger og motsetninger. Forståelsen av verket beveger seg videre, mot å prøve å jevne ut, og forstå disse spenningene. Dette kan være å organisere de ulike elementene i overflaten, etter for eksempel likhet eller nærhet. Slik når man et harmonisk, helhetlig resultat. Persepsjonen av verket følger på den måten den samme prosessen som Wertheimer mener

⁹³ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 46.

⁹⁴ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 44–46.

man følger i dynamiske tankeprosesser, fra en ufullstendig struktur, til en helhetlig. Denne prosessen styres av de iboende strukturene i kunstverket.

Dette fører videre til et av hovedpoengene til Kepes og Arnheim; at det å oppleve kunst er en aktiv, kreativ handling. Ettersom betrakteren ikke mottar et ferdig verk, men må bearbeide den visuelle overflaten, er kunstopplevelsen i seg selv en formgivende aktivitet.⁹⁵ Dette synet skiller seg betraktelig fra den tradisjonelle forståelsen av øyets funksjon, som en passiv mottagelse av den ytre verden. Tidligere ble øyets funksjon sett på som en mekanisk, objektiv og sannferdig registrering av virkeligheten.⁹⁶ På bakgrunn av dette har ikke den sanselige delen av kunstopplevelsen noen egenverdi, ettersom det kun er en passiv registrering. Arnheims teorier om perseptuell intelligens motsier dette, og forsøker å vise at de sensoriske prosessene har flere likhetstrekk med bevisst, intellektuell tenkning. Dette tilsier at den sanselige opplevelsen kan inneholde mer informasjon om kunst enn man tidligere har antatt. Grunnen til at synssansen evner har vært neglisjert, er i følge Arnheim fordi man kun har vært interessert i ord og konsepter både i omgangen med og formidlingen av kunst.⁹⁷ Ved å glemme det sanselige i møte mellom verk og betrakter, har man også glemt en viktig kilde til kunnskap om kunsten.

For Kepes handler ikke vektleggelsen av det visuelle i kunsten kun om å få en bredere forståelse av kunstverkene, men om å gi mennesker en bedre forståelse av selve livet. Det å se er i seg selv en formgivende prosess, siden lyssignaler mottas av øyet, og deretter sorteres og organiseres, slik at det visuelle feltet transformeres til meningsfulle former.⁹⁸ Kepes mener derfor at synssansen er det verktøyet mennesker har for å orientere oss i verden, men at denne evnen har blitt svekket. Han mener dette skyldes at mennesket var vant med naturskapte omgivelser, og ikke klarte å tilvende seg nye menneskeskapte miljøer som oppstod med de voldsomme moderniseringsprosessene. På den måten er ikke menneskets synssans i stand til å fortolke de nye omgivelsene, men kunsten kan bidra til å trene opp synssansen. Dette er fordi kunstopplevelsen har en helt egen kvalitet, som gjør at den kan hjelpe til å forsterke

⁹⁵ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 5, 6, 42 og 43, Kepes, «Introduction», s. I.

⁹⁶ Den tidligere klassiske forståelsen av hvordan øyet fungerte, representert ved blant annet René Descartes, mente synet fungerte som en mekanisk registrering av virkeligheten, på samme måte som et camera obscura. Øyet ville dermed gi et sannferdig, objektivt og nøytralt avtrykk av den virkelige verden, som deretter ble videreformidlet til sinnet. Se mer hos: Cray, Jonathan. «Techniques of the Observer». *October*. Vol 25, 1988, s. 3–35.

⁹⁷ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 1.

⁹⁸ Kepes, «Introduction». I Gyorgy Kepes, s. I.

menneskets visuelle evner.⁹⁹ Når betrakteren ser et bilde, starter organiseringsprosessen for å forstå det visuelle budskapet automatisk, så det å motta bilder er dermed en formgivende prosess. Kepes beskriver dette som en plastisk opplevelse, på grunn av de formgivende kvalitetene ved persepsjonen.¹⁰⁰ Denne formgivende prosessen går ut på at mennesket organiserer det visuelle feltet til en organisk helhet, som betyr at bildet ikke blir bestemt ut i fra sine individuelle komponenter, men derimot fra den indre naturen til helheten. Bildet er dermed et lukket system, som først blir dynamisk om alle elementer innlemmes i det helhetlige inntrykket. Dette gjøres ved å sortere og skape systemer i bildets enkeltdeler. På bakgrunn av dette er kunstopplevelsen en skapende prosess, som besitter en evne til å kunne opplære menneskers visuelle sensibilitet. Kepes ønske er dermed at kunsten skal virke utdannende for det moderne menneskes synssans, som lenge har vært neglisjert.¹⁰¹

2.7 Den gestaltpsykologiske betrakterrolle

Etter denne gjennomgangen av Arnheims og Kepes' teorier konkluderer jeg videre med at de ser på kunstopplevelsen som en aktiv handling. Et kunstverk har ikke et ferdig budskap fra kunstneren, som betrakteren passivt registrerer; i stedet oppstår det en interaksjon mellom subjekt og objekt. Betrakteren tar aktiv del i utformingen av bildet, og påvirker på den måten det endelige resultatet. Arnheim og Kepes konstruerer dermed en betrakterorientert teori, der tilskuerens deltagelse står i sentrum.

Samtidig er det viktig å få frem at betrakterrollen i denne sammenhengen ikke refererer til den personlige siden av subjektet og dets kulturelle tilhørighet. Derimot handler den gestaltpsykologiske betrakterrolle om det underbevisste, intuitive og sanselige møtet med verket, noe som gir den en universell og objektiv karakter. Dette er fordi det finnes faste premisser for hvordan mennesket ser, og hvordan man skaper mening ut i fra disse sanseintrykkene. Dette tilsier at noe i kunstopplevelsen er likt for alle, noe som fører til at kunsten nødvendigvis besitter en kjerne av sannhet:

This objective element in experience justifies attempts to distinguish between adequate and inadequate conceptions of reality. Further, all adequate conceptions could be expected to contain a common core of truth, which would make the art of all times and places potentially relevant to all men.¹⁰²

⁹⁹ Kepes, *Education of Vision*, s. I og II.

¹⁰⁰ Kepes, *Language of Vision*, s. 15.

¹⁰¹ Kepes, *Education of Vision*, s. III.

¹⁰² Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 6.

Ettersom et element i opplevelsen av kunst er objektiv, er det også mulig å skille mellom adekvate og inadekvate fremstillinger av verden. De fremstillingene som er dekkende for menneskers opplevelse av verden, er nødvendigvis det for alle, og inneholder på den måten også en kjerne av sannhet, som alltid er gjeldende. I verkets tilsynekomst ligger det noe universelt, siden menneskets oppfattelse av den fysiske verden påvirkes av den iboende naturen, eller strukturen, til det som sanses. Dette er fordi strukturen setter visse krav til oppfattelsen. Det legges dermed vekt på det universelle i persepsjonen: Siden strukturen er iboende i bildet, og en egenskap ved bildet selv, fordrer den et likt utgangspunkt i alles opplevelse av den. Dermed kan ikke et kunstverk kun oppleves subjektivt, siden det ligger objektive egenskaper i det, som også spiller inn i persepsjonen. Der den senere, subjektive fortolkningen er relativ til betrakteren, er den sanselige opplevelsen likere for alle. Verket i seg selv har bestemte egenskaper, som påvirker betrakterens opplevelse av det. Dette betyr ikke at betrakteren er en passiv mottaker. Det er riktigere å si at verkets utforming staker ut kursen for hvordan betrakterens synssans skal kunne bearbeide det. På den måten vil alle som ser et bilde gjenskape den samme prosessen igjen og igjen. Ettersom dette viser at kunstverket er i besittelse av fastsatte egenskaper, og dermed bringer noe eget inn i betrakterens opplevelse av det, konkludere jeg med at selve kunstverket har en viktig plass i Arnheim og Kepes teorier.

Dette betyr ikke at Kepes og Arnheim forneker den subjektive opplevelsen av kunst. Slik jeg forstår dem, mener de at i møte med et kunstverk oppstår det et samspill mellom naturen til subjektet og karaktertrekk ved objektet, siden subjektet forsøker å bearbeide de sanselige inntrykkene selv. Dermed er den endelige kunstforståelsen, som Kepes peker på, preget av både ytre påvirkning og indre krefter.¹⁰³ Den sanselige siden av kunstopplevelsen har en universell karakter, men samtidig er det også her mulig å tilføre en ekstra følsomhet, eller sensibilitet, som gjør at det sanselige møtet kan variere fra person til person.¹⁰⁴ Dette tilsier at alle mennesker har evnen til å kunne oppleve og forstå et kunstverk gjennom sine sanser: «The capacity to deal with life artistically is not the privilege of a few gifted specialists, but is

¹⁰³ Kepes, *Language of Vision*, s. 16, Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 6.

¹⁰⁴ Arnheim og Kepes mener for eksempel at kunstnere har en ekstra følsomhet og sensibilitet overfor verden, ettersom de klarer å gi form til de visuelle inntrykkene de mottar. Dette betyr ikke at kunstnernes synssans fungerer annerledes, men heller at de har en helt egen interesse for den ytre verdens visualitet. Se mer: Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 169 og Kepes, *Education of Vision*, s. III og IIII.

available to every sane person whom nature has favoured with a pair of eyes.»¹⁰⁵ Arnheim sier gjennom dette at man ikke behøver intellektuell kunnskap for å kunne forstå og ha glede av kunst, men at alle mennesker besitter en tilgang til og innsikt i kunsten gjennom synssansen. På den måten konstruerer de også en betrakterrolle der alle mennesker behandles likt. Betrakterrollen fra gestaltpsykologisk synspunkt er aktiv, handlende og universell.

2.8 Metode

I undersøkelsen av Arnheim og Kepes' teorier blir det klart at en gestaltpsykologisk tilnærming til kunst vektlegger den visuelle oppbygningen til bilder, samt den sanselige opplevelsen av dem. Selv om Arnheim og Kepes ikke forneker hverken den subjektive siden av kunstopplevelsen eller intellektuelle analyser av kunst, presenterer de en annen måte å nærme seg kunstverk på. I stedet for å søke etter bakenforliggende forklaringer for bildets utforming, eller symbolske betydninger i motivet, har de valgt å fokusere på verkets farger og former. Deres teorier skaper dermed et verktøy for å kunne jobbe med hvordan de visuelle virkemidlene i kunst påvirker betrakteren.

I hvert kapittel av *Art and Visual Perception* gjennomgår Arnheim hvordan betrakteren oppfatter ulike formale virkemidler, kalt for *visuelle kategorier*. Disse kategoriene er balanse, omriss, form, vekst, rom, lys, farg, bevegelse, dynamikk og uttrykk.¹⁰⁶ Jeg analyserer de enkeltstående virkemidlene i de tre kunstverkene gjennom av disse kategoriene. Videre står Arnheims og Kepes teorier om enkelhetsprinsippet, *prägnanz*, likhetsprinsippet, spenning, dynamikk, ekvilibrium og balanse sentralt i analysene. Gjennomgående spørsmål i analysene er hvorvidt verkene oppleves balanserte og harmoniske, eller om de fremstår vanskelige for betrakteren å se.

¹⁰⁵ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 6.

¹⁰⁶ Eksemplene i boka om dette er hentet fra diverse eksperimenter på persepsjonene, som undersøker hvordan synssansen reagerer på ulike visuelle stimuli. Disse eksperimentene er hentet fra gestaltpskologien, og befinner seg derfor innenfor en psykologisk disiplin. Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 4.

3 Verkanalyse av *Komposisjon* fra 1951

I dette kapittelet, samt de to neste, gjennomfører jeg verksanalyser av *Komposisjon* fra 1951, *Komposisjon* fra ca. 1955 og *Komposisjon* fra 1960. Jeg foretar først en klassisk, deretter en gestaltpsykologisk verkanalyse. Førstnevnte vil fungere som et grunnlag for sistnevnte.

Jeg bruker Arnheim og Kepes teorier for å analysere de ulike virkemidlene i verkene, som farge, form og romvirkninger. Samtidig er ikke analysene kun en skjematisk gjennomgang av de ulike virkemidlene. Arnheim advarer selv mot systematisk å overføre enkeltdeler av hans teori på verkene, ettersom man på den måten kun vil se farge og volum i et vakuum. Dette bryter dermed med den gestaltpsykologiske grunnideen om at vi opplever ting som helheter. Arnheim mener man heller må undersøke dynamikken og sinnsstemningene i kunsten.¹⁰⁷

I følge Arnheim finnes det to ulike måter å gjennomføre analyser på, som han henter fra Wertheimers regler for gruppering: Å nærme seg noe nedenfra eller ovenfra. Ved å nærme seg noe nedenfra, begynner analysen av mønsteret med dets individuelle komponenter og beveger seg deretter over til helheten. Den andre analysen begynner med å lese mønsterets helhetlige struktur, og går deretter videre til de underordnede elementene. I følge Arnheim er disse metodene motsetninger, ettersom de henholdsvis handler om å gruppere og å inndele. Å nærme seg bildet nedenfra er en snever metode, ettersom det kun er mulig å sortere de ulike enkeltdelene, noe som ikke lar seg overføre til helheten. Dermed får man ikke et godt overblikk over helheten, men kun bildets enkeltdeler. Gjennom å nærme seg verket ovenfra, derimot, vil man kunne bruke de samme prinsippene på hele bildet.¹⁰⁸ Arnheim mener derfor at den eneste mulig tilnærmelsen til kunst er å analysere verket ovenfra, og på den måten få en primær forståelse av den helhetlige organisasjonen. Deretter kan enkeltdelene analyseres innenfor denne, siden de også utgjør en viktig del av billedplanet.¹⁰⁹

Mine analyser av verkene tar derfor først for seg verkets helhet, og deretter delene. På den måten følger analysen også den dynamiske prosessen som Arnheim og Kepes mener oppstår i det sanselige møtet med kunst. Betrakteren vil først motta et ufullstendig og kaotisk førsteinntrykk av verket. Deretter forsøker persepsjonen å organisere de ulike enkeltdelene i

¹⁰⁷ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 8.

¹⁰⁸ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 83.

¹⁰⁹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 88.

overflaten opp mot helheten, som munner ut i en endelig forståelse av verket. Hvordan persepsjonen bearbeider de ulike virkemidlene i bildet ligger allerede intendert i første møte med dets strukturelle trekk. Derfor vil et kunstverk nødvendigvis utløse den samme prosessen hos alle tilskuere, selv om opplevelsen videre kan ta ulike veier.

Analysen min starter på samme måte med det ufullstendige førsteinntrykket. Deretter undersøker jeg enkeltdelene i lys av Arnheim og Kepes' teorier. Dette viser hvilke prosesser de ulike formale virkemidlene starter i betrakterens synssans. Gjennom dette demonstrerer jeg hvordan betrakterens persepsjon vil kunne organisere overflaten ut i fra en gestaltpsykologisk metode. Jeg kategoriserer enkeltdelene innen farge, romskapende virkemidler, vekt og balanse. Avslutningsvis gjennomgår hver analyse verket som helhet, og stiller spørsmål ved det totale inntrykket det gir; hvorvidt det er balansert, forvirrende, avansert, kaotisk eller spenningsladet. På den måten vil analysene nå inne til verkets kjerne, og undersøke de visuelle tematikker det dreier seg rundt.

3.1 Klassisk verkanalyse

Komposisjon fra 1951 er et oljemaleri utført på lerret, med et kvadratisk høydeformat som måler 90x113 cm. Motivet i bildet er nonfigurativt, og overflaten er satt sammen av en rekke todimensjonale, geometriske former. Bildet har en overordnet rutenettkomposisjon, der hovedfeltene består av kvadratiske former, med ujevn form og størrelse. Bildet domineres av horisontale og vertikale linjer. Overflaten i bildet brytes opp av flere mindre, geometriske former, med både krumme og diagonale linjer, som er spredd utover overflaten. De dominerende fargene i verket er mørke, utblandede jordfarger, i ulike nyanser av grønt, brunt og grått. I tillegg til dette er et flere felt i sort, samt mindre felt med klarere farger, som hvitt, gult, rødt og blått. Påføringen av malingen, og dens dekningsgrad varierer i bildet. Noen områder er gjennomskinnelige, andre steder er malingen lagt på i glatte lag, uten synlige penselstrøk, og noen steder er malingen påført i tykkere lag, med strukturer i overflaten. Bildet er bygget opp av flate felt, og det er ingen bruk av dybdeskapende virkemidler. Derimot skaper de overlappende formene flere ulike lag i bildet, noe som skaper inntrykk av dybde. Helhetlig har verket en uregelmessig oppbygning av flaten, noe som danner en asymmetrisk komposisjon. Bildet har mange oppmerksomhetspunkter, som skyldes bruken av ulike virkemidler og kontraster. Gjentakelse av farger og former skaper en rytme i overflaten.

3.2 Analyse av verkets enkeltdeler

Bildets overflate er satt sammen av diverse enkeltdeler, med både små former, og større fargefelt. De større kvadratiske formene utgjør hoveddelen av bildet, og danner til sammen et slags rutenett. Rutenettet er derimot ikke symmetrisk, siden formene har ujevn størrelse, og mange av feltene er forskjøvet, og overlapper hverandre. Det finnes flere tynne, sorte streker, som deler opp verket i horisontale og vertikale linjer, som fremhever rutenetts-komposisjonen. Flere steder fungerer disse som konturlinjer for de større fargefeltene, og skaper sterkere inndeling av flatene. Andre steder er strekene med på å bryte opp komposisjonene, som kan ses i de horisontale linjene som bryter opp de kvadratiske fargefeltene i trekanter. Utover de større fargeflatene er det plassert flere mindre geometriske former, der både sirkler, trekanter og halvmåne er brukt. Disse formene er fremtredende i bildet, på grunn av deres sterke farger.

Verket har et variert fargebruk, med mange ulike valører, og forskjellige grader av intensitet og lysstyrke. Hoveddelen av bildet viser et mørkt fargeskjema, der fargen er iblandet mye sort, som kan ses i de større kvadratiske feltene i bildet, som er holdt i mørke, grumsete farger.

Disse domineres av ulike sjatteringer av grått, brunt og grønt, men det er også noen sorte og blå felt. Rundt komposisjonen er det også et felt av oker, som rammer det hele inn, bortsett fra nederste kant av bildet. De klarere og mer intense fargene finnes i de mindre geometriske formene i bildet, der hvite, lys rosa, røde, oransje, gule, grønne, og flere ulike sjatteringer av blått er brukt. De større feltene i bildet har dermed sekundær- og tertiærfarger, mens i de mindre formene er primærfargene rødt, grønt og blått representert. Fargene er i all hovedsak lagt til hver sitt felt, og det er lite blandinger og valørovergangene mellom disse. Det er i overkant av kalde farger i komposisjonen, men det kalde inntrykket brytes opp av varme fargeflater.

I de fleste feltene er penselstrøkene synlige, og overflaten varierer med ulike valører av fargen. I flere av feltene er malingen lagt på i så tynne sjikt at en annen bakgrunnsfarge skimtes igjennom. Et par steder kan man se mer pastose lag, hvor malingen er tykkere lagt på. Dette kan ses i et av bildets hvitgrå felt, til høyre for sentrum i bildet, der det finnes skraveringer i overflaten, som gir den en stofflig virkning. Billedplanet i *Komposisjon* fremstår flatt, siden det ikke er tatt i bruk modellering av formene eller forminskning for å skape illusjonen av tredimensjonale figurer. Derimot har verket mange overlappende former, som gjør det vanskelig å skille mellom figur og grunn i bildet. Verket består på den måten av flater som danner ulike plan, men som også forskyves, og griper inn i hverandre.

Gjennom bruken av kontraster er det skapt mange oppmerksomhetspunkter. Flere enkeltdeler havner i fokus, siden de står som motsetninger til de dominerende virkemidlene. De diagonale linjene bryter med den overordnede rutenettkomposisjonen, og sender blikket i nye retninger. De mindre enkeltdelene i bildet skiller seg fra bakgrunnen med sine klare sterke farger, flere av dem har også krumme linjer. Ulike behandlinger av overflaten gjør også at visse felter stikker seg mer ut en andre, som for eksempel feltene med tykkere maling, og mer stofflig uttrykk. Dette skaper uro, og bryter opp med den mer harmoniske rutenettkomposisjonen.

3.3 Gestaltpsykologisk verkanalyse

I følge Arnheim og Kepes vil kunstverk oppfattes som helhetlige, lukkede visuelle felt. Alle enkeltdelene i verket vil alltid ses i relasjon til denne helheten og det er dermed umulig å se enkeltdeler som isolerte.¹¹⁰ Forholdet mellom delene og helheten avgjøres blant annet av delenes plassering innenfor det Arnheim betegner som *det skjulte strukturelle skjelettet*. Arnheim mener at alle former har skjulte strukturer som mennesket oppfatter umiddelbart. Et eksempel på dette er at betrakteren alltid er i stand til å avgjøre hva som er bildets sentrum.¹¹¹ Hver del som plasseres i et bilde må ses i forhold til de skjulte strukturene, som således fungerer som en referanseramme. I følge Arnheim gir dette betrakteren mulighet til å avgjøre hvorvidt de ulike billedlige elementene er balansert plassert i helheten.¹¹²

Siden *Komposisjon* har en rektangulær form vil det skjulte strukturelle skjelettet bestå av horisontale og vertikale linjer som deler det inn i fire like biter, i tillegg til diagonale linjer som går mellom hjørnene. Alle linjene møtes dermed på midten av overflaten. Inntrykket de ulike enkeltdelene gir blir blant annet avgjort av deres plassering innenfor dette rammeverket, og således er dette et viktig element i verksanalysene. Den synlige overordnede komposisjonen i maleriet domineres av horisontale og vertikale linjer. Dette gir komposisjonen et stabilt grunnlag, siden de følger de underliggende strukturene i bildet. I tillegg foretrekker persepsjonen vertikale og horisontale linjer, fremfor for eksempel buede eller diagonale, siden disse gir enklere visuelle stimuli.¹¹³

¹¹⁰ Kepes, *Language of Vision*, s. 17. Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 11.

¹¹¹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 13.

¹¹² Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 15.

¹¹³ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 182–185.

Til tross for de stabile elementene, har *Komposisjon* et komplekst og kaotisk uttrykk på grunn av et stort mangfold av enkeltdeler. Hver av disse delene har et unikt uttrykk som skaper nye opplevelser for betrakteren. Disse enkeltdelene tillegger også verket mye spenning. I følge Arnheim vil alle enkeltdeler lades med spenninger fordi de må ses i relasjon med de skjulte strukturene. Om de bryter med disse økes mengden spenning. Dette gjør at hver enkeltdel får et ladet felt rundt seg, som igjen påvirker de andre delene. Om enkeltdelene står i kontrast til de resterende vil dette skape mer spenning. Deler med mye spenning vil kunne gi inntrykk av å være i ubalanse, ved at de ser ut til å dra i ulike retninger, både til sidene og inn og ut av billedflaten. Mengden spenning knyttet til hver enkeltdel avgjør hvor mye oppmerksomhet de tiltrekker seg.¹¹⁴ Ettersom *Komposisjon* har et stort antall enkeltdeler, som også står i kontrast til hverandre vil det dermed oppstå mye spenninger og bevegelse i overflaten som betrakteren må forsøke i løse opp i. På den måten utløser *Komposisjon* en rekke skiftende, konfliktfylte opplevelser som gjør det vanskelig å få et helhetlig inntrykk.

3.4 Verkets enkeltdeler

Komposisjon er satt sammen av en rekke geometriske figurer. Større rektangulære former utgjør hovedbestanddelen av overflaten. Utover overflaten er det spredd en mengde mindre, geometriske figurer; samt mindre fargeflater som skaper spalter mellom de større formene. De mest synlige av disse er: de tre røde feltene; de mindre, klare blå formene; den blå og den grønne sirkelen; de hvite områdene; de to rosa kvadratene; og de mindre gule trekantene. Disse skiller seg ut fra bildets øvrige deler fordi de har klarere farger, glattere overflater og er mindre enn de mørke rektangulære feltene. Ved å stå i kontrast til resten av bildet og bryte med helheten, vil de dermed være spenningsladede.¹¹⁵ Arnheim kaller slike punkter for *billedlige kontrapunkter*, som er hierarkiske punkter, fordi de setter en dominant energi opp mot en underlegen.¹¹⁶ Disse punktene tiltrekker seg oppmerksomheten til betrakteren i større grad enn resten av bildet. Det store antallet kontrapunkter gjør det vanskelig for betrakteren å persipere verket og det sansende subjektet vil dermed forsøke å strukturere bildet og balansere de ulike motstridende kreftene, så et enklere inntrykk oppstår.

Bildets ulike bestanddeler kan i følge Arnheim enten grupperes etter likhetsprinsippet, der like deler ses sammen, eller de kan grupperes etter nærhet, hvorav den enkleste måten er å

¹¹⁴ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 10, 14 og 17. Kepes, *Language of Vision*, s. 29.

¹¹⁵ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 10.

¹¹⁶ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 40 og 41.

gruppere elementer som er nære hverandre.¹¹⁷ Enkeltformene i *Komposisjon*, som for eksempel de gule trekantene, kan grupperes sammen ettersom de er nære hverandre. Samtidig er det vanskelig å gruppere enkeltdelene etter nærhet i bildet, ettersom hele flaten er bygget opp av former uten tydelig bakgrunn, som gjør dem vanskeligere å skille ut. Derfor er det lettere å sortere delene etter likhet i kvaliteter som farge, størrelse, struktur og form, noe som gir mer stabile grupperinger.¹¹⁸ Denne metoden er også problematisk, siden det finnes så mange variasjoner i kvalitetene og det derfor oppstår en rekke ulike kombinasjonsmuligheter som vanskeliggjør organiseringsprosessen. Det er for eksempel mulig å gruppere etter klarhet eller likhet på farge, likhet i form eller struktur, eller etter størrelse på formene.

3.5 Balanse

Synssansen vurderer også hvor balansert verket er gjennom å lese enkeltdelenes *visuelle tyngde*, som avgjøres på bakgrunn av deres form, farge og posisjon. Ulik vekt gir ulik mengde spenning, og avgjør dermed hvor mye oppmerksomhet de ulike komponentene tiltrekker seg. Vekt gjør at enkeltdelene gir inntrykk av å enten bevege seg mot eller unna betrakteren, og skaper dermed dynamikk og bevegelse i overflaten.¹¹⁹ Hvert kontrapunkt i *Komposisjon* vil på grunn av sin farge og form ha mye vekt, og dermed tiltrekke seg oppmerksomhet. Dersom disse element ikke veies opp, vil de gi inntrykk av å trekke bildet i en bestemt retning og skape ubalanse. Dermed har de behov for å veies opp av noe med lik tyngde, slik at det oppstår balanse mellom de spenningsladede delene og dermed harmoni.

Posisjonen til delene spiller en avgjørende rolle for deres vekt. Til tross for at enkeltdelene i et bilde kan virke usystematisk plassert, kan det vise seg at de befinner seg på avgjørende steder innenfor det skjulte strukturelle skjelettet. Dette er tilfelle i *Komposisjon*, hvor fire av de større figurene med klar farge – den grønne og den blå sirkelen i bildets øvre del, samt de to røde halvsirkelene i bildets nedre del – er plassert langs verkets diagonale akser. Selv om formene er store, med sterke farger som tillegger dem tyngde, vil plasseringene deres sørge for at de har likevekt med helheten. Dette er fordi de delene av verket som ligger langs maleriets skjulte struktur tåler mer vekt.¹²⁰ Ergo vil formene tiltrekke seg oppmerksomhet fra betrakteren, siden de står i kontrast til de resterende delene, men fremdeles føles stabile på grunn av deres plassering på utvalgte steder i komposisjonen.

¹¹⁷ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 79 og 101.

¹¹⁸ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 79. Kepes, *Language of Vision*, s. 43 og 47.

¹¹⁹ Arnheim, *Art and Visual Perception* s. 23.

¹²⁰ Arnheim, *Art and Visual Perception* s. 11 og 23.

Til tross for at de tre trekantene i ulike gule sjatteringer er mindre enn de blå og røde formene, er de allikevel i likevekt. Dette er fordi de ikke hviler på det strukturelle skjelettet, noe som tillegger dem mer vekt. Ved å ikke ligge innenfor de skjulte strukturene, vil de snarere bryte opp i det. Selv om disse formene er mindre, og ikke har like klar farge, vil de allikevel skape en motvekt til de andre formene, på grunn av deres posisjon utenfor strukturen.¹²¹

Et annet fenomen som avgjør figurenes vekt er tyngdekraften. Objekter som befinner seg høyere opp i komposisjonen, som de to blå og grønne sirklene i bildet, vil veie mer, noe som skyldes at det virker som om formene må strebe mot tyngdekraften for å beholde sin posisjon.¹²² Sirkler har i tillegg mer vekt enn andre former. De to røde trekantene i nedre del av bildet fungerer som motvekt til sirklene basert på et annet fenomen: farge. Siden fargen rødt har mer visuell tyngde enn blått og grønt, veier formene hverandre opp.¹²³

3.6 Farger

Fargene har også stor betydning for hvilket inntrykk bildet skaper. De største feltene i verket er holdt i mørke valører, mens de mindre formene har tilnærmet primærfargene. I følge Arnheim vil slike farger fungere som hvileskjær for øynene og i tillegg skape *nøkkelpunkter* i bildet. Disse punktene vil naturlig tiltrekke seg persepsjonens oppmerksomhet, som vil følge dem på overflaten.¹²⁴ Dette er fordi disse fargene er kraftfulle, ettersom de påvirker sine nabofarger, men ikke blir påvirket av dem. Sekundærfarger, derimot, vil knyttes til den nærmeste primærfargen den er sammensatt av, og påvirkes av denne.¹²⁵ For eksempel vil den grønne sirkelen både kunne lede oppmerksomheten til de gule og de blå feltene, avhengig av hvilket av disse som er sterkest. Alle de tre primærfargene i bildet vil i følge Arnheim ses som en helhet, ettersom de kompletterer hverandre, ved å omfatte alle de kromatiske elementene.¹²⁶ Dermed oppstår det et sterkt bånd mellom primærfargene.

Fargene i komposisjonen veier hverandre opp, for eksempel blir de mange blå feltene oppveid av de færre røde feltene, siden rødfargen veier mer, og på den måten tiltrekker seg mer oppmerksomhet. De større sorte områdene balanseres av de mindre hvite, ettersom de veier

¹²¹ Arnheim, *Art and Visual Perception* s. 23.

¹²² Arnheim, *Art and Visual Perception* s. 24, 30.

¹²³ Arnheim, *Art and Visual Perception* s. 24.

¹²⁴ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 352.

¹²⁵ Arnheim, «The Expression and Composition of Color», 349

¹²⁶ Arnheim, «The Expression and Composition of Color», s. 349.

mer enn de sorte og derfor trer tydeligere frem i bildet. Ettersom det er plassert røde felt i verkets hjørner, og blikket følger like farger, ledes oppmerksomheten mellom disse punktene. På den måten vektlegges hele verkets overflate. Samtidig er det ikke kun fargetoner som kan grupperes, fargens klarhet og metning er enda viktigere.¹²⁷ Dette forsterker båndet mellom de mindre intense fargefeltene, ettersom de har klare, mettede farger. Dermed vil disse feltene tre frem i komposisjonen og ses i relasjon med hverandre. Således dannes det strukturer eller mønstre på overflaten.

3.7 Romskapende virkemidler

Komposisjon har ikke perspektivskapende virkemidler som for eksempel forminskning eller skyggelegging, derfor fremstår bildet som flatebasert. I gestaltpsykologisk teori betyr allikevel ikke dette at bildet mangler romlige kvaliteter. I følge Kepes vil mennesker alltid fortolke malerier som romlige verdener, der de ulike elementene innbefatter romlige kvaliteter, noe som vil tilsi at maleriet ikke kan oppfattes som flatt. Opplevelsen av rommet i den todimensjonale overflaten vil derimot skille seg fra opplevelsen av rom i den ytre verden, og følge andre regler.¹²⁸ Dette er fordi alle deler av et bilde vil besitte romlige krefter. Selv en enkel strek på et lerret vil oppleves som å befinne seg i et rom. Kepes mener at bildet ikke gir fra seg et ferdig budskap, men derimot utløser en dynamisk prosess hos betrakteren, som må forme ulike stimuli til et ferdig resultat. Derfor vil alle de formale virkemidlene i bildet ha formgivende krefter, noe Kepes kaller *plastiske krefter*. Enkeltdelene vil dermed gi inntrykk av bevegelse. Dette kan være at delene skyter ut, trekker seg tilbake eller beveger seg i ulike retninger, noe som vil gjøre at man oppfatter billedplanet som et rom der disse bevegelsene foregår.¹²⁹

Arnheim deler hans syn, og mener at ingen bilder kan oppleves som helt todimensjonale. Dette gjelder også for *Komposisjon*. Den mest elementære form for romskapning er å inndele overflaten i *figur* og *grunn*, noe som kun er mulig om bildet består av et lukket, homogent mønster, som ligger i homogene, endeløse omgivelser. Det vil si et mønster bestående av mindre, lukkede former, liggende på en større bakgrunn som strekker seg ut på alle sider i maleriet. Bildet vil følgelig kun bestå av to plan.¹³⁰ *Komposisjon* består derimot av flere plan enn dette, og har i tillegg en problematisk fremstilling av figur og grunn. I all visuell

¹²⁷ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 364.

¹²⁸ Kepes, *Language of Vision*, s. 19.

¹²⁹ Kepes, *Language of Vision*, s. 23 og 24.

¹³⁰ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 227, 233.

persepsjon vil betrakteren forsøke å avgjøre hva som ligger på hvilket plan i verket, noe som vil være vanskelig i dette tilfellet. Det er for eksempel ikke noen klar bakgrunn: De mørke, store feltene vil oppfattes som å ligge bak de mindre formene, men samtidig vil heller ikke de oppfattes som bakgrunnen. For at noe skal erfares som bakgrunn må det dekke et større område, og være grenseløst.¹³¹ De større feltene i *Komposisjon* dekker kun et av disse kriteriene, siden de er avgrensede, lukkede former. Derfor fremstår de som figurer som ligger i et av verkets midtre plan. Det eneste som går utover bildets ramme, er den okergule stripen som omkranser motivet. Samtidig dekker ikke denne stripen kriteriet om å oppta stor plass, og kan dermed også ses som en ramme.

Overflaten i *Komposisjon* vil gi inntrykk av å bestå av en mengde geometriske figurer, spredd utover flere dybdenivåer, der ingen vil kunne forstås som bakgrunn. De mindre geometriske formene oppleves som om de ligger fremst i komposisjonen, mens de større feltene som om de ligger bak disse. På den måten skapes det romlige kvalitetene i bildet. Dette er fordi når to former overlapper hverandre, oppfattes ikke den bakerste som om den delvis slutter å eksistere, men heller som to hele former som befinner seg i et rom.¹³² Dette skyldes enkelhetsprinsippet, som Arnheim mener inntreffer når betrakteren observerer rom. Han definerer dette slik: «A pattern will appear three-dimensional when it can be seen as the projection of a three-dimensional situation that is structurally simpler than the two-dimensional one.»¹³³ Hvis det er lettere å se et mønster som tredimensjonalt ved at strukturen til formen blir enklere, vil synssansen heller velge dette, fremfor å se formen som todimensjonal. Dette vil for eksempel skje ved overlapping i bilder. I *Komposisjon* er det enklere å inndele motivet i hele rektangler som overlappes av andre former, enn å se på dem som ufullstendige, usymmetriske former; ettersom rektangler har enklere strukturelle mønstre. Derfor vil man oppfatte bildet som bestående av flere lag, noe som gjør at det oppstår romvirkninger på lerretet i form av overlapping. Dette er en av de enkleste formene for dybdevirkning, men overlappingen i *Komposisjon* vil allikevel som problematisk. Siden overflaten består av så mange ulike former, og det i tillegg er flere mindre spalter mellom dem, kan det være vanskelig å avgjøre hva som ligger foran og bak. Derfor oppnås det en tvetydighet i fremstillingen av figur og grunn i bildet.

¹³¹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 228.

¹³² Kepes, *Language of Vision*, s. 76.

¹³³ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 248.

Et annet eksempel på det ambivalente forholdet mellom figur og grunn kan ses i den grønne og den blå sirkelen. Disse kan enten oppfattes som en figur på en bakgrunn, eller så kan et nytt fenomen oppstå. Da vil man kunne se dem som to sirkelformede hull i rektanglene, altså at de grønne og blå formene egentlig er den opprinnelige bakgrunnen som kommer til syne. Ved denne løsningen reduseres antall dybdenivåer og bildet forenkles.¹³⁴ *Komposisjon* har dermed mange romskapende virkemidler, som gir verket flere dybdenivåer. Samtidig er det også noe forvirrende over de romskapende elementene, som gjør det vanskelig å bestemme hva som er verkets for- eller bakgrunn. Rommet i bildet har på den måten noe udefinerbart ved seg.

3.8 Konklusjon

I møte med *Komposisjon* mottar betrakteren en overflod av visuelle stimuli, som særlig skyldes verkets mange kontrapunkter som tillegger mye spenning og gjør at verket vil oppfattes som kaotisk og ubalansert. I følge Arnheim vil kunstverk der man ikke kan oppfatte noe enhetlig i komposisjonen skape kaotiske forstyrrelser i opplevelsen. Betrakteren vil derfor lete etter orden i bildet, og blikket tvinges dermed rundt på leting etter faste holdepunkter.¹³⁵ Ettersom det er en rekke problematiske og konfliktfylte elementer som står i veien for en enhetlig opplevelse, vil persepsjonen forsøke å bearbeide overflaten mot et mer harmonisk resultat. Nærmere gjennomgang av billedflaten viser at flere av enkeltdelene er plassert på en slik måte at de hver for seg virker malplasserte, men som del av en større struktur skaper de likevekt. Andre aspekter ved bildet veier hverandre opp gjennom nøye bruk av form og farge.

Til tross for dette er organiseringsprosessen av *Komposisjon* vanskelig. Ettersom det er så stor variasjon i de ulike virkemidlene, finnes det en rekke ulike måter å organisere overflaten på, både gjennom nærhet- og likhetsprinsippet, og gjennom enkeltdelenes visuelle tyngde. Synssansen vil dermed måtte gruppere enkeltdelene på nye måter, og det vil hele tiden oppstå nye løsninger av billedflaten. Dette gjør det vanskelig å nå frem til et endelig resultat. I tillegg vil det være umulig for betrakteren å fokusere på alle de ulike virkemidlene samtidig. Kepes viser til at menneskets øyne ikke klarer å konsentrere seg om mer en fem– seks optiske enheter om gangen om de skal ses klart både i relasjon med hverandre og helheten, og det vil dermed være umulig å se alle enkeltdelene i bildet samtidig.¹³⁶

¹³⁴ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 234.

¹³⁵ Arnheim, «From Chaos to Wholeness», s. 120.

¹³⁶ Kepes, *Language of Vision*, s. 44 og 45.

Det komplekse forholdet som gestaltpsykologien mener eksisterer mellom helhet og del vil bidra til å vanskeliggjøre opplevelsen av bildet. Enkeltdelenes forhold til hverandre kan ikke behandles alene, men må behandles i lys av helhetens struktur. I forholdet mellom helhet og deler er den helhetlige strukturen dominerende, men samtidig påvirkes den av delene, som igjen er avhengig av helheten for hvordan deres form og relasjoner til hverandre blir oppfattet. På den måten er hverken helheten eller delene konstante, eller førende i å utøve påvirkning. Derimot mener Arnheim at alle komponenter, fra helheten til de minste detaljene, utøver sin modulerende effekt, mens de selv blir modifisert.¹³⁷ I *Komposisjon* vil dermed alle enkeltdelene påvirke helheten, og helheten vil igjen påvirke dem, noe som forsterker det komplekse ved opplevelsen.

På bakgrunn av disse punktene mener jeg betrakteren ikke vil kunne nå frem til en endelig og harmonisk opplevelse av *Komposisjon*. Derimot vil overfloden av virkemidler heller skape en følelse av rytme og bevegelse i bildet: Øyet blir, i sitt forsøk på å systematisere overflaten, tvunget mellom de ulike virkemidlene. Dette rytmiske inntrykket forsterkes av det ambivalente forholdet mellom figur og grunn i overflaten. Ettersom det er vanskelig å avgjøre dybdepllasseringen av de ulike elementene, gir de en følelse av å presse seg frem og trekke seg tilbake i pulserende vekslinger, som forsterker de rytmiske virkningene.

Mangfoldet av kontrapunkter, samt det problematiske forholdet mellom figur og grunn, gjør det umulig å se bildet som en helhet der alle de ulike enkeltdelene organiseres til en løsning. I stedet mener jeg at bildet konstant vil fremprovosere nye måter å se det på. Betrakterens synssans vil dermed veksle mellom en rekke ulike kombinasjoner. Dette skaper ikke et harmonisk resultat, men snarere et inntrykk av en rytmisk, konstant bevegelse. Jeg mener derfor at bildets mål ikke er å lede betrakteren frem til en endelig, harmonisk løsning, men heller forsøker å aktivisere betrakterens synssans. De ulike virkemidlene vil konstant fremprovosere nye måter å organisere dem på, og dermed vil det hele tiden fremtre nye bilder. På den måten blir subjektet til en medskaper av bildet, og det oppstår en symbiose mellom verk og betrakter, der verket inviterer betrakter til aktiv deltagelse. *Komposisjon* gir inntrykk av å utforske mangfoldet som finnes i de formale virkemidlene, fremfor å skape en stabil helhet.

¹³⁷ Arnheim, *To the Rescue of Art, Twenty-Six Essays*, s 203.

4 Verkanalyse av *Komposisjon* fra ca. 1955

4.1 Klassisk verkanalyse

Komposisjon er et oljemaleri på plate som måler 37x29,5 cm, og har dermed et stående format. Det er et plangeometrisk maleri, sammensatt av todimensjonale, geometriske former. Verket har en midtbasert komposisjon, der oppmerksomheten er lagt til verkets sentrum. Her befinner det seg flere mindre kvadratiske og L-formende figurer i ulike farger. L-formene griper inn i hverandre og skaper flere kvadrater. Alle formene i midten utgjør til sammen en større kvadratisk form, med to mindre kvadrater ved siden av seg. Bakgrunnen i bildet er også sammensatt av kvadratiske former, og består av fire store fargeflater. Området mot kantene er roligere, med færre farger og ubrutte flater. Overflaten i verket er dermed bygget opp av kvadratiske former, hvis horisontale og vertikale konturer skaper et rutenett.

Bildet har i utgangspunktet en enkel sammensetning av former, men forholdet mellom formene blir mer komplekst ved at formene griper inn i hverandre og gir en følelse av overlapping. Den balanserte komposisjonen brytes opp på grunn av en midtstilt linje som ikke følger det overordnede rutenettet, men som skråner mot øvre høyre hjørne. Denne linjen deler verket vertikalt på midten. Etersom denne linjen utgjøres av flere av formenes konturer, gir dette formene et inntrykk av å være skjeve, og hele komposisjonen av å vippe noe mot høyre. Dette gir verket en asymmetrisk komposisjon. Ellers har verket et enkelt fargeskjema, med få farger som blir gjentatt. Alle fargene er brutte, men varierer i lysstyrke.

4.2 Analyse av verkets enkeltdeler

Bildets fire store fargefelt gir inntrykk av å ligge bak de mindre formene i sentrum, og dermed å være kvadratiske. Disse deler bakgrunnen i bildet opp i fire felt, der de grållilla opptar mest plass. Den nederste delen av bildet deles opp i to tilnærmet like deler, men øverst skråner ytterkanten til det lilla feltet mot høyre, noe som gjør at midtstillingen forskyves, og det venstre feltet opptar mer plass i bildet. Formene i midten har ujevne størrelser: Noen er kun smale spalter, mens andre opptar større plass. De mindre formene er plassert og avgrenset slik at de ligger innenfor de tenkte konturene til hvert sitt blå eller lilla bakgrunnsfelt. Dette forsterker bakgrunnens oppdeling i fire kvadrater, som igjen vektlegger den skjeve linjen som deler verket i to.

Det finnes ingen konturlinjer rundt formene, og overflaten består kun av ulike fargeflater, som er stilt opp ved siden av hverandre. Alle fargeflatene er monokrome, uten valøroverganger. Samtidig har flatene et taktilt utseende, ettersom det er brukt matte farger, der noen flater virker ru. Det er ingen synlige penselstrøk i overflaten, men malingen er noen steder lagt på i tykkere lag, mens andre steder har et gjennomskinnelig preg. Dette gir overflaten et mer variert utseende, til tross for de avholdte, dempede fargeflatene.

Verket har få farger, med varierende grad av intensitet. Fargene er kalde, der selv det rosa har et skjær av blått i seg. De fire største feltene er holdt henholdsvis i en mørk blåtone, og en grumsete og uklar grålilla farge. Disse fargene gjentas i to mindre former i midten av bildet, som skaper en gjenklang av de større fargefeltene inn mot sentrum. Utover dette finnes det to felt med en klar, lys blå farge, to felt i rosa, og to felt i hvitt. Alle disse fargene er brutte, men utgjør allikevel de mest intense og lyssterke fargene i bildet. Den eneste rene fargen i bildet er de sorte feltene, som strammer opp komposisjonen og forsterker de andre fargene. Fargene i verket balanserer hverandre på måten de er plassert. For eksempel opptrer alle de ulike valørene på begge sider av den vertikale midtstreken, noe som bidrar til balanse i overflaten. Billedplanet har få romvirkninger, siden det består av en rekke todimensjonale flater. Den eneste romlige fornemmelsen i bildet blir skapt gjennom overlapping. De fire større feltene danner bakgrunnen i bildet, mens de mindre formene i midten gir inntrykk av å ligge ovenpå disse. Dette skaper et inntrykk av at formene i bildet ligger på forskjellige plan, men samtidig griper inn i hverandre.

Komposisjon har få oppmerksomhetspunkter, og det er få kontraster i bildet. Det som bryter opp overflaten er den diagonale streken som skjærer gjennom bildets midtakse. Denne streken skaper et brudd mellom venstre og høyre del av bildet, og skaper en spenning mellom disse. Venstresiden fremstår rolig og stabil, siden den er sammensatt av flere former med loddrette streker. Flesteparten av de mindre formene befinner seg også på denne siden, noe som gir den større vekt. På høyresiden blir derimot de skrånede strekene mer dominante, siden det er færre loddrette linjer som veier opp. I tillegg er også den sorte og den blå formen ujevnt oppdelt, noe som forsterker det ubalanserte inntrykket. Samtidig er fargene i verket fordelt på en harmonisk måte i komposisjonen. De firkantete formene og deres sammensetning i større kvadrater gir stabilitet og tyngde til verket. Den stofflige virkningen i overflaten bidrar også til dette, og gjør at de skarpskårede formene virker mindre harde og strenge.

4.3 Gestaltpsykologisk verkanalyse

Komposisjon har et rektangulært, stående format, og har følgelig et likt skjult strukturelt skjelett som *Komposisjon* fra 1951. Bildet er bygget opp av flere firkantete og L-formede figurer i ulik størrelse, med tilnærmede rette linjer. I følge enkelhetsprinsippet vil derimot betrakteren oppfatte disse som helhetlige, rektangulære flater, som enten blir overlappet av andre flater, eller går inn i hverandre. Ergo vil de samme enkle grunnformene bli repetert, noe som skaper et rutenett der ingen elementer tydelig bryter med overflaten. Verket vil ved første møte gi et stabilt og rolig inntrykk. Dette skyldes hovedsakelig at de synlige horisontale og vertikale linjene følger det skjulte strukturelle skjelettet. Det er hverken tatt i bruk krumme eller klare diagonale linjer, noe som ville skapt mer bevegelse og spenning i overflaten.¹³⁸ Ved nærmere undersøkelse av verket blir det derimot klart at flere av formene følger en svakt skrånende linje, noe som bryter med den helhetlige komposisjonen. Dette tilfører bildet spenninger som betrakteren vil forsøke å løse opp i.

4.4 Enkeltdeler

Komposisjon består av et lite antall enkeltdeler, der de samme formene og fargene repeteres. Gjentakelsen av form og farge i bildet gjør det vanskelig å sortere enkeltdelene etter likhetsprinsippet. For det første har alle delene tilnærmet lik form, og det er såpass få av hver farge at det ikke vil oppstå nye mønstre i overflaten ved å se dem sammen. Det vil heller være naturlig å gruppere enkeltdelene etter prinsippet om nærhet og anse de mindre formene i midten som en enhet. På den måten vil betrakterens oppmerksomhet hovedsakelig trekkes til sentrum av verket. Verket har således få kombinasjonsmuligheter, og er dermed lett å sortere. *Komposisjon* har ingen tydelige kontrapunkter, ettersom det er få elementer som klart bryter med overflaten. Dette gjør at verket kan virke lett å persipere. Samtidig har flere av enkeltdelene svakt skrånende linjer som bryter opp det ellers rettlinjede rutenettet og kompliserer persiperingen.

4.5 Farger

Kun seks ulike farger brukes i verket. De største fargefeltene har brutte og mørke nyanser, noe som gjør at de tiltrekker seg mindre oppmerksomhet. Fargene i midten av verket er lysere og klarere, altså mer intense. I følge Kepes vil disse fargene stå ut i bildet, noe som skjer fordi enkeltdeler ikke kan ses isolert, men alltid oppfattes i et dynamisk samspill med hverandre.¹³⁹

¹³⁸ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 424.

¹³⁹ Kepes, *Language of Vision*, s. 166.

De lysere feltene i *Komposisjon* gis mer intensitet ved at resten av bildet er i mørke nyanser. På den måten står de rosa, hvite og lyseblå feltene i kontrast til resten av bildet og tiltrekker seg betrakterens oppmerksomhet i større grad. Dette er dermed nøkkelpunkter i overflaten, som vil ses i forbindelse med hverandre. Etersom disse feltene er lokalisert så nærme hverandre skapes det ikke nye mønstre på overflaten, men det bidrar heller til at oppmerksomheten holdes på verkets sentrum.

Den visuelle tyngden til de ulike fargeflatene er tilpasset hverandre: De mindre hvite feltene veier like mye som de større sorte, ettersom fargene har ulik visuell tyngde; likeledes de mindre rødrosa og de større blå. Slik tiltrekker de ulike fargene seg like mye oppmerksomhet fra betrakteren. De røde og blå fargetonene skaper også gjenklang hos hverandre – dette kaller Arnheim for *strukturell inversjon*, eller *ombytning*.¹⁴⁰ Det vil si at rødfargen i *Komposisjon* har noe blått i seg, mens blåfargen har noe rødt i seg, noe som kobler dem til hverandre. Disse har videre resonans hos de grållilla feltene, ettersom lilla består av rødt og blått. Variasjonene i lyse og mørke valører er det eneste ved fargene som skaper spenninger i overflaten.

Persepsjonen vil oppfatte at mørke farger trekker seg innover i bildet, mens lyse strekker seg utover. I *Komposisjon* vil dette føre til forskyvninger og dermed bevegelse i overflaten. De hvite og de lysere områdene vil nærme seg betrakteren, mens de mørke vil legge seg i bakgrunnen.¹⁴¹

4.6 Romskapende virkemidler

Det finnes ingen kompliserte romskapende virkemidler i *Komposisjon*, siden hverken skyggelegging eller forminskning er brukt. Det skapes derimot en fornemmelse av dybde ettersom persepsjonen oppfatter de ulike formene i bildet som overlappende. For eksempel vil de større fargeflatene mot bildets ytterkanter gi inntrykk av å ligge bak de mindre formene, ettersom det er lettere for synet å oppfatte disse som helhetlige, firkantede former i et rom. De vil følgelig gi inntrykk av å være bildets grunn. Dette forsterkes av at de er de største flatene i bildet og går utover motivets ytterkanter. Verket består dermed av to plan, der de mindre lukkede formene ligger ovenpå de større.

Imidlertid er det vanskelig å klart persipere hva som er verkets grunn, noe som fører til at verket gir inntrykk av å ha flere enn disse to planene. Dette skjer fordi det man oppfatter som

¹⁴⁰ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 367.

¹⁴¹ Kepes, *Language of Vision*, s. 139.

grunnen er delt inn i fire felt som dermed fremstår som lukkede former. Etersom de ikke er grenseløse utfyller de ikke kravene for å kunne oppfattes som bakgrunn. Problemet forsterkes også siden fargene deres gjentas i mindre former i midten av bildet. Disse mindre fargefeltene kan da enten oppfattes som den opprinnelige bakgrunnen som ses gjennom et hull i det øverste laget, eller som en form som ligger ovenpå de andre.¹⁴² De grållilla feltene opptar mest plass, noe som gjør dem best kvalifisert til å oppfattes som verkets bakgrunn. Samtidig er de blå feltene mørkere og vil dermed gi inntrykk av å ligge lengre bak. På den måten er det mulig å se enten de mørkeblå eller de grållilla feltene som verkets grunn og det oppstår usikkerhet i persiperingen. I tillegg vil den lille sorte spalten som befinner seg mellom de nederste grå og blå feltene problematisere relasjonen ytterligere. Den gir inntrykk av å ligge bak de andre formene siden den er mørkere, og dermed kan denne spalten oppfattes å være verkets egentlige bakgrunn sammen med de andre sorte feltene. *Komposisjon* har altså en rekke ulike deler som kjemper om å oppfattes som bakgrunnen, og således et tvetydig forhold mellom figur og grunn.

Det oppstår også overlapping blant de mindre formene, noe som forårsaker forskyvninger og bevegelse på overflaten. Figurene i *Komposisjon* vil ikke bare overlappe, men også gripe inn i hverandre. Dette kan for eksempel ses i de sorte og lilla formene i verkets nedre venstre hjørne, som til sammen danner et rektangel. Heller enn å oppfattes som to individuelle L-former, vil de ses som to rektangler som griper inn i hverandre, ettersom dette gir enklest struktur. I følge Arnheim vil dette gi et mer intenst uttrykk, siden formene utgjør et strammere mønster og har mer intense relasjoner enn når de ligger ovenpå på hverandre.¹⁴³

I *Komposisjon* benyttes overlapping, som gjør at overflaten gir inntrykk av å bestå av flere dybdenivåer. Dette er en av de enkleste formene for dybdevirkning, men verket kompliseres av at det flere steder er tvetydig hva som utgjør verkets figur og grunn. På den måten har rommet i *Komposisjon* en noe ambivalent karakter.

4.7 Balanse

Ved kun å se på enkeltdelene vil *Komposisjon* inneholde lite spenning, ettersom de ulike delenes visuelle tyngde oppveier hverandre lokalt. Det helhetlige inntrykket av bildet er allikevel ikke balansert, og verket viser et godt eksempel på den komplekse relasjonen

¹⁴² Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 234.

¹⁴³ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 124.

mellom delene og helheten. Hvis man reduserer *Komposisjon* til summen av sine enkeltdeler vil man miste den helhetlige komposisjon og på den måten overse verkets problematiske elementer. For å kunne løse konfliktene i bildet må man derfor behandle det helhetlig.¹⁴⁴ I *Komposisjon* vil det oppstå spenning på grunn av den skråstilte linjen som deler verket på høykant. Denne linjen ødelegger den symmetriske oppbygningen av bildet, i tillegg til å bryte med både det skjulte strukturelle skjelettet og de synlige loddrette og vannrette linjene. Ettersom skråningen på linjen er svak vil det uklarheter som oppstår i bildet forsterkes, og det tilfører verket en ambivalent karakter.

På den venstre siden av verket vil det skjeve inntrykket oppveies noe av de stabile vertikale og horisontale linjene. Samtidig vil de rette linjene også gjøre at den svakt diagonale oppleves mer skråstilt, siden den ses i relasjon med dem. Som Kepes sier, vil irregulariteter i bilder oppleves sterkere om de finnes blant perfekte, geometriske omgivelser, ettersom alle enkeltdeler oppleves i et helhetlig optisk felt.¹⁴⁵ Ved at den skrånede linjen står i kontrast til det resterende bildet, vil dette forsterke linjes skjevhet. Det oppstår derfor spenninger i overflaten som kompliserer betrakterens persepsjon av verket..

Selve linjen, og formene som følger den, lades også med spenninger gjennom sin nærhet til verkets sentrum. I følge Arnheim vil objekter som befinner seg like utenfor de skjulte strukturene, inkludert sentrum, fornemmes som ustabile og malplasserte.¹⁴⁶ De gir inntrykk av å trekkes tilbake til den posisjonen synssansen mener de egentlig tilhører i det skjulte skjellete. Formene i *Komposisjon* som har konturer som ligger like utenfor sentrum trekkes derfor mot det, mens de som befinner seg lengre unna trekkes mot verkets ytterkanter. Dermed skapes det dragninger i billedplanet. Samtidig er det også noen former som har en uklar posisjon mellom bildets sentrum og ytterkant, noe som gjør det vanskelig å bedømme hvilke retning de trekkes i mot. Det oppstår derfor motstridende visuelle krefter i overflaten, som vil forstyrre betrakterens visuelle bedømmelse. Når betrakteren ikke klarer å bestemme hvilken retning formene blir trukket mot, kan dette i følge Arnheim skape en ubehagelig effekt.¹⁴⁷ Synssansen vil alltid forsøke å ordne bildet på enklest mulig måte, noe som ikke lar seg gjøre om det visuelle uttrykket er uklart.

¹⁴⁴ Arnheim, «From Chaos to Wholeness» s.117.

¹⁴⁵ Kepes, *Language of Vision*, s. 17.

¹⁴⁶ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 12.

¹⁴⁷ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 14.

Slike uklartheter i bildet vil, i følge Arnheim, ikke føre til en dynamisk opplevelse. Det vil si at betrakteren ikke vil kunne nå et harmonisk sluttresultat i sin ordning av bildets overflate. Formene gir inntrykk av å ikke høre hjemme der de befinner seg, fordi de er ubalanserte og derfor ser ut som de er stivnet i tilfeldige posisjoner. Dermed vil hele bildet gi inntrykk av å være smertefullt paralyisert. På den måten skaper ikke ubalanserte enkeltobjekter følelsen av bevegelse, snarere motsatt.¹⁴⁸ Derfor mener Arnheim at det er viktig at kunsten etterstreber et balansert resultat, ettersom kun dette vil bringe dynamikk i overflaten. Om enkeltdeler har en uklar plassering, eller er i ubalanse med resten av komposisjonen, uten å veies opp av andre enkeltdeler, vil det virke som om de har blitt feilplassert.

I *Komposisjon* unngås dette paralyiserte uttrykket siden det finnes elementer i bildet som stabiliserer den skjeve linjen. De mindre firkantede feltene i midten av bildet danner til sammen et større rektangel. Hjørnene til dette rektangelet hviler på verkets skjulte diagonale linjer. Ved å hvile på verkets skjulte strukturelle skjellet får rektangelet en stabil plassering i helheten. På den måten vil det stabilt forankrede rektangelet kunne veie opp den skjeve linjen i verket, og et balansert og harmonisk resultat oppnås.

Komposisjon inneholder derfor etter min mening en velfungerende kombinasjon av *spenningsøkende* og *-reduserende* virkemidler, som Arnheim etterlyser i kunsten.¹⁴⁹ De spenningsreduserende virkemidlene er de horisontale og vertikale linjene, og formen som hviler på det skjulte strukturelle skjelettet. Dette er verkets balanserende krefter. De spenningsøkende virkemidlene er den skråstilte linjen og de forvirrende romskapende virkemidlene, som bryter opp i den ellers velordnede overflaten. Uten disse elementene ville overflaten kunne blitt stillestående, og i følge Kepes må bildet inneholde stadige skiftende elementer for å tiltrekke seg og holde på betrakterens oppmerksomhet.¹⁵⁰

Verket spiller på den måten på det Arnheim betegner som *sparsommelighetsprinsippet*. Dette er et fortrinnsvis vitenskapelig begrep som fremsetter at den enkleste forklaringen alltid skal benyttes. Arnheim overfører dette til kunsten, og mener at kunstneren kun må bruke de virkemidler som trengs for å nå sin hensikt:

¹⁴⁸ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 414 og 415.

¹⁴⁹ Arnheim, *To the Rescue of Art, Twenty-Six Essays*, s. 211

¹⁵⁰ Kepes, *Language of Vision*, s. 54.

The unity of the artist's conception leads to a simplicity that, far from being incompatible with complexity, shows its virtue only in mastering the abundance of human experience rather than escaping to the poverty of abstinence.¹⁵¹

Kunstneren må jobbe med å organisere formene og meningene i verket til en mest mulig forståelig og enkel struktur. Ved ikke å overdrive bruken av virkemidler vil overflaten gi et inntrykk av nødvendighet og samtidig bevare sin kompleksitet. Dette kaller Arnheim *orderliness*, som vil si at verket er velordnet.¹⁵² *Komposisjon* følger dette ettersom det dreier seg rundt et visuelt problem.

4.8 Konklusjon

Kunstneren vil i følge Arnheim forsøke å nå balanse, ikke simpelthen fordi det vekker et behag hos betrakteren, men fordi det er en universell tendens som alle fysiske krefter strever mot. På den måten er målet om balanse i kunsten kun en del av et større, generelt forsøk på å nå balanse i universet, nærmest for en naturlov å regne. Om den oppfylles, vil det skape velbehag hos betrakteren, ettersom denne følelsen er naturlig knyttet til opplevelsen av balanse.¹⁵³

Komposisjon bryter med denne tendensen og søker ikke kun etter likevekt. Det som kunne vært en symmetrisk, balansert overflate ødelegges av den skråstilte linjen. Verket blir i stedet asymmetrisk, spenningsladet og tvetydig, men det er dette som gjør verket interessant. Uten den skråstilte linjen ville overflaten oppfattes stillestående og lite engasjerende for betrakteren. Således mener jeg at *Komposisjon* vekker til live en annen sentral ide blant Arnheims teorier: Mennesket søker ikke kun etter symmetri og enkelhet. I så fall ville mennesket foretrukket kunstverk som viste homogene felt, der alle enkeltdeler blir oppløst. Derimot søker mennesket etter utfordring, aktivitet og bevegelse.¹⁵⁴ Arnheim mener dermed at enkelhetsprinsippet alene ikke kan forklare hvordan mennesket organiserer sine visuelle omgivelser. Like fullt kan visuelle stimuli styres av en tendens mot *prägnanz*, som vil forsterke asymmetrien og spenningen.

Ettersom oppbygningen av *Komposisjon* er såpass tvetydig kan det på den ene siden utløse en tendens mot enkelhet og spenningsreduksjon, men den motsatte prosessen kan også utløses.

¹⁵¹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 60.

¹⁵² Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 59.

¹⁵³ Arnheim. «Gestalt and Art», s. 74.

¹⁵⁴ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 411.

Om persepsjonen følger enkelhetsprinsippet vil symmetrien forsterkes, verket vil rengjøres for forstyrrende elementer og upassende detaljer fjernes. Om prinsippet om *prägnanz* følges, derimot, vil asymmetrien forsterkes, og således de karakteristiske trekkene intensifiseres.¹⁵⁵ Begge disse løsningene vil gi enklere visuelle stimuli, men den første vil minke spenningen og den andre vil øke den. Siden verket presenterer et visuelt dilemma, vil betrakteren selv kunne avgjøre det endelige resultatet. Enten kan persepsjonen fokusere på de balanserende elementene i verket og gjøre disse mer harmoniske; eller så kan den velge å forsterke de asymmetriske trekkene, slik av linjene blir skjevere, og det oppleves mer spenningsladet.

På den måten mener jeg det er umulig å avgjøre hvorvidt det endelige inntrykket av *Komposisjon* fremstår som balansert eller ubalansert for betrakteren, ettersom dette avhenger av hvilken løsning persepsjonen velger. Verket forsøker ikke å nå et endelig harmonisk resultat, men forsøker å aktivisere betrakterens synssans. Verket demonstrerer også hvordan kampen mellom balanse og dynamikk er sentralt i kunstverk.

¹⁵⁵ Arnheim, *To the Rescue of Art, Twenty-Six Essays*, s. 211, Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 67.

5 Verkanalyse av *Komposisjon* fra 1960

5.1 Klassisk verkanalyse

Komposisjon fra 1960 er et oljemaleri på lerret, som har målene 100x80 cm, som vil si at det har et høydeformat, der høyden dominerer noe over bredden. Verket er et nonfigurativt maleri, som viser en rekke plangeometriske former. Overflaten er sammensatt av flere større fargefelt, som er skarpt adskilt fra hverandre ved at fargene er holdt til hvert sitt område. Fargeflatene er monokrome og heldekkende. Det finnes ingen spor etter penselstrøk, strukturer eller valøroverganger i bildet, og overflaten er dermed glatt. Fargefeltene varierer i størrelse, der større fargefelt ligger mot ytterkantene, og de mindre befinner seg i midten av komposisjonen. Bildet har ikke en tydelig midtstilt komposisjon, med sentrum tiltrekker seg mer oppmerksomhet enn ytterkantene, siden det er en fortetning av formene mot midten. De ulike fargefeltene danner usymmetriske, mangevinklede former, som griper inn i, og overlapper hverandre. Det er ingen horisontale eller vertikale linjer i verket, kun diagonale. Det er heller ingen buede linjer. Verket har således en asymmetrisk og forvirrende komposisjon, der den eneste gjentakelsen i overflaten er i fargene. Det er dermed vanskelig å finne et klart system i verkets oppbygning.

5.2 Analyse av verkets enkeltdeler

Overflaten i *Komposisjon* består av en rekke større, kompliserte fargefelt. Flere steder vil fargefeltene derimot kunne oppfattes som å bestå av ren rekke enklere, mindre former som henger sammen som et kjede, gjennom delte konturlinjer. Disse mindre formene er firkanter, trekkanter og romber. Alle formene i verket har rette linjer, og flere steder skaper dette spisse vinkler.

Verket har få farger, og de ulike flatene består av sort, rødt, blått, lilla og lys rosa. Den røde fargen opptar størst plass, og dekker fem ulike felt i ulik størrelse. Disse feltene fordeler seg i verkets hjørner, samt et mot midten av bildet. Rødfargen er dempet, siden den er iblandet noe sort. Den lyserosa fargen utgjør de lyseste feltene i bildet, men denne fargen er også dempet, og er derfor en lite intens farge. Samtidig vil den tiltrekke seg oppmerksomhet, ettersom den er såpass lys i forhold til de andre fargene. Denne rosafargen opptar minst plass i bildet, og ligger på en tilnærmet loddrett linje, rett til høyre for verkets sentrum. Lillafargen i bildet er også mørk, og er plassert i to større former. Den ene ligger opp mot det øvre høyre hjørnet, og

den andre strekker seg fra midten av det høyre hjørnet, ned mot den nedre, venstre delen av bildet. De to mørke, blå feltene ligger inntil de lilla, på deres høyre sider. Utover dette er det et stort sort felt øverst i bildet, samt et mindre felt, som består av flere kvadratiske former. Den sorte fargen er den eneste rene fargen i bildet. De andre fargene er derimot brutte, og er iblandet en del stort. Dette gir overflaten et noe dystert preg. Det er allikevel sterke valører, ettersom det er mye metning i fargen.

Formene er flate, uten modellering, som gjør at de fremstår flatebasert. Rommet i bildet er allikevel ikke grunt, noe som skyldes den voldsomme bruken av diagonale linjer. Disse linjene skaper en illusjon av at formene strekker seg innover i billedplanet, ettersom det virker som om de blir mindre. Dermed får overflaten romlige kvaliteter, som også gjør at det virker som om de ulike formene er i bevegelse. Ettersom bildet er satt sammen av diverse flate fargefelt, som griper inn i hverandre, er det ikke noe tydelige bakgrunn i bildet. Derfor er rommet tvetydig, der formene i verket vil veksle på å oppfattes som bakgrunn eller forgrunn.

Komposisjon konsentrerer seg rundt et fåtall virkemidler. Til tross for at formene og fargene gir intense uttrykk, vil det ikke være noen tydelige oppmerksomheter i bildet. Dette er fordi det er lite kontraster på overflaten, og alle fargeflatene vil oppleves intense. De glatte, nærmest skinnende overflatene og de spisse vinklene i verket gir det et skarpt og maskinelt uttrykk.

5.3 Gestaltpsykologisk verkanalyse

Komposisjon har et likt skjult strukturelt skjellet som de to andre verkene. Den helhetlige komposisjonen i bildet er usymmetrisk, med en kompleks oppbygning. De ulike flatene i bildet danner irregulære, mangevinklede former, som også kan se ut som flere rektangulære eller trekantede former som henger fast i hverandre. Bildet har kun diagonale linjer og disse vil i følge gestaltpsykologien skape mer spenning enn vertikale og horisontale. Derfor er det mye spenning i overflaten på *Komposisjon*. Ingen av formene i bildet er tydelig forankret i det skjulte strukturelle skjellete, noe som forsterker spenningene. Figur og grunn-relasjonene i bildet er forvirrende, og former vekslet på å ligge foran og bak. I tillegg griper mange av formene inn i hverandre. Formene vil gi inntrykk av bevegelse, og strekker seg frem og tilbake, samt ut og inn av billedplanet. Dermed vil hele verket skape et kaotisk og lite balansert førsteinntrykk og være vanskelig for betrakteren å persipere.

5.4 Enkeltdeler

Siden fargeflatene i *Komposisjon* er skarp adskilt fra hverandre vil hvert fargefelt ses på som en enkeltdel. Alle de ulike delene tiltrekker seg mye oppmerksomhet på grunn av sine sterke farger og komplekse strukturer, som tilfører dem mye spenning. Dermed er det ingen av delene som tydelig skiller seg ut som verkets kontrapunkt. Derimot vektlegges alle deler av verket likt. Selv om de ulike enkeltdelene skiller seg fra hverandre i farge og form, vil de allikevel ha flere felles trekk. Alle delene har sterke farger, glatte overflater, irregulære former og er satt sammen av vertikale linjer. Sånn sett skiller ingen av delene seg tydelig ut.

Det er vanskelig å gruppere enkeltdelene i *Komposisjon* både etter nærhet og likhetsprinsippet, noe som skyldes det komplekse forholdet mellom de ulike delene. De ulike enkeltdelene i verket har såpass mange forvirrende trekk at det er vanskelig for persepsjonen å avgjøre deres posisjoner. I et forsøk på å forenkle det visuelle inntrykket, kan persepsjonen forsøke å dele opp de større, kompliserte fargefeltene til mindre figurer. Mange av fargeflatene danner diverse geometriske former, som kun henger sammen på grunn av noe delte konturlinjer. Betrakteren kan velge å se dette som egne former, i stedet for som et sammenhengende felt, noe som muliggjør organisering av overflaten etter lik form. Disse formene er rektangler, kvadrater, romber og trekkanter. På den måten kan betrakteren velge å gruppere like former. Samtidig vil det allikevel være vanskelig å gruppere de like formene sammen, siden de henger fast i de større fargeflatene, og synet dermed vil ha vanskeligheter med å skille de ut over lengre tid. Det vil heller være naturlig å se disse formene som et sammenhengende felt. Dette er både fordi de grupperes etter likhet i farge, men også på bakgrunn av nærhet. Det vil generelt være enklere å sortere delene i bildet etter likhet på farge, ettersom de ulike fargene i bildet er sterkt avgrenset fra hverandre. Denne grupperingen vil kunne skape nye mønstre på overflaten.

5.5 Farge

Fargene i bildet er plassert slik at øynene til betrakteren følger dem. Dette kan for eksempel ses i de rosa feltene, som er plassert langs en diagonal linje i verket. Linjen forsterkes av flere sorte felt. Dette skaper et inntrykk av en vertikal linje som går over bildet på høykant, og dermed bryter med de diagonale linjene. Dette skyldes *fortsettelsesloven*, som vil si at øyet vil følge punkter i en linje frem til den er ferdig.¹⁵⁶ Derfor vil øynene følge de rosa punktene, og

¹⁵⁶ Kepes, *Language of Vision*, s. 46.

dermed går følger de en vertikal retning. Bildet domineres av en mørkere rødfarge, som dekker alle verkets fire hjørner. I tillegg inneholder de rosa feltene en svakere utgave av den røde valøren. Rødfargens visuelle tyngde vil ikke veies opp av den blå, ettersom de røde feltene både er størst, og veier mer. Rødfargens dominans forsterkes også ved bruken av strukturell inversjon, som vil si at blåfargen har noe rødt i seg og motsatt. Dette skaper også en relasjon mellom de blå og de røde feltene. Ettersom de blå og de røde områdene er primærfarger vil de ikke kunne påvirkes av de andre valørene i bildet. De lilla feltene vil derimot oppfattes i relasjon med de røde og blå feltene.

I følge Arnheim vil det oppstå broer mellom sekundærfarger og primærfarger, ettersom sekundærfargene knyttes opp til primærfargene de består av. Dermed vil det finnes broer mellom de lilla feltene over til de nærliggende røde og blå. Retningen trafikken tar over broene vil i følge Arnheim bestemmes ut i fra de attraktive kreftene til primærfargene.¹⁵⁷ I *Komposisjon* vil retningen blikket følger fra de lilla feltene avgjøres av om de blå eller de røde fargene er sterkest. Ettersom rødt har mer visuell tyngde enn blå, og opptar mer plass, vil de lilla feltene sende blikket videre til de røde.

5.6 Romskapende virkemidler

Fargeflatene i bildet har ingen modelleringer eller struktur, og deres glatte, jevne overflater oppleves dermed som flate. I følge Arnheim er denne mangelen av modellering et av kjennetegnene for det moderne maleriet. Om fargeflatene i et verk er for store, vil ikke konturene klare å modellere rom i dem. Dermed vil formene i bildet fremstå som todimensjonale papiroverflater, og gi inntrykk av å være løse og tomme. Tradisjonelt var slike flater kun brukt i verkets bakgrunn, men i det moderne maleriet blir dette brukt både i fremstilling av figur og grunn.¹⁵⁸ Denne måten å bygge opp maleriet på er også brukt i *Komposisjon*, og det gjør det vanskelig å avgjøre hva som er verkets flate og grunn.

Siden de røde feltene opptar størst plass, dekker verkets hjørner, og i størst grad forsvinner ut av billedrammen, oppfyller de flest kvalifikasjoner til å oppfattes som verkets bakgrunn. Samtidig danner de røde områdene flere steder tilnærmet lukkede former, som romber, og vil dermed også kunne ses som et lukket mønster som ligger på en bakgrunn. I tillegg skaper de røde feltene inntrykk av å gripe inn i og overlape de andre feltene. Dermed mister de sin

¹⁵⁷ Arnheim, «The Expression and Composition of Color», s. 349.

¹⁵⁸ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 222 og 223.

rolle som mulig bakgrunn i bildet. Det er heller ingen andre av feltene som oppfyller kravene for å kunne oppfattes som maleriets grunn. Siden ingen av formene direkte kan ses på som en form på en bakgrunn, vil alle delene i verket oppfattes som form. Således er det ikke noe negativt rom i motivet, som da er bakgrunnen som kan ses mellom formene, siden bakgrunnen kan bli til en form, og formen til en bakgrunn.¹⁵⁹

Til tross for at det er vanskelig å skille mellom figur og grunn i bildet oppleves det ikke som flatt. Dette skyldes det store antallet diagonale linjer i overflaten. Skråstilte linjer er det mest elementære romskapende virkemiddelet i et maleri, og har vært brukt for å skape illusjon av rom i lang tid.¹⁶⁰ På grunn av de diagonale linjene gir ikke *Komposisjon* kun inntrykk av å være sammensatt av flate figurer som ligger i ulike dybdenivåer. Derimot skapes det en illusjon av et tredimensjonalt rom i bildet som formene kan bevege seg rundt i. Formene gir derfor ikke kun inntrykk av å overlappes, men også av å gripe inn i hverandre. Dette skjer fordi de diagonale linjene gjør at formene tilter i en retning og dermed beveger seg vekk fra å være endimensjonale og frontale. En rettvinklet firkant vil fremstå flat, men om firkanten har skjeve konturer, vil den derimot oppfattes som tredimensjonal og vil gi inntrykk av å strekke seg innover eller utover i flaten, eller da rommet, som oppstår i bildet. Dette kan forklares med enkelhetsprinsippet; det vil være enklere å forstå formen som en regulær firkant sett i et tredimensjonalt rom, fremfor å se den som en deformert figur med en vanskeligere struktur. Persepsjonen vil dermed velge enklere figur fremfor enklere romlig orientering.¹⁶¹ Grunnen til at formen vil fremstå enklere som tredimensjonal, skyldes at vi begriper form og størrelse som konstante, når de er satt i et perspektiv. Dette gjør at vi for eksempel kan se et objekt fra forskjellige synsvinkler og fremdeles kjenne det igjen som ulike sider av samme form, eller se et menneske langt unna, og allikevel skjønne at det har normal størrelse.¹⁶² Om man ser formene i *Komposisjon* som tredimensjonale vil dermed persepsjonen forstå disse som rettvinklede firkanter med enkelt struktur, fordreid fordi de ses i et rom. Persepsjonen vil dermed heller forstå det den anser som den opprinnelige formens struktur, som er lettere enn den egentlige formen som vises i bildet.

I møte med *Komposisjon* vil derfor noen av formene oppfattes som å eksistere i et tredimensjonalt rom, noe som kan ses i de mindre firkantene feltene. Ved å se disse formene

¹⁵⁹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 236.

¹⁶⁰ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 264.

¹⁶¹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 258, 259 og 261.

¹⁶² Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 104.

som tredimensjonale, vil de da persiperes som frontale, rettvinklede firkanter, med et enklere strukturelt rammeverk, enn de ville bli gjort som asymmetriske, komplekse former. I tillegg til at formene får enklere struktur gjennom å ses som tredimensjonale, vil de også passe bedre inn i det skulte strukturelle skjelettet. Formene vil da oppfattes som bestående av horisontale og vertikale linjer, og vil dermed følge de underliggende strukturene i verket. De opprinnelige komplekse formene vil derimot avvike fra disse strukturene.¹⁶³ For å minske spenningen, og gjøre verket enklere å persipere, vil dermed betrakterens synssans heller oppfatte formene som tredimensjonale, noe som også gjør at de passer inn i rammeverket.

De diagonale linjene tilfører enda en dybdeeffekt til verket, siden skråstilte linjer er graderte. I *Komposisjon* har flatene parallelle, konvergerende linjer, som gjør at de forminskes, eller størrelsen graderes, noe som skaper inntrykk av dybde. Gradering vil også gi samme inntrykk om det er brukt i for eksempel farge eller struktur.¹⁶⁴ Det vil derfor ikke virke som om fargeflatene er mindre noen steder på overflaten, i stedet vil det skapes en illusjon av at formene forsvinner innover i bildet.

Mange av de enkelte flatene i maleriet gir inntrykk av å være tredimensjonale, på grunn av sine skrånede linker som tilfører dem romskapende egenskaper. Som nevnt kan det å se former som tredimensjonal, være med på å redusere spenningen i et verk, siden de da vil være enklere, og passe bedre inn i de skjulte strukturene. Selv om betrakterens persepsjon kan behandle enkeltdele av bildet på denne måten, vil det være umulig å gjøre det med verkets helhet. Maleriet har ingen klar bakgrunn, og formene er ikke løsrevet fra hverandre, men overlapper, og presses inn i hverandre. Dette gjør det vanskelig å avgjøre om formene er flate eller tredimensjonale, og om de ligger bak, foran eller ved siden av naboformen. Flatene i bildet vil trekkes i ulike retninger, siden de er fylt med spenninger. Dette skaper en ubehagelig effekt hos tilskueren, som ikke klarer å bestemme seg for hva maleriet vil, siden oppbygningen er så tvetydig.¹⁶⁵

Det oppstår derfor et visuelt dilemma, der øyet tvinges mellom flere ulike løsninger. Her kan man trekke inn likheter med Wittgensteins kanin-and-tegning, der den seende kan skifte mellom å se enten en and eller en kanin i samme bildet. Arnheim mener at betrakteren ikke vil

¹⁶³ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 275.

¹⁶⁴ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 275 og 276.

¹⁶⁵ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 14.

se to ulike fortolkninger av et persept, men snarere to ulike persepter. Det vil si at det er mulig å se to ulike ting, fra et tilfelle av visuell stimulus.¹⁶⁶ Overført til *Komposisjon* vil det ikke være kun to ulike måter å se det på, siden verket har så mange komplekse former, men som i kanin-and bildet vil betrakteren også her skifte mellom å se ulike persepsjoner av motivet. Øyet vil på den måten tvinges mellom ulike visuelle løsninger. I dette tilfellet vil det dermed ikke være mulig for subjektet å komme frem til en harmonisk visuell løsning, siden det er umulig å få verket til å stå stille.

5.7 Balanse

På grunn av *Komposisjons* asymmetri, komplekse former og forvirrende visuelle virkemidler er det vanskelig for betrakteren å forenkle overflaten til et mer harmonisk visuelt inntrykk. Verket inneholder flere virkemidler som leker med hvordan synssansen fungerer, og dette gjør det vanskeligere å benytte gestaltlovene for å forenkle verkets struktur. Om man forstår balanse som en tilstand av enkelhet og symmetri vil ikke *Komposisjon* kunne nå dette, men jeg mener at Arnheims definisjon av balanse er lagt bredere og mer kompleks enn dette. Samtidig som han etterlyser balanse, mener Arnheim at kunst umulig kan, eller bør nå fullstendig symmetri, ettersom dens eksistens er avhengig av aktivitet: «One would have a hard time to find in art corresponding cases of total symmetry, which would express a state of complete inactivity. Without activity there is no life and therefore no art.»¹⁶⁷ For Arnheim er dermed aktivitet og dynamikk en forutsetning for kunsten, i like stor grad som balanse og ekvilibrium. Dette vil tilsi at et verk kan inneholde spenning og bevegelse, men samtidig skape et balansert inntrykk. Spørsmålet blir da hvordan denne symbiosen nås.

Arnheim henviser flere steder til det vitenskapelige begrepet *entropi* for å forklare hvordan ulike deler av et verk kan overføre energi til hverandre. Entropi viser til en prosess av å nærme seg lik energi, det vil si at de ulike delene ikke er i stand til å overføre mer energi til hverandre, eller er tømt for potensiell energi. Alle krefter i universet vil ønske å balansere hverandre, og derfor vil ulike krefter tilføre energi til hverandre; den med høy energi overfører til den med lav. Målet er å nå lik mengde energi, slik at energioverføring ikke lengre er mulig, og det dermed oppstår balanse.¹⁶⁸ I følge Arnheim vil dette også kunne forklare de prosesser som skjer i kunst. Hvis en enkeltdel inneholder mye spenning vil dette overføres til

¹⁶⁶ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 95.

¹⁶⁷ Arnheim. «Gestalt and Art», s. 74.

¹⁶⁸ Arnheim, «From Chaos to Wholeness», s.117.

de delene med lavere spenning, dermed trenger ikke persepsjonen nødvendigvis å minske mengden spenning for å nå balanse. Om de visuelle kreftene i et verk balanserer hverandre vil dette også skape balanserte inntrykk, til tross for at overflaten inneholder en rekke spenningsladede elementer.

I *Komposisjon* er det ingen klare kontrapunkter ettersom alle enkeltdelene har komplekse former, sterke farger og diagonale linjer, som gjør at alle delene inneholder et relativt likt nivå av spenning. Helhetlig vil allikevel de røde feltene være mest dominerende, ettersom disse opptar størst plass og har mest visuell tyngde. I følge prinsippet om *entropi* vil energien fra de røde feltene overføres til de andre, slik at hele overflaten får lik mengde spenning og energi. *Komposisjon* vil dermed kunne nå det jeg mener er en dynamisk balanse.

5.8 Konklusjon

Med sine komplekse former og vinkler, som alle bryter med det strukturelle rammeverket, er *Komposisjon* et vanskelig verk å persipere. Førsteintrykket er dermed forvirrende og intenst, og det er vanskelig å bevege seg videre herfra. Samtidig mener jeg at *Komposisjon* ikke har som mål å skape et rolig og harmonisk inntrykk, men heller forsøker å vise frem de dynamiske kreftene som finnes i de visuelle virkemidlene. I verket er alt unødvendig fjernet, overflaten er glatt uten penselstrøk, fargene heldekkende, og det som står tilbake er de intense relasjonene som oppstår mellom formene og fargene. Gjennom disse relasjonene skapes det inntrykk av energi og bevegelse, i tillegg til sterke romlige krefter. Rommet som oppstår i verket er tvetydig, slik at det hele tiden oppstår nye visuelle løsninger av overflaten og betrakteren tvinges til å ta en aktiv del i organisasjonen i bildet. Bildet viser således hvordan inntrykk av rom kan skapes og oppstå i overflaten.

I følge Arnheim og Wertheimer vil alle former ha et uttrykk som utløser en følelse hos betrakteren, men dette uttrykket skyldes ikke noe tillært. For eksempel vil ikke et trist fjes oppfattes slik fordi det kan knyttes til tidligere hendelser, noe som vil tilsi at det ikke finnes noe slektskap mellom fysiske mønstre og psykologiske tilstander. Hverken tidligere opplevelser eller logiske slutninger behøves for å kunne oppfatte elementære trekk i uttrykket. Derimot vil dette oppfattes like direkte som form og farge, og kalles derfor de tertiære kvaliteter ved sanseintrykkene. Det vil dermed være en likhet mellom psykologiske og

fysiske prosesser, som Arnheim kaller for *isomorfisme*.¹⁶⁹ Dette oppstår både når betrakteren ser direkte bevegelse, som i dans, men også når man ser spor etter bevegelse, som i billedkunst. Kepes er enig i dette og mener opplevelse av visuelle inntrykk ikke kun skjer i persepsjonen, men like fullt i menneskers følelser og intellekt. Opplevelsen av form kan mobilisere bredere tanker og følelser, som ikke er direkte knyttet til det eksakte bildet.¹⁷⁰ Arnheim mener disse følelsene skyldes at fysiske krefter må finne sine likesinnede i persepsjonen. På den måten vil organiseringen av perseptuelle stimuli være et motstykke til fysiske prosesser.¹⁷¹ Alle former og linjer i *Komposisjon* har dermed ekspressive krefter som skaper visuelle følelser hos betrakteren. I følge Arnheim vil for eksempel et verk med horisontale og vertikale linjer gi følelsen av orden og stabilitet, myke linjer gir inntrykk av mykhet.¹⁷²

I *Komposisjon* mener jeg de diagonale linjene og spissene de lager kunne skape harde og skarpe inntrykk, som gjør at overflaten føles utilgjengelig. Samtidig tilfører de diagonale linjene også følelsen av å bevege seg i ulike retninger, noe som skaper liv og bevegelse i bildet. De voldsomme romvirkningene og bevegelsene gjør at overflaten presser seg mot betrakteren. Verkets overflate føles dermed ikke harmonisk eller avslappende, men snarere konfronterende og intenst. Dette gjør at betrakteren trekkes inn i den visuelle overflaten og blir dermed tvunget til å engasjere seg i verket. Ved å ikke fokusere på en rekke visuelle virkemidler og kontrapunkter lar verket de romlige og dynamiske kreftene være den sentrale tematikken i bildet.

¹⁶⁹ Arnheim. «Gestalt and Art», s. 74

¹⁷⁰ Kepes, *Language of Vision*, s. 44.

¹⁷¹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s 449.

¹⁷² Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 458.

6 Gestaltpsykologi og nonfigurativ kunst

I de foregående verksanalysene har jeg gjennomgått de spesifikke virkemidlene i bildene hver for seg, mens jeg i dette kapitlet behandler alle tre samlet. Ingen av bildene inneholder figurative elementer, de har utstuderte sammenstillinger av farge og form, samt tvetydige romfremstillinger. Det vil derfor være flere fellestrekk i betrakterens opplevelse som jeg mener det er fruktbart å undersøke. Jeg fokuserer på to spørsmål; hvordan betrakteren vil oppfatte romforestillingene og hvorvidt verkene vil kunne fremprovosere andre kunstopplevelser enn figurativ verk. Jeg belyser disse spørsmålene både på bakgrunn av de tidligere verksanalysene, samt Arnheim og Kepes teorier. I verksanalysene har jeg i hovedsak brukt de delene av deres teorier som tar for seg hvordan persepsjonen registrerer de spesifikke virkemidlene i et verk, mens jeg har utelatt deres betraktninger om kunst mer generelt. Deres bøker er ikke kun en skjematisk gjennomgang av øyets funksjon, men undersøker også den historiske utviklingen av kunst gjennom et gestaltpsykologisk lys og hvordan ulike stilretninger i kunsten skaper ulike visuelle inntrykk, samt stiller spørsmål ved kunstnerens rolle og kunstens funksjon i menneskets liv. Særlig interessant er Arnheim og Kepes ideer om hvordan abstrakt og nonfigurativ kunst påvirker tilskueren. Jeg mener derfor det er fruktbart å bruke deres teorier til å belyse bredere aspekter ved bildene.

6.1 Det dynamiske rommet

Romfremstillingene i de tre verkene har til felles at de utforsker de romlige kreftene som ligger i de visuelle virkemidlene, og at rommene som oppstår ikke er fastlåste og ensidige, men derimot vekslende og tvetydige. Dermed skiller rommet i bildene seg fra det klassiske sentralperspektivet, og føyer seg inn under det Arnheim og Kepes betegner som en generell tendens mot stadig høyere abstraksjon i kunsten utover 1900-tallet. Særlig sentralt i denne utviklingen var romfremstillingene, der man forlot sentralperspektivet som hadde vært gjeldene siden renessansen. Dette hang sammen med ny kunnskap om synets funksjon, som viste at synet ikke fungerte som en mekanisk gjengivelse av virkeligheten, men at øyet konstant mottar nye sanseintrykk som må fortolkes. Dette vil si at vår visuelle forståelse av omgivelsene er i stadig og evig forandring. Sentralperspektivet bryter med denne kunnskapen, ettersom den viser virkelighetene fra subjektets synspunkt, fastlåst i en posisjon, noe som gjør det stivt og statisk.¹⁷³ Dette førte til at flere kunstnere gikk over til å skape kunst som

¹⁷³ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 132, Kepes, *Language of Vision*, s. 93.

samsvarte mer med hvordan man faktisk ser sine omgivelser. I stedet for å forestille rommet å imitere rommet i virkeligheten, tok kunstnerne heller utgangspunkt i den todimensjonale overflaten, og undersøkte hvilke romlige muligheter som lå i der. Man malte etter flatens kriterier, og bygget opp bildet av diverse fargeplan. En slik romfremstilling fører i følge Kepes til mer dynamiske romopplevelser, der betrakteren integreres i bildet, ettersom verket kan oppleves fra ulike vinkler.¹⁷⁴

Dette skjer også i de tre verkene jeg behandler. Felles for disse er at de ikke forsøker å imitere den ytre verden, slik det gjøres i sentralperspektivet, men i stedet skaper fleksible rom, som oppstår på grunn av de tvetydige og skiftende romfremstillingene. Alle synsinntrykk av verkene er derfor i konstant forandring, ettersom de ulike virkemidlene tvinger frem ulike visuelle løsninger. Således fremprovoserer verkene en likere opplevelse av hvordan mennesket egentlig ser verden; i stadig nye versjoner.

6.2 Kan persepsjonen skille mellom figurativ og nonfigurativ kunst?

Ettersom de tre verkene er nonfigurative, uten klare budskap eller referanser til den ytre verden, tvinger de ikke frem et budskap eller skaper assosiasjoner hos betrakteren og kan derfor sies å gi friere og mer åpne kunstopplevelser. Det betyr derimot ikke at det sanselige inntrykket av verket vil være sterkere. I følge Arnheim vil ikke verkets visuelle kvaliteter oppleves av den intellektuelle bevisstheten, men utløse underbevisste prosesser i sansningen.¹⁷⁵

Dette vil si at det finnes et skille mellom den underbevisste, sanselige opplevelsen av det visuelle i verket, og den senere bevisste bearbeidelsen av inntrykket, der betrakterens eget subjekt og forståelsesramme spiller inn. Det er i den bevisste prosessen at et bildes eventuelle budskap fortolkes, og dermed vil ikke et figurativt budskap stå i veien for det sanselige møtet med verket, ettersom disse to opplevelsene er adskilte. På den måten trenger ikke kunst å være nonfigurativ for å utløse perseptuelle prosesser, ettersom dette vil skje uavhengig av hva verket forestiller. Et figurativt verk er også en sammenstilling av farge og form, og de visuelle kategoriene vil utløse de samme reksjonene hos betrakteren som et nonfigurativt verk. En kunstner må uansett motiv etterstrebe balanse og dynamikk i maleriet. Arnheim påpeker at det viktigste i verket er dynamikken i overflaten som skapes gjennom relasjoner mellom

¹⁷⁴ Kepes, *Language of Vision*, s. 98.

¹⁷⁵ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 461.

enkeltdeler og helhet.¹⁷⁶ På bakgrunn av dette er det naturlig å anta at alle verk uavhengig mengden abstraksjon kan ha evne til å påvirke betrakteren, så lenge verkets overflate tilfredsstillende kravet om balanse og dynamikk. I så fall vil de tre verkene av Gunnar S kunne sies å skape fullstendige og sterke verksopplevelser for betrakteren.

Det kan derimot virke som om Arnheim ikke deler dette synspunktet, ettersom han flere steder påpeker at verk med for høy grad av abstraksjon ikke evner å påvirke betrakteren overhodet. Om et verk er for abstrakt og de formale virkemidlene er det vesentlige, vil betrakteren kun oppfatte det som en sammenstilling av form og farge, og det mistes sine dynamiske krefter. Verket vil således kun være en formalistisk lek.¹⁷⁷ Dette kan i følge Arnheim skje om kunsten vender seg for langt vekk fra virkeligheten, slik at det ikke lengre er mulig å knytte opplevelsene av verket til opplevelser av den virkelige verden, noe som gjør at det mister innflytelse på betrakteren.¹⁷⁸ Det kan virke som Arnheim mener at en viss grad av abstraksjon er i orden, ettersom han sier at abstrakte bilder kan formidle de sentrale trekkene i objektet i like stor grad som realistiske verk. Dermed vil de oppfylle kunstens formål, som er å vise essensen i vår eksistens ved å vise essensen i tingen som fremstilles.¹⁷⁹ De tre verkene jeg behandler vil derimot ikke evne dette, ettersom de ikke inneholder spor av virkelighet, og vil dermed kunne betegnes som å vise en høy grad av abstraksjon.

Verkenes avstand til omverdenen vil i følge Arnheim forsterkes i de senere verkene, ettersom de gradvis går vekk fra synlige penselstrøk. Arnheim og Kepes mener at penselstrøk er et av de mest dynamiske elementene i kunsten, siden det er spor etter bevegelse, og ved å fjerne disse sporene, fjerner man også bevegelse i bildene. Synlige penselstrøk er et bindeledd til kunstnerens kropp og bevegelse, som fører noe menneskelig inn i overflaten.¹⁸⁰ Betrakteren vil ikke kun se strøkene, men også sanse de bevegelsene som ligger bak hvert strøk. Ved å fjerne penselstrøkene går man ikke kun vekk fra å henviser til kunstnersubjektet, men også fra det alt naturlig og menneskeskapt. Glatte overflater, som kan ses i *Komposisjon* fra 1960, vil dermed oppfattes som noe maskinelt i sin mangel på sensibilitet.¹⁸¹ Dette verket vil dermed ha fjernet seg totalt fra en menneskelig eksistens, og vil på tross av dynamikken og kraften i virkemidlene ikke oppleves dynamisk, ettersom verket ikke lengre kan engasjere sine

¹⁷⁶ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 62 og 63.

¹⁷⁷ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 139.

¹⁷⁸ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 146-148, Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, s. 81.

¹⁷⁹ *Toward a Psychology of Art*, s. 72.

¹⁸⁰ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 418, Kepes, *Language of Vision*, s. 187.

¹⁸¹ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 418.

tilskuere. *Komposisjon* fra 1950 og til dels *Komposisjon fra ca. 1955* vil fremdeles beholde noe menneskelig i seg, ettersom det finnes penselstrøk og struktur i overflaten.

Arnheim viser ikke kun en skepsis til nonfigurativ kunst, men også til verk som kun har som formål å skape estetiske opplevelser. I følge Arnheim ble kunsten i vesten ble påvirket av en generell oppdeling av de ulike feltene i livet. Religion, filosofi, hverdagslige gjøremål og kunst ble lagt til adskilte kategorier, som gjorde at møtet med kunsten ble redusert til rene estetiske opplevelser.¹⁸² Kunsten burde derimot kunne si noe om den menneskelige eksistens, og referere til denne eksistensen i alle sine essensielle aspekter.¹⁸³ På bakgrunn av dette vil verkene til Gunnar S enten kun skape estetiske opplevelser, som for Arnheim ikke er kunstens formål, eller så vil ikke verkene kunne skape en opplevelse overhodet, fordi verkene mangler relevans for betrakteren.

6.3 Kunstens formål

Arnheims utsagn om høy abstraksjon i kunsten er problematiske ettersom de er motstridene. På den ene siden sier han at høyt abstrakte, eller nonfigurative verk ikke kan påvirke betraktere fordi de ikke klarer å vise noe essensielt i verden. Dermed har de ikke noe mening, og oppfyller ikke kunstens formål. Samtidig sier han at alle verk som viser et skjelett av krefter er vellykkede og at ingen bilder kan være ren form, ettersom selv den enkleste linje uttrykker synlig mening, og derfor er symbolsk.¹⁸⁴ Videre sier han at moderne abstrakt kunst forsøker å vise essensen i ting umiddelbart, og at dermed kan vise dette mer konsentrert.¹⁸⁵ Jeg mener derfor det er vanskelig å forholde seg til Arnheims uttalelser om abstraksjon i kunst, og at han opererer etter en skala som er vanskelig å forstå seg på. Hvor langt i abstraksjonsprosessen kan en kunstner bevege seg før verket fjerner seg fra det menneskelige og naturlige, og hvordan definerer man hva som er essensen i menneskets eksistens?

Jeg mener at skillet mellom realistisk og abstrakt kunst ikke er relevant i et gestaltpsykologisk perspektiv. Siden synet ikke fungerer som en passiv, mekanisk registrering av virkeligheten, kan ingen kunstverk være en ren kopi av den, derimot vil all kunst vise en fortolkning eller abstraksjon av de mottatte sanseinntrykkene. De tre nonfigurative verkene jeg har behandlet

¹⁸² Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 146–148.

¹⁸³ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 152.

¹⁸⁴ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 461.

¹⁸⁵ Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 146.

vil etter min mening også bygge på kunstnerens sensoriske opplevelser av sine omgivelser. Selv om maleriene ikke viser tingene slik de fremstår i verden, behandler de allikevel de mest grunnleggende bestanddeler i verden; form og farge. I stedet for å vise noen bestemte objekter, dreier verkene seg i stedet rundt de essensielle trekkene ved synsinntrykkene: balanse, dynamikk, formenes og fargenes relasjoner. Verkene kan således fremdeles kritiseres for å kun skape estetiske opplevelser for betrakteren, og dermed ikke ha noe relevans for menneskets liv.

Kepes deler derimot ikke Arnheims syn på den estetiske opplevelsen av kunst som isolert fra resten av menneskets liv. I følge Kepes vil kunstneren ønske å formidle sine intense opplevelser av verden, og overfører sine primære, sanselige følelser til kunstverket. All kunst er skapt med et ønske å kommunisere noe, her ikke forstått som et emosjonelt eller litterært budskap, men kunstnerens persepsjon av noe.¹⁸⁶ I tilblivelsen av verket vil kunstneren bearbeide sanseinntrykkene fra verden gjennom strukturering og organisering av overflaten. Dermed kombinerer skapelsen av kunstverk emosjonelle og rasjonelle prosesser hos kunstneren, som gjør at betrakteren vil mota en respons både i følelsene, sansene og tankene. Kepes mener denne kombinasjonen gjør kunstopplevelsen unik og dermed kan ha en utdannende effekt.¹⁸⁷ Kunsten kan på grunn av sine spesielle egenskaper lære opp synssansen til å forme og sortere de visuelle inntrykkene, samt til å utvikle den visuelle sensibiliteten til betrakteren.¹⁸⁸

På den måten kan kunst, selv om den kun består av formale virkemidler, bidra til mer enn estetiske opplevelser ved å lære betrakteren å se. Jeg mener dette er særlig viktig knyttet til de tre verkene fra analysene. Selv om all kunst skaper visuelle opplevelser, mener jeg at disse verkene kun handler om å skape visuelle opplevelser, og derfor er forholdet mellom enkeltdelene og helheten, mellom balanse og spenning innen verkets dynamikk særlig utstudert.

¹⁸⁶ Kepes, *Education of Vision*, s III.

¹⁸⁷ Kepes, *Education of Vision*, s II.

¹⁸⁸ Kepes, *Language of Vision*, s. 14.

7 Konklusjon

Jeg har i denne oppgaven undersøkt tre nonfigurative malerier av Gunnar S, med et formål om å analysere verkene som selvstendige uttrykk, uten å trekke inn kunstner eller kontekst.

Verkene kan gjennom sin mangel på innhold virke utilgjengelige og uten evne til å påvirke betrakteren. Tidligere litteratur om Gunnar S gir inntrykk av å forsøke å kompensere for dette ved å vise til utenforliggende faktorer i forklaringen av verkene. Jeg mener derimot at verkene klarer å engasjere sitt publikum ved å skape sterke perseptuelle opplevelser. Derfor er jeg av den oppfatning at fullverdige analyser av verkene forutsetter at man ikke behandler sanselige møter med kunst som en passiv registrering som skjer før den bevisste fortolkningen. De sanselige opplevelsene må behandles som en meningsskapende aktivitet i seg selv, og dermed som en sentral del av den helhetlige kunstopplevelsen.

Ved å benytte meg av gestaltpsykologi har jeg kunnet åpne opp for en bredere forståelse av verkene. Dette har ikke bare fungert som en metode for å analysere de enkeltstående virkemidlene, men også for å forstå de komplekse forholdene mellom helhet og del, samt balanse og dynamikk i verkene. Selv om klassiske verksanalyser også behandler disse faktorene, mener jeg at gestaltpsykologi går mer i dybden på hvordan disse fenomenene faktisk oppstår i verket, og hvordan betrakterens synssans fortolker dette. Siden maleriene jeg har analysert ikke har et tydelig budskap, mener jeg i stedet at formålet til verkene er å skape spesifikke visuelle opplevelser for betrakteren. Gestaltpsykologi har muliggjort det å gå inn i, og undersøke disse opplevelsene.

Ved å bruke gestaltpsykologi har jeg hatt mulighet til å behandle betrakterrollen som noe mer enn en passiv mottaker, og dermed kunnet vektlegge det å se som en kreativ, problemløsende aktivitet. Dette har vært et viktig moment i behandlingen av verkene, ettersom de inneholder problemskapende elementer som vanskeliggjør betrakterens forsøk på problemløsning. Verkene tvinger dermed betrakteren til å gå aktivt inn og bearbeide de visuelle inntrykkene de skaper.

Mange av de problematiske elementene i verkene har også en tvetydig karakter, som de ambivalente forholdene mellom figur og grunn. Dette gjør at tilskueren selv må bestemme over de visuelle løsningene, og det oppstår en interaksjon mellom verk og betrakter. Verket

vil gripe inn i betrakterens liv, ved å tvinge frem en prosess i dens synssans. Samtidig vil betrakteren være med på å forme det endelige verket, og uten betrakterens deltagelse vil verket ha et ufullstendig uttrykk.

Analysene viser at verkene ikke leder mot et harmonisk og balansert resultat, men at sammensetningen av virkemidler stadig fremprovoserer nye visuelle løsninger. På den måten ligger ikke verkene formål i den endelige løsningen, ettersom den ikke finnes. Formålet og budskapet i verkene er heller ikke å finne i de prosessene de utløser.

De tre verkene spiller alle sammen på sentrale punkter i gestaltpsykologien, som viser til viktige prinsipper i vår synssans, og jeg mener derfor de forsøker å formidle kunnskap om selve synsprosessen. Ved både å spille på og bryte med ulike lover for persepsjonen, kan betrakteren bevisstgjøres de avanserte mekanismene som settes i gang når mennesket ser noe. Dermed kan betrakteren få forståelse for persepsjonen som en aktiv og formgivende aktivitet. Kepes mener at kunsten har mulighet til å lære opp synssansen til å forme og sortere synsinntrykk.¹⁸⁹ Disse verkene evner ikke kun å opplære synssansen, men også å bevisstgjøre betrakteren den jobben synssansen gjør.

I tillegg til å demonstrere hvordan synssansen fungerer, mener jeg også verkene forsøker å vise frem de visuelle kreftene som ligger i våre synlige opplevelser. Verkene utløser ikke kun en registrering av farge og form, men skaper også resonans i betrakterens følelser. De vil kunne utløse opplevelser som er truende, kaotiske, harmoniske, balanserte og dynamiske; og på den måten vil de kunne utvikle den visuelle sensibiliteten til tilskueren. Verkene vil ikke kun skape følelser der og da, men også bevisstgjøre betrakteren sin egen synssans, og de visuelle kreftene som ligger i verden.

Jeg slutter at ettersom den gestaltpsykologiske metoden har vist at verkene kan behandles som selvstendige uttrykk, gir dette en ny innsikt i både overflatenes sammensetning og uttrykkene verkene skaper. I tillegg mener jeg dette viser at gestaltpsykologien kan åpne opp for dypere forståelser av møtet med et kunstverk. Ettersom teorien tar utgangspunkt i de visuelle virkemidlene vil den kunne overføres på alle typer verk. Metoden vil også ha en demokratiserende karakter, fordi den tar utgangspunkt i betrakterens sanselige opplevelser,

¹⁸⁹ Kepes, *Language of Vision*, s. 14.

som er lik for alle. Denne metoden fratrar kunstverket status som en opphøyet sannhet, og flytter definisjonsmakten fra kunstner til betrakter.

Litteraturliste

- Arnheim, Rudolf. «The Expression and Composition of Color». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 56, nr. 4, 1998: s. 349–352.
- _____. «From Chaos to Wholeness». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 54, nr. 2, 1996: s. 117–120.
- _____. *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.
- _____. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. The New Version. Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1974.
- _____. «Max Wertheimer and Gestalt Psychology». *Salmagundi*. 10.11.1969.
- _____. «*Toward a Psychology of Art*» Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1966.
- _____. «Gestalt and Art». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 2, nr. 8, 1943: s. 71–75.
- Ash, Mitchell G. *Gestalt Psychology in German Culture, 1890–1967: Holism and the Quest of Objectivity*. Cambridge: University Press, 1995.
- Askeland, Jan. Katalogtekst til utstilling i Bergen kunstforening og Kunstnernes hus, 1967. Bergen og Oslo: A.S. John Griegs Boktrykkeri, 1967.
- _____. «Gunnar S. Gundersen: Omkring noen notater og utsagn av en konkretist» *Kunsten i dag*. Nr. 2, 1964: s. 5–21.
- _____. «Dialog om abstrakt kunst: Jan Askeland snakker med Gunnar S. Gundersen». *VG*. 25.02.1950.
- Barbusse, Marianne og Lene Olesen. *De konkrete. Konstruktive tendenser i dansk kunst fra kubismen til Ny abstraksjon*. København: Gyldendal, 1995.

- Berre, Nina. «Fysiske idealer i norsk arkitektutdanning 1945–1970».
Dr.ingeniøravhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet,
2002.
- Bonniér, Olle. «Naturavbildning – abstraksjon – konkretion, en begrepsutretning»,
Prisma. Nr. 2, 1948: s. 88–95.
- Brun, Hans-Jacob. «Maleriet 1940–1980». I Knut Berg, red. *Norges kunsthistorie, Bind
7: Inn i en ny tid*. Oslo: Gyldendal norske forlag, 1983, s. 93–242.
- Crary, Jonathan. «Techniques of the Observer». *October*. Vol 25, 1988, s. 3–35.
- Egeland, Erik. *Morgenbladet*. 30.05.1967.
- Eggum, Arne. «Gunnar S. Gundersen». *Norsk kunstnerleksikon*.
[https://nkl.snl.no/Gunnar S. Gundersen](https://nkl.snl.no/Gunnar_S_Gundersen). Oppsøkt 25.03.2015.
- Fredly, Janne. «Konkret kunst i Norge i 50-årene: En undersøkelse av maleri og
utsmykninger av Odd Tandberg, Gunnar S. Gundersen, Jacob Weiderman,
Ludvig Eikaas og Gudrun Kongelf». Masteroppgave, Universitetet i Oslo,
2005.
- Gundersen, Gunnar Sigmund. «Om kunst og kunstforståelse». *Morgenbladet*.
19.10.1965.
- _____. «Provinsialisme i norsk kunstkritikk». *Dagbladet*. 13.03.1957.
- _____. «En oppgave i samarbeidets tegn». *A5: Meningsblad for unge arkitekter*. Nr.
1–2, 1956: s. 56–59.
- Hellandsjø, Karin. «Konkret i Norge», i *Konkret i Norden 1907–1960*, utstillingskatalog
til vandreutstilling fra 14.11.1987–16.10.1988. Helsingfors: Nordisk
konstcentrum, 1987.
- Helliesen, Sidsel. *Norsk grafikk gjennom 100 år*. Oslo: Aschehoug Forlag, 2000.
- Huser, Terje. *Bevegelser i rom*. Høvikodden: Henie Onstad kunstsenter, 2006.
- _____. *Gunnar S. Gundersen: Offentlige utsmykninger 1949–1980*. Høvikodden:

Sonja Henies og Niels Onstads stiftelser, 1983.

Johansen, Jan Otto. *Kunstnervenner*. Porsgrunn: Norgesforlaget, 2013.

_____. *Gunnar S. Gundersen*. Oslo: J.M Stenersen, 1982.

Kepes, Gyorgy. «Introduction». I Gyorgy Kepes, red. *Education of Vision*. New York: Georgy Braziller, 1965.

_____. *Language of Vision*. Wisconsin: Wisconsin Cueno Press, 1944.

King, Brett. *Max Wertheimer & Gestalt Theory*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2005.

Kirkholt, Tore. «Kritikk av overflaten. Norske kunsthistorikeres møte med det nonfigurative maleriet». *Kunst og kultur*. Nr. 4, 2003: s. 19–217.

_____. «Norsk kunstkritikk i brytningstid: Møte med det ikkje-figurative måleriet 1945–1965». Hovedoppgave, Universitetet i Bergen, 1996.

Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology*. London: Routledge and Kegan Paul LTD, 1935.

Kvande, Ingunn Øren, Eli Okkehaug og Fredrikke Schrumph. «Innledning». *Konkret: nonfigurativ kunst i Norge 1920–2000*, utstillingskatalog. Lillehammer kunstmuseum, Trondheim kunstmuseum og Bergen kunstmuseum, 16.03.2002–31.12.2002. Lillehammer: Brune offset, 2001.

Landsverk, Johanne. «Ei undersøkning av Gunnar S. Gundersens kunst i perioden 1950–1967 med særlig vekt på det motsetningsfylte forholdet mellom flate og rom, figur og grunn.» Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2003.

Malmanger, Magne. «Modernistene og deres medmennesker». I K. Bækkelund, red. *Kunst eller kaos?* Oslo: Gyldendal, 1969: s. 26-47.

_____. Katalogtekst til Biennale de Venezia. Norge, 1968.

_____. «Betydelig OP-kunstner i Galleri Haaken», *Dagbladet*. 14.10.1965.

_____. «Gunnar S. Gundersen». *Paletten*. Nr. 4, 1963: s. 152–153.

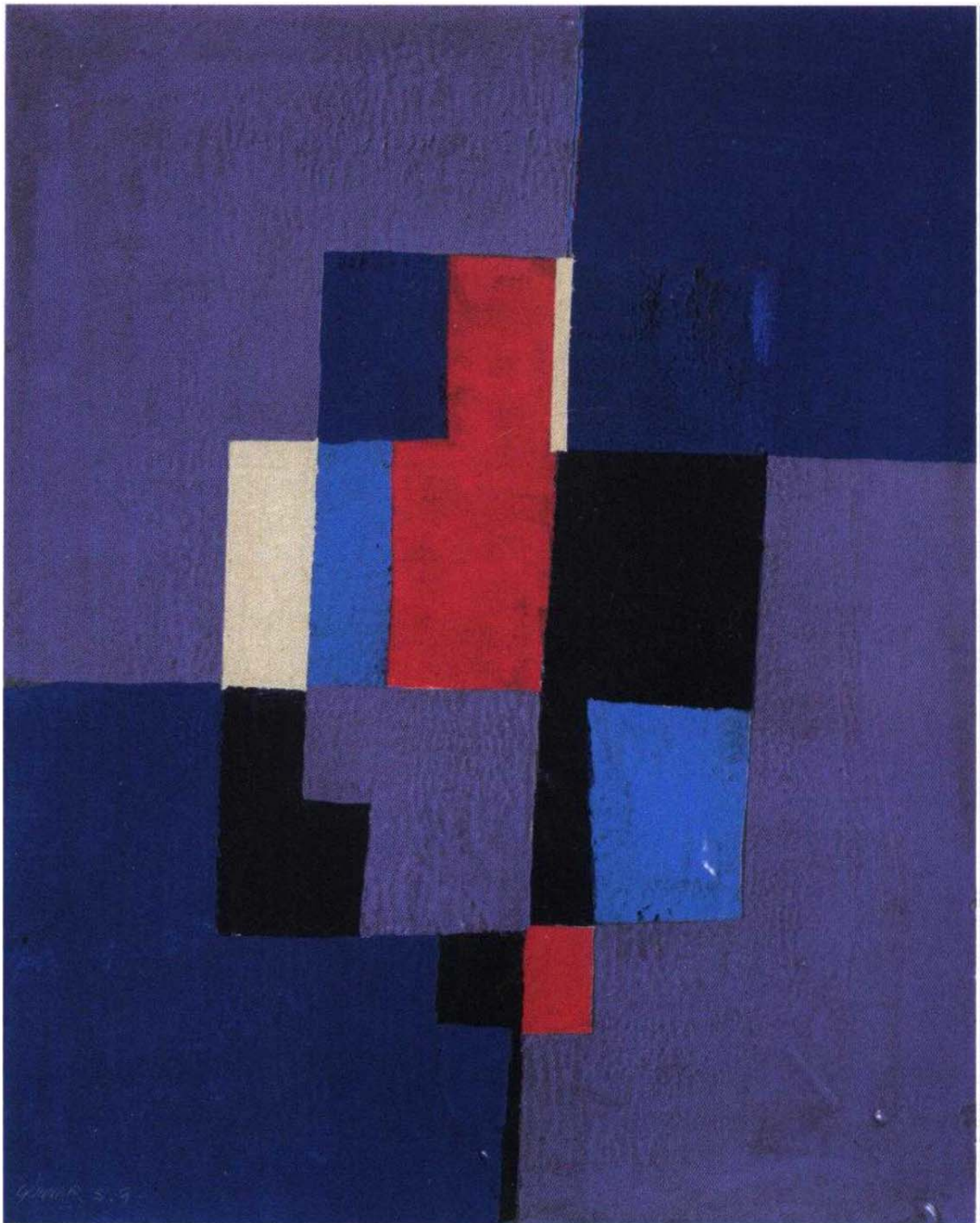
- Milroth, Thomas. *Rum utan filial?* Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1977.
- Mæhle, Ole. «Tre nonfigurative malere i Kunstnerforbundet». *Dagbladet*. 02.02.1950.
- Nordberg-Shulz, Christian. *The Functionalist Arne Korsmo*. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- Parmon, Øystein. *Morgenbladet*. 27.10.1965.
- Store norske leksikon*. Gjengitt på <https://snl.no>. Oppsøkt 09.06.2015.
- Sundet, Mari Fredriksen. «Gunnar S. Gundersen – Et nytt kunstsyn, for en ny virkelighetsforståelse». I *Gunnar S. Gundersen*, utstillingskatalog. Blomquist, 06.02–08.03.2015. Oslo: BK Grafisk, 2015: 2. 11–13.
- _____. «Det nonfigurative maleriet som (visuell) løsningsmodell for den moderne tid?: En undersøkelse av det nonfigurative maleriet som kunnskapsfelt, tolket som en overgang fra fokuset på kunstverket som materielt objekt til fokuset på kunstverket som handling». Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2009.
- Teigen, Karl Halvor. *En psykologihistorie*. Bergen: Fagbokforlaget, 2004.
- Wertheimer, Max. *Productive Thinking*. Enlarged edition. Red. Michael Wertheimer. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978.
- Willumsen, Urban. «Radikal kunstutstilling». *Nidum*. 22.09.1959.

Vedlegg 1: *Komposisjon* 1951



Gunnar S. Gundersen. *Komposisjon* (1951). Fra utstillingen «Gunnar S. Gundersen» 05.02.2015–08.03.2015, Blomqvist kunsthandel.

Vedlegg 2: *Komposisjon* ca. 1955



Gunnar S. Gundersen. *Komposisjon* (ca. 1955). Fra utstillingen «Gunnar S. Gundersen» 05.02.2015–08.03.2015, Blomqvist kunsthandel.

Vedlegg 3: *Komposisjon* 1960



Gunnar S. Gundersen. *Komposisjon* (1960). Fra utstillingen «Gunnar S. Gundersen» 05.02.2015–08.03.2015, Blomqvist kunsthandel.