

Billederne og Balancen



mellem
Fravær og Nærvær

Inge Degn Johansson

Master i Sundhedsantropologi
Modul 4: Masterprojekt
Institut for Antropologi, Københavns Universitet
Vejleder: Vibeke Steffen
Antal typeenheder: 87.418
7. april 2008

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	2
Felt og metode.....	6
Felt	6
Metode.....	8
Skabelsesprocessen - Atelier Imago.....	9
Skabelsesprocessen - Baghusskolen.....	11
Arbejdsfællesskab.....	13
Fravær.....	15
Den fraværende krop.....	15
Fraværet af andre.....	16
Billederne og kroppen.....	20
Noget indre bliver til noget ydre.....	20
Det indre af det ydre.....	23
Væren-i-verden.....	27
Perception – Synet som sans.....	27
Inspiration: Ind- og udånding.....	29
At være en del af noget.....	31
Nærvær og samvær.....	33
Konklusion.....	35
Litteraturliste.....	37
Resume.....	40
Summary.....	41

Indledning

Inden jeg blev uddannet som ergoterapeut, arbejdede jeg som billedkunstner med objekter og skulpturer, hvor jeg lod mig inspirere af etnografiske objekter. Motivkredsen kunne indkredses til temaer som husform, bådform, cirkel, spiral, puppe og mumier. I selve skabelsesprocessen havde jeg fokus på temaet, teknikker og materialer. Altså arbejdsprocessen og det konkrete udtryk. Som tiden gik og jeg mentalt kom på afstand af processen og det værk, der kom ud af det, kunne jeg pludselig se, at værket også var et billede på en sindstilstand og en måde at opleve og beskrive mit forhold til omgivelserne. De udtrykte i en symbolsk form noget om mig som person og min identitetsoplevelse. Min oplevelse havde fået et konkret udtryk, som jeg kunne iagttage. Men i og med oplevelsen var blevet materialiseret, noget jeg kunne betragte udefra, kunne jeg også få øje på noget andet og mere, end da oplevelsen var inde i mig, i min krop. Jeg opnåede en større erkendelse og så nogle andre sider af mig selv.

I mit arbejde som ergoterapeut inden for det socialpsykiatriske område har jeg derfor været optaget af, om kunstneriske og skabende aktiviteter kan give mennesker med en psykisk sygdom mulighed for at udtrykke sig i andet end ord, og om de i selve denne skabelsesproces måske kan "skabe sig selv" på ny.

I psykiatriens historie har man længe kendt til patienter, der spontant, ofte på trods og under vanskelige forhold, arbejdede med billeder i form af tegninger, malerier eller skulpturer. Mange af dem skabte i symbolsk forstand deres egen verden, deres eget billedunivers. Den danske psykiater Niels Reisby taler om, at disse patienter har haft et billedskabende behov. De har haft et behov for at fastholde deres oplevelser og måske meddele sig om dem. Billederne er et udtryk for en trang til at undersøge, forstå og rekonstruere verden (Reisby 1977: 10,84,86). I mit feltarbejde, som denne tekst er baseret på, har jeg opsøgt nogle mennesker med en psykisk sygdom, der arbejder med billeder eller andre skabende udtryksformer. Jeg har mødt dem i to atelierer for psykisk sårbare mennesker, Atelier Imago i Århus og Baghuskolen i København. Jeg har været interesseret i, hvordan de arbejder med billeder de to steder, men jeg har ikke mindst været interesseret i, om arbejdet med billederne kan være med til, at billedskaberne gradvis får det bedre.

Den franske filosof Maurice Merleau-Ponty har ud fra et perceptionsfænomenologisk perspektiv interesseret sig for kunstmalerens arbejde ved staffeliet. Han sagde at maleriet er "kroppens udtryksoperation", der påbegyndes i perceptionen

(Merleau-Ponty 1969: 118). Han mente, at der sker en vekselvirkning mellem det, der bliver malet, og den der maler, således at malerierne både er "det ydre af det indre og det indre af det ydre" (Merleau-Ponty 1970: 21).

Med udgangspunkt i dette perspektiv vil jeg i det følgende undersøge, hvordan de psykisk sårbare billedskaberes arbejde med billeder kan opfattes som en særlig form for perceptionsproces, hvor der sker en vekselvirkning mellem den, der maler og det, der males, således at en indre, ubevidst oplevelse kan blive til noget ydre i form af et billede, men at processen samtidig kan medvirke til, at noget ydre bliver til noget indre og således påvirker den, der maler. Jeg vil ligeledes have fokus på, om arbejdet med billederne over tid kan føre til, at billedskaberen gradvis får det bedre.

Min empiri er som sagt baseret på mit feltarbejde hos Atelier Imago og Baghus-skolen. Jeg vil i min analyse tage udgangspunkt i, hvordan der arbejdes med billeder i de to atelierer. Jeg vil i den forbindelse fokusere på, hvordan billedskaberne selv beskriver deres billeder og hvordan arbejdet med billederne indvirker på dem.

I min analyse af den billedskabende proces, vil jeg følge to spor. Jeg vil i første omgang fokusere på nogle indre, mentale billeder, der får et ydre udtryk, og jeg vil forsøge at forstå den vekselvirkning, der er mellem billedskaberen og det billede, der opstår i maleprocessen. Jeg vil siden fokusere på en anden type billeder; billeder der er malet på baggrund af en nøjere iagttagelse af omverdenen. Her finder der ikke bare en vekselvirkning sted mellem personen, der maler, og billedet, men også mellem den, der maler, og omgivelserne, der males, hvilket jeg ligeledes vil forholde mig til i min analyse.

De psykisk sårbare billedskabere har alle haft eller har en psykisk sygdom. Det drejer sig om sygdomme som skizofreni, depression eller personlighedsforstyrrelser. Jeg vil i det følgende ikke redegøre nærmere for den enkeltes diagnose, men betegne dem alle som psykisk sårbare, kursister eller billedskabere. Jeg vil argumentere for, at det at være psykisk syg og sårbar kan betegnes som en position karakteriseret af fravær. Fravær skal både forstås som et kropsligt fravær, men også som et socialt fravær; et fravær fra andre, levende et liv i en marginaliseret position.

Når jeg taler om billeder, tænker jeg på alle former for billedlige udtryk som tegning, maleri, skulptur, objekter eller performative udtryk som dans og bevægelse. Jeg vil ikke betegne billederne som kunstværker, selvom nogen af dem meget vel kan være det. I denne forbindelse har jeg imidlertid ingen interesse i at differentiere kunst fra ikke-kunst, eller tage stilling til om billederne er udtryk for en speciel autentisk stil. Jeg vil heller ikke vil have fokus på, om en given psykisk sygdom kommer til syne i billederne.

Et hvert billede skal forstås på baggrund af den kontekst, hvori det er skabt og på den måde kan man sige, at billeder ikke bare er billeder. En del af de billeder, jeg vil beskrive i min analyse, har det, der betegnes som et ekspressivt udtryk. Det vil sige, at den, der har skabt billedet, tænkes at udtrykke sine egne subjektive følelser og oplevelser i billedet. Det er en malestil, der er baseret på en individualistisk tilgang til kunst, som tilhører vores del af verden og som er blevet udviklet på baggrund af de billeder, der er gået forud i vores kunsthistorie. En billedskaber fra et småskala samfund vil sikkert ikke finde på at lave et billede, der således udtrykker noget om ham som person, men vil snarere fortolke sit eget folks formsprog i nogle velkendte objekter eller billeder. I en sådan kontekst vil det måske slet ikke være muligt at arbejde med billeder terapeutisk, som det er beskrevet her. Vi kan netop anvende billeder i en terapeutisk sammenhæng, fordi vi har en opfattelse af, at det er godt at sætte ord eller billeder på oplevelser og følelser; at gøre ubevidst til bevidst. En af de atelierer, jeg har besøgt, er et kunstterapeutisk kursustilbud, men mit fokus er dog ikke på kunstterapi som sådan. Jeg mener imidlertid, at tankegangen om, at det er godt at udtrykke sig og således gøre ubevidst til bevidst, er integreret i vores måde at tænke på i almindelighed, uanset om vi befinder os i en terapeutisk kontekst eller ej.

Jeg vil altså argumentere for, at arbejdet med billederne i de to atelierer for billedskaberne kan beskrives som en bevægelse fra en tilstand af fravær til en tilstand af højere grad af nærvær. Billederne bidrager til denne proces ved at gøre nogle mere eller mindre ubevidste, indre billeder synlige, men kroppen kan i sig selv også siges at komme til syne i billedet. Noget abstrakt og diffust bliver konkret; får en egen eksistens. Billedet kan siden give anledning til refleksion og skabe erkendelse, hos den der har malet billedet, og billedskaberen kan selv blive mere synlig, mere nærværende i processen. Det ydre, billedet, kan siges at vekselvirke med det indre. Tages der i maleriet udgangspunkt i en nøjere iagttagelse af omverdenen, kan der ligeledes ske en vekselvirkning mellem den, der maler,

og det, der bliver malet, og billedskaberen kan momentvis føle sig som en del af noget større; en intens væren-i-verden.

I undersøgelsen af det billedskabende arbejde vil jeg, som tidligere nævnt, tage udgangspunkt i Merleau-Pontys perceptionsfænomenologiske perspektiv og hans forståelse af, at malerierne både er "det ydre af det indre og det indre af det ydre". Drew Leders teori om "den fraværende krop" (Leder 1990) bruger jeg til at forstå det kropslige perspektiv mere uddybende og til at præcisere, hvordan kroppen kan siges at være "tilstedeværende-fraværende", mens Richard Jenkins (2006 og 1998) og Els van Dongen (2004) siger noget om, hvordan og hvorfor de psykisk sårbare billedskabere oplever et fravær fra andre.

George Lakoff og Mark Johnsons argumentation for, at hverdagens metaforer har deres grundlag i kropslige erfaringer og mere eller mindre direkte henviser til kroppen (Lakoff & Johnson 2002 [1980]), bruger jeg til at begribe, hvordan kroppen også kan siges at være "tilstede" i billedet.

I kapitlet "Felt og metode" beskrives mit feltarbejde og hvordan der arbejdes med billeder i de to atelierer, i det jeg vil betegne som en samhandling.

Kapitlet "Fravær" belyser hvordan en psykisk sygdom kan medføre en oplevelse af at kroppen er fraværende, men fraværet beskrives også som et socialt fravær; et fravær fra andre, levende et liv på grænsen af de "normales" samfund.

Kapitlet "Billederne og kroppen" beskriver hvordan nogle indre, mere eller mindre ubevidste billeder kan blive til nogle ydre billeder. Billederne er det synlige produkt af en handling, som kan fortælle om billedskaberen og dennes liv. Kroppen agerer i selve malehandlingen, men billederne kan også siges at henvise til kroppen og kroppen kan komme til syne i billedet i en eller anden symbolsk form.

Kapitlet "Væren-i-verden" fokuserer indledningsvis mere direkte på selve perceptionsprocessen og arbejdet med billeder, der er baseret på en nøjere iagttagelse af omverdenen. Her beskrives ikke bare den vekselvirkning der er mellem kroppen og billedet, men også vekselvirkningen mellem den, der maler, og omverdenen, der males. Den øgede opmærksomhed på omgivelserne kan udvikle billedskabernes evne til at se, men kan også momentvis give en oplevelse af et intenst nærvær, en væren-i-verden. Oplevelse kan give en følelse af at være en del af noget større, og denne oplevelse kan for nogen have en religiøs dimension.

Afslutningsvis vil jeg opsummere, hvordan arbejdet med billederne kan siges at gøre billedskaberne mere nærværende.



Kaos

Felt og metode

Felt

Mit feltarbejde fandt sted to uger i februar måned i 2008, hvor jeg dels var hos Atelier Imago i Århus og hos Baghusskolen i København. Jeg deltog i alt 3 dage i kursustilbudet hos Imago og 2 gange i åbent atelier samme sted. I Århus boede jeg privat hos Britta Jensen, der er leder af Atelier Imago. Mange af de indledende samtaler vi havde om arbejdsprocessen i atelieret og kursisternes udbytte af at deltage forgik i dette regi. Ved Baghusskolen deltog jeg 3 torsdage sammen med både et formiddagshold og et eftermiddagshold.

Ved begge atelierer er de fleste af kursisterne kvinder. Der var i alt 11 kvindelige deltagere og tre mandlige. De fleste af kursisterne har tegnet eller malet, før de tilmeldte sig de respektive kurser.

Atelier Imago er etableret i 1995 i samarbejde mellem Britta, der er uddannet som kunstterapeut og billedkunstlærer, Århus Kommune og et oplysningsforbund. Navnet Imago henviser dels til billede, men også til processen hen mod den flyvefærdige sommerfugl, der har udviklet sig fra stadiet som æg over larve til puppe. Britta er uddannet ved Institut for Kunstterapi. Uddannelsens kunstterapeutiske tilgang bygger på C. G. Jungs psykologi og de græske myter (Skov 2003). Den kropslige tilgang, hun gør brug af, bygger på Peter A. Levine's arbejde med helbredelse af traumer (Levine 2001 [1997]), som er videreudviklet af kunstneren og kunstterapeuten Hellen Lassen.

Atelier Imago har til huse i nogle høje kælderlokaler i et aktivitetscenter for psykisk syge og består af et kunstterapeutisk kursustilbud 3 dage om ugen, hvor der er tilknyttet 5 kursister og et åbent ateliertilbud 1 gang om ugen i 2½ time, hvor der er 4 deltagere. I det åbne tilbud arbejdes der mest med tegning og maleri. Tilbudet er til mennesker, der ønsker at afprøve arbejdet med de skabende udtryk og som måske senere ønsker at deltage i det kunstterapeutiske kursus, eller mennesker som allerede har deltaget i kurset og stadig ønsker at have kontakt til Atelier Imago og Britta. Kursustilbudet er for mennesker, der har lyst til at arbejde med skabende udtryk og personlig udvikling. De skabende udtryk betegnes som "leg for alvor" og der arbejdes med maleri, tegning, skulptur, collage, musik, rytme, bevægelse, kropslig opmærksomhed, visualisering, historier og ord. Der arbejdes ofte ud fra temaer eller oplæg, men den enkelte kursist har også mulighed for i udstrakt grad at arbejde selvstændigt med egne billeder. Der arrangeres udstillinger internt og eksternt, ligesom der tilbydes ture til kunstudstillinger eller ud

i naturen.

Socialt samvær og støtte er en væsentlig del af kursustilbudet, hvorfor samvær og samhørighed i gruppen vægtes højt. Fællesskabet betegnes som et "familieagtigt netværk", hvor der er mulighed for en høj grad af individuel støtte og kontakt, også uden for kursustiden. Kursisterne har mulighed for at ringe til Brittas mobil og indtale en besked eller sende en SMS. Kursisterne har desuden mulighed for at få individuelle støtte- og udviklingssamtaler. Der er ingen tidsmæssig ramme for, hvor længe den enkelte kursist kan deltage i kurset. På det nuværende hold er der en kursist, der har været med i 2 år, mens den sidst ankomne har været med i $\frac{3}{4}$ år.

Baghusskolen har eksisteret i 4 år og er etableret i et samarbejde mellem billedkunstner Jeppe Kruse og et oplysningsforbund som en lille billedskole for psykisk sårbare mennesker. Jeppe er ligeledes uddannet som gestaltterapeut. Han har imidlertid bevidst valgt ikke at arbejde med billederne som led i en egentlig kunstterapi. Det er derimod det kunstneriske udtryk og de maleriske teknikker, der er i fokus.

Der er maksimalt 6 elever pr. hold. Gennemsnitligt er der 4 elever pr. hold. Billedskolen har til huse i Jeppes eget atelier på 1. sal i et baghus i nordvestkvarteret i København og betegnes som et arbejdsfællesskab omkring billeder. Hver elev har sin egen arbejdsplads foran et staffeli eller ved et bord og medbringer selv egne materialer. Undervisningen tager udgangspunkt i den enkelte elevs billedskabende arbejde og der gives individuel vejledning. Der arbejdes fortrinsvis med malerier. Jeppe maler selv på egne billeder, mens der er elever til stede, hvis tiden tillader det. Han planlægger efter de andres tilstedeværelse, således at han ikke bliver for opslugt af eller forstyrret i sit eget kunstneriske arbejde. Eleverne støttes i at arbejde frem mod egen udstilling, hvis de ønsker det. Skolen har kontakt til en nærliggende café, hvor der er mulighed for at udstille. Det sociale samvær vægtes højt og der er en støttende og opbyggelig stemning på atelieret.

Jeg har suppleret mine data med erfaring fra mit eget arbejde, hvor jeg som projektansvarlig for et bostøtteprojekt for psykisk syge var med til at igangsætte to billedskoleforløb. Jeg har i forbindelse med mit feltarbejde interviewet en kvindelig bostøttebruger, som har deltaget i begge disse billedskoleforløb. Jeg har desuden, som hendes kontaktperson, fulgt hendes billedskabende arbejde gennem

nogle år. Hun arbejder på nuværende tidspunkt selvstændigt med billeder hjemme og er med i et mindre galleri, der er styret af de kunstnere, der er medlemmer. Jeg vil her kalde hende Karna.

Metode

En stor del af mit feltarbejde bestod af deltagerobservation. Jeg indtog det Helle Bundgaard har kaldt en læringerolle (Bundgaard 2003: 54-56), idet jeg deltog i det billedskabende arbejde på lige fod med de øvrige deltagere. Det var først og fremmest en naturlig måde at være tilstede i felten uden at være til gene for de mennesker, som jeg gerne ville observere, tage ved lære af og komme i dialog med. Men det var også en anledning til at gøre sig egne erfaringer med det billedskabende arbejde (Ibid: 56). Fokus var dog på tilstedeværelse, idet mit feltarbejde tidsmæssigt var meget begrænset og jeg derfor ikke kunne tillade mig at fortabe mig i processen og billederne. Den kunstneriske arbejdsproces kender jeg derimod til fra mit eget kunstneriske virke gennem 15 år. Vekselvirkningen mellem kropslig opmærksomhed og arbejdet med billeder kender jeg til fra et kunstterapeutisk kursus, hvor kunstneren og kunstterapeuten Hellen Lassen underviste i "Kroppens Billeder". Det var for øvrigt ved det kursus, at jeg første gang mødte Britta.

Deltagerobservationen blev suppleret med samtaler med kursisterne om deres billeder og arbejdsproces. Jeg holdt fokus på selve billedet og processen og undlod at spørge ind til fortolkning og mening, for at samtalen ikke skulle få en mere terapeutisk karakter. Det var så op til den enkelte, hvor meget hun ønskede at komme ind på disse emner.

Britta er en af mine nøgleinformanter. Jeg gennemførte et semistruktureret interview med hende i den anden uge af feltarbejdet. Formålet med interviewet var at få uddybet noget af det, jeg havde observeret og var blevet gjort bekendt med i mine samtaler med kursisterne og Britta i den første uge. Jeg optog interviewet på bånd for at kunne gengive hendes eget ordvalg og blive klar over anvendelse og betydning af begreber. Jeg fik også Britta til at beskrive nogle kursisters billedskabende forløb over en længere periode og deres udbytte af, at deltage i kurset. Jeg forsøgte, at få hende til at beskrive, hvordan der konkret bliver arbejdet med billederne, og hvordan hun kan iagttage i kursisternes dagligdag, at de eventuelt har fået det bedre. I disse beskrivelser har Britta naturligt nok tolket kursisternes billedskabende proces ud fra hendes egen kunstterapeutiske forståelse.

Mit feltarbejde var af kort varighed, hvilket har været problematisk i forhold til min problemstilling, hvor jeg gerne har villet undersøge, om kursisterne gradvis får det bedre i løbet af den tid, hvor de er tilknyttet de to atelierer. I den korte tid jeg selv har deltaget, har jeg ikke haft mulighed for at kunne iagttage om der reelt skete en udvikling. Jeg har forsøgt at kompensere for dette ved at have fokus på enkelte billedskaberes egne beskrivelser af længere og sammenhængende forløb, der således kommer til at udgøre en væsentlig del af min empiri. Jeg har f.eks. haft adgang til nogle tekster forfattet af en kursist fra Atelier Imago, Anne-Mette Bonde (Bonde 2006): *"Mit livs eventyr. At bringe det usynlige frem"*, som en del af hendes skabende arbejde. Jeg har desuden suppleret med erfaringer fra mit eget arbejde og mit mere indgående kendskab til en billedskaber herfra, Karina. Det er fra beskrivelsen af de længerevarende forløb, jeg har haft den bedste mulighed for at følge en udvikling. Min øvrige empiri har i højere grad været nedslagspunkter, der har haft det formål at kvalificere specifikke elementer i processen.

Jeg har også trukket på den baggrundsviden, jeg har som medlem af et netværk i Ergoterapeutforeningen: Skabende Udtryksformer. Desuden har jeg, som tidligere nævnt, en baggrundsviden fra mit eget virke som billedkunstner, som jeg ligeledes har trukket på.

For at give en bedre fornemmelse af hvordan der arbejdes med billeder i de to atelierer, vil jeg i det følgende beskrive den billedskabende proces og dens forskellige vinkler.

Skabelsesprocessen - Atelier Imago

I Atelier Imago starter dagen rundt om et bord med levende lys og kaffedrikning. Vi snakker om løst og fast og hvad der er sket, siden deltagerne sidst var sammen. Sara er ikke tilstede i dag og vi snakker om, hvorfor hun ikke er det. Efterfølgende går vi i gang med maleprocessen. Denne dag starter på gulvet med dans og bevægelse til musik med lukkede øjne. Vi bevæger os frit, men Britta instruerer os i at have fokus på fødderne og hvordan de føles. I løbet af dansen guider hun os igennem hele kroppen fra neden og op. Formålet er, at vi skal blive "centrerede" og "tilstedeværende i rummet", som Britta udtrykker det. Vi fortsætter med at danse til Gabrielle Roth's "fem grundrytmer". Hver rytme varer i fem minutter og svarer til en bestemt følelse eller tilstand: 1) Flydende/frygt/beskytter, 2) stakato/vrede/forsvarer, 3) kaos/bedrøvelse/forløser, 4) lyrisk/glæ-

de/løfter og 5) stilhed/medfølelse/forener. Det er op til hver enkelt af os, hvordan vi i dansen fortolker rytmen og den følelse/tilstand, den repræsenterer.

Efter dansen går vi i gang med at male. Hver kursist har sin egen arbejdsplads med et staffeli og er omgivet af de malerier, der er undervejs. I dag er der ingen maleriske oplæg og det er op til den enkelte, hvad hun ønsker at male og om dansen og bevægelse integreres i maleprocessen.

Maj fortsætter med at male på et billede, hun har malet på i nogle dage. Det er holdt i rødlige, okker og sortbrune jordfarver. I begyndelsen havde motivet en organisk karakter og mindede om en plante, der voksede op af jorden. I maleprocessen er planten snarere blevet til et bål, hvor et maskelignende ansigt er helt omkranset og fanget i flammerne. Maj er ikke tilfreds med den måde ansigtet er blevet indrammet af flammerne. Hun synes, at flammerne er blevet for markante og faste i formen. Hun beder Britta om hjælp for at kunne løse sit maleriske problem. I løbet af processen bliver hun træt og finder en madras frem og lægger sig til hvile foran billedet. Senere har Maj en samtale med Britta i enrum, da hun har nogle personlige problemer, hun gerne vil drøfte med hende.

En anden af kursisterne, Ruth, har sin arbejdsplads i det samme rum og er i gang med at male et maleri med et blomsterlignende motiv. Hun maler i klare farver: gul, grøn og rød. Hver farve bliver malet "ren" op mod de andre farver og der er ingen blandingsfarver. Billedet får herved lidt karakter af et papirklip, hvor motivet er klippet ud og limet op på en farvet baggrund. Ruth fortrækker at male i klare farver og holder af blomstermotiver, som gør hende glad.

Hver kursist har således sin egen malestil, som er let genkendelig fra de andre. Jeg har allerede omtalt en anden kursist, Anne-Mette, men jeg vender tilbage til hende og hendes billeder i nogle af de følgende kapitler.

Jeg har her beskrevet en typisk dag. Andre dage kan forløbe anderledes. Det er dog karakteristisk, at de i Atelier Imago således veksler mellem forskellige udtryksformer. Nogle gange tilstræber de, at det ene udtryk kan gå i "dialog" med det andet. Der kan f.eks. tages udgangspunkt i en dans, hvor rytmen siden overføres til billedet. Andre gange skal kroppen forsøge at fange og udføre den bevægelse, der er i et billede. Kursisterne kan også skrive en historie til deres billede, eller de kan modellere en figur, der skal forholde sig til et billede.

Ved at skifte mellem forskellige udtryk skiftes der også mellem forskellige sanseområder. Synet er i fokus ved maleriet, selvom det også indebærer bevægelse. I dans og bevægelse til musik er det proprioceptive og auditive i fokus. Et sanse-

område kan også bevidst udelades, som det sker i blindtegning, hvor der tegnes med lukkede øjne.

De praktiserer også det, Britta benævner "kropslig opmærksomhed". Kropslig opmærksomhed er en slags meditativ øvelse, der udføres med lukkede øjne. Fokus er på at mærke kroppen del for del samt komme til stede i såvel kroppen som rummet. Dette betegnes som en "centrering". Øvelsen kan fortsætte med at have fokus på et kropsområde, "der gør opmærksom på sig selv" og at hvile der med sin opmærksomhed. Opmærksomheden kan give anledning til oplevelse af en farve, en sanseforfølelse, en følelse eller et "mentalt" billede kan pludseligt dukke op. "Billedmeditation" er en særlig variation af den beskrevne opmærksomhedsøvelse, hvor kursisterne starter med at sidde foran deres billede med lukkede øjne. Opmærksomheden vies i første omgang til et kropsområde, der gør opmærksom på sig selv. Efter et stykke tid bliver kursisterne bedt om at se billedet for sig, stadig med lukkede øjne, og lægge mærke til, hvilken del af billedet, der gør opmærksom på sig selv. Opmærksomheden bliver her, indtil der igen sker et skift tilbage til kroppen.

Atelier Imago er, som det fremgår af beskrivelsen, et kunstterapeutisk tilbud, hvor kursisterne dog også har mulighed for at arbejde mere selvstændigt med deres billeder. Baghusskolen derimod har ikke et terapeutisk udgangspunkt, men bliver betegnet som et arbejdsfællesskab, hvor kursisterne har mulighed for at udvikle deres maleri. Maleprocessen i sig selv kan dog godt siges at være terapeutisk, hvilket jeg vil vende tilbage til.

Skabelsesprocessen - Baghusskolen

Baghusskolen holder til i et "rigtigt" kunstneratelier, hvor Jeppe's egne billeder der er undervejs, hænger rundt omkring og signalerer, at dette er et "skabelsesrum", hvor det kunstneriske udtryk er i fokus. Hver kursist har sin egen arbejdsplads og de bestemmer selv, hvad de vil male. Der er således ingen fællesoplæg, men den enkelte elev modtager individuel vejledning efter behov.

"Farve giver ikke fart. Det er kun form, der giver fart". Jeppe er i gang med at lære Helen, hvordan hun kan skabe bevægelse i sit billede. Hun har været i gang med billedet længe, og det skrider kun langsomt fremad. I billedet flyver to hvide fugle med lange tynde røde næb mod højre i den øverste højre del af billedet. En stor del af resten af billedet angiver en roterende bevægelse, der er fremkommet ved at den samme vingeform er gentaget mange gange i et cirkelformet mønster.

Vingeformen er tegnet efter en skabelon. Farverne veksler fra rødlige og gule farver til nogle blålige, sorte og grå farver. Det er dette område, der volder Helen problemer. Hun synes ikke, at bevægelsen er tydelig nok. Hun betegner selv maleriet som "lidt af en udfyldningsopgave". Hun maler således for at have "fuld kontrol over processen". Hjemme har hun malet nogle billeder, hvor hun mere improviserer og maler videre på det, der dukker op på lærredet.

Helen er i gang med en uddannelse som væver. Hun går på Baghuskolen, fordi hun gerne vil lære at tegne og male, da hun har planer om at ville i gang med billedvævning. Kort tid før hendes psykiske sammenbrud, eller som hun selv udtrykker det: "før jeg indså hvor syg jeg var", havde hun siddet ved en væv i forbindelse med et højskoleophold og havde oplevet, at det gav hende en utrolig stor ro. Det var den oplevelse, der igen fik hende til at opsøge arbejdet med kreative aktiviteter, efter hun blev udskrevet fra psykiatrisk afdeling. Det var ellers ikke noget, hun tidligere havde praktiseret.

Mette, en anden af kursisterne, er gået i gang med et nyt billede, der forestiller nogle træer, der spejler sig i noget vand. Hun maler efter et fotografi, som hun selv har taget. Træer er hendes fortrukne motiv. Hun har for tiden en udstilling på et lokalt bibliotek, hvor samtlige billeder er landskabsbilleder, hvor forskellige træer indgår i kompositionen. Mette er meget glad og stolt af udstillingen. Hun synes, at det er spændende at se alle billederne hænge sammen, og hun har fået en del positiv respons fra mennesker, der kan lide hendes billeder og i dem synes at kunne genkende landskaber, som de selv har set. Hun har også fået solgt nogle af sine billeder. Inden Mette kom på Baghuskolen tegnede hun, men hun har ikke malet tidligere.

En tredje kursist, Per, forsøger at tegne to heste, men han kan ikke rigtig få styr på, hvordan han skal tegne deres ben. Jeppe viser på en tavle, hvordan en hests ben skal tegnes og forklarer samtidig om, hvor mange led der er og hvor de er placeret. Per retter efterfølgende på sin tegning, men han synes ikke rigtigt at kunne koncentrere sig om at tegne den dag, og der bliver drukket mange kopper kaffe. Fokus er mere på det sociale samvær og at lave sjov med os andre. Per har gået på Baghuskolen i de fire år, den har eksisteret. Da jeg siger til ham, at han så næsten burde have kvantumsrabat, svarer han med et smil på læben, at "sådan noget måtte man ikke sige til en skizofren".

I analysen, der følger, vil billederne og arbejdet med billederne være i fokus. Der er imidlertid vigtigt at pointere, at billedskaberne ikke handler som enkelt perso-

ner i et eksistentielt tomrum. De handler i samspil med andre i et arbejdsfællesskab, hvorfor jeg vil beskrive dette fællesskab lidt nøjere.

Arbejdsfællesskab

Hver af kursisterne på de to atelierer arbejder som beskrevet på deres egne billeder, men det er vigtigt at hæfte sig ved, at skabelsesprocessen foregår i en social kontekst. Kursisterne samhandler med andre, og de andre bliver en vigtig del af processen. Såvel Britta som Jeppe støtter op om kursisterne og er et samlingspunkt for disse. På den første dag af mit feltarbejde ringede Britta adskillige gange til en kursist, Sara, der ikke var dukket op, fordi hun havde haft vandskade i sin lejlighed og nu ventede på nogle håndværkere. Britta opfordrede hende til at komme senere på dagen. Da det ikke lykkedes, aftalte de, at Sara skulle komme den følgende kursusdag. De andre kursister fulgte dialogen på sidelinjen, og spurgte siden til Sara. Britta har desuden en aftale med Sara om, at hun ringer til hende om morgenen på de dage, hvor der er kursus, for at sikre at Sara kommer op og afsted. Nogle dage skal der mere overtagelse til end andre. Kursisterne støtter, som beskrevet, også hinanden. Jeppe fortalte, at nogle af kursisterne kan komme til at fungere som, det han betegner som "lim" for de andre, fordi de er særligt opmærksomme og omsorgsfulde over for de andre og på den måde får et hold til at hænge sammen. For nogle af kursisterne kan samværet i atelieret være den eneste egentlige kontakt de har med andre, i den periode hvor de begynder at komme der. Judith, en kursist fra Baghuskolen, havde i begyndelsen af den tid hvor hun kom på skolen næsten ikke kontakt til andre. Skolen var hendes faste holdepunkt i tilværelsen.

Nogle af billedskaberne kan lide af social angst og have svært ved at være sammen med mange mennesker. Helen fortalte mig, at hun valgte at gå på Baghuskolen, fordi der er tilpas få elever. At male eller væve er en måde at være sammen med andre på socialt, som fungerer fint for hende. Aktiviteten bliver en slags "buffer" mellem hende og de andre og hun oplever, at hun på den måde kan "udveksle noget med andre."

Såvel Britta som Jeppe tager også aktiv del som vejledere eller i igangsættere af den billedskabende proces. Følgende eksempel fra mit feltarbejde hos Atelier Imago, hvor Britta har en samtale med en af kursisterne, Anne-Mette, om et af hendes billeder, som hun er ved at male på, kan være med til at illustrere, hvordan Britta indtager en aktiv rolle og med til at udfordre hendes proces.

Anne-Mette er i gang med et billede, som indtil videre er helt abstrakt i nogle blå, gule og røde farver. Hun er begyndt at overmale dele af billedet med hvid farve, ligesom hun med kridt er begyndt at trække en struktur op i et gitterlignende mønster. Anne-Mette er ikke tilfreds med billedet, som hun betegner som værende "for kaotisk". Britta spørger til, hvor i billedet, der er mest kaotisk. Anne-Mette udpeger et område. Britta spørger om, hvordan der er at være lige dér i billedet og om Anne-Mette kender den følelse fra andre sammenhænge. Anne-Mette svarer, at hun kender følelsen fra sit liv, når tingene går lidt for stærkt og hun flyder med og f.eks. drikker for meget. "Der er så meget kraft og energi, så hun ikke kan styre det". Britta spørger, om der er områder i billedet, som Anne-Mette har det bedre med. Anne-Mette udpeger et "tåget" område med en rødlig farve samt et område på billedet, hvor der er en tydelig struktur tegnet op. Hun ser her selv en parallel til sit liv, hvor struktur på tilværelse får hendes liv til at fungere bedre. Britta spørger i samtalen om billedet ind til det, som volder Anne-Mette problemer, men hun perspektiverer også problemstillingerne ved at relatere de billedmæssige problemer til hendes daglige tilværelse. Britta hjælper således Anne-Mette med at sætte ord på noget af det, som billedet indeholder, og i samtalen bliver nogle problemstillinger, som både er af billedmæssig og personlig karakter, tydeliggjort.

Britta fortalte, at det nogle gange er en hjælp for kursisterne at snakke om deres billeder og således sætte ord på det, der er kommet frem på lærredet, mens det andre gange ikke forekommer at være nødvendigt. Kursisterne synes selv at komme til en forståelse i deres "dialog" med billedet.

Kursisterne på Baghuskolen og Atelier Imago er mennesker, der bliver betegnet som psykisk sårbare og mange af dem har en psykiatrisk diagnose. Jeg vil i det følgende beskrive det at være psykisk syg og sårbar som en position karakteriseret af fravær. Fravær skal i den forbindelse forstås dels som et kropsligt fravær og dels som et fravær fra andre, levende et liv i en marginaliseret position. Jeg vil tage udgangspunkt i det kropslige fravær.



Mand der er ved at hugge sig ud af sten

Fravær

Den fraværende krop

En psykisk sygdom kan medføre en ændret oplevelse af kroppen. Helen, der er kursist på Baghuskolen, fortæller: *"At arbejde kreativt giver mig ro og energi. Jeg kommer fra at være oppe i hovedet og ned i kroppen. Det giver en god fornemmelse i maven"*.

Helen havde tidligere en oplevelse af mest at leve "oppe i hovedet" og hendes krop var i oplevelsesmæssig forstand fraværende. Drew Leder har skrevet om "den fraværende krop" (Leder 1990). Han skriver, at vi normalt ikke er opmærksomme på vores krop, idet vi tager kroppen for givet, når vi agerer i verden. Vi tænker ikke i det daglige over, hvordan vi bevæger os og mange færdigheder som f.eks. at cykle er automatiserede. Kroppen er imidlertid udgangspunktet for vores oplevelser. Vi er "lokaliserede" i vores krop og det er her, vi oplever fra, ligesom det er vores krop, der definerer os som person. Jeg er genkendelig for andre via min krop. Leder taler derfor om den "tilstedeværende-fraværende" krop ("present-absent body") (Ibid: 21,22,32).

Når vi er tilstede i verden, men ikke er opmærksomme på vores krop, kan kroppen siges at "træde i baggrunden". Kroppen er der hele tiden, men vi er ikke opmærksomme på den. Vi kan imidlertid rette vores opmærksomhed mod visse dele af kroppen. Jeg kan, hvis jeg f.eks. går en tur, stoppe op og se opmærksomt på omgivelserne og samtidig være bevidst om, at mit blik er fokuseret. Jeg kan også rette opmærksomheden mod, hvordan min krop står og hvordan underlaget føles mod foden. Jeg kan stryge hånden over barken på et træ og mærke barkens ruhed mod mine hænder (Ibid: 25,26).

Det er dog ikke alle dele af min krop, som jeg således kan rette min opmærksomhed mod. Min krops indre med organer og autonome processer, der er aktive uden min direkte medvirken, tilhører det Leder betegner som den "vigende" krop, der er karakteriseret af en "dybde forsvinden" ("depth disappearance"). Jeg kan f.eks. ikke mærke, hvordan min lever fungerer, men den vigende del af min krop kan dog godt gøre opmærksom på sig selv, som det f.eks. sker, hvis jeg bliver sulten og maven rumler (Ibid: 36-38,53).

Vi bliver også opmærksomme på vores krop, når vi ikke længere kan tage den for givet, hvilket kan ske ved sygdom og aldring. Kroppen kan her opleves som værende fremmed: "Jeg er ikke længere min krop. Jeg har min krop". Den syge krop bliver "den truende krop", som associeres med fejl, forfald og død (Ibid:

70,77,80,81,126). Descartes betegnede netop kroppen som et "fængsel" (Descartes i Leder 1990: 140).

Helen oplevede som sagt sin krop som fraværende, da hun var syg og hun levede sit liv "oppe i hovedet". Andre psykisk syge oplever kroppen som værende død eller forstenet. En mand med en skizofrenidiagnose tegnede således sig selv lukket inde i en sten i færd med at hugge sig selv ud af denne sten. Den psykisk syge kan også opleve, at kroppen mangler en afgrænsning til omverdenen, hvorfor det kan opleves som om, der er fare for at blive invaderet af andre eller flyde sammen med andre eller omgivelserne. Kroppen og huden bliver således ikke det værn mod omverdenen, som vi forventer, at den skal være. Endelig kan vores krop blive udsat for andres vold eller overgreb, og oplevelsen kan medføre at personen, der er blevet udsat for overgrebet, mentalt adskiller sig fra kroppen, fordi det er for belastende eller farligt at være i kroppen. Kroppen kan således opleves som værende særligt fraværende, men dette kan også blive synligt for andre i form af et stivnet, forstenet kropsligt udtryk. I kroppen kan på den måde siges at samle såvel mit indtryk af verden, men også mit udtryk over for verden, hvilket alt sammen foregår på det ubevidste plan. Kroppen bliver i sig selv bærer af mening. Jeg vil senere vende tilbage til, hvordan kroppen og kropsoplevelsen også kan komme til syne i billederne.

Vi kan som beskrevet blive opmærksomme på vores krop, når vi bliver syge, men sygdom kan også medføre, at vi bliver udsat for andres objektiviserende blik (Ibid: 96). Den psykisk syge bliver således observeret af personalet med henblik på at kunne stille en diagnose. At få stillet en diagnose kan være det første skridt i retning af at blive udskilt som en særlig kategori af mennesker. Dette kan siden medføre, at den syge bliver adskilt mere eller mindre fra andre og ender med at leve sit liv i en marginaliseret position, på grænsen af de "normales" samfund, hvilket jeg vil uddybe i det følgende.

Fraværet af andre

Mange af kursisterne på Baghuskolen eller Atelier har været i kontakt med behandlingspsykiatrien og har fået stillet en diagnose. En af kursisterne på Atelier Imago, Anne-Mette, har ifølge eget udsagn haft et liv præget af et lavt selvværd, selvmordstanker og dybe kriser, som endte i et sammenbrud og en indlæggelse på lukket afdeling. Det uforståelige og anderledes, her i form af en psykisk lidelse, resulterede i, at hun blev kategoriseret som psykisk syg. En kategori er noget,

der ifølge den engelske antropolog Richard Jenkins, defineres af andre, mens en gruppe defineres af medlemmerne selv (Jenkins 2006: 46). Kursisterne på de to atelierer er af psykiatrien og samfundet som sådan blevet defineret som psykisk syge, mens de definerer sig selv som kursister på en billedskole eller et kunstterapeutisk kursus.

Jenkins fortsætter med at skrive, at vi netop definerer os selv ved at have fokus på vores forskellighed fra andre. Opmærksomheden på forskellighed sætter fokus på lighed, og grænsedragningen mellem os og dem, "de andre", bliver central i forhold til at definere os selv. Grænsen er således med til at afgrænse, hvem der er med og hvem der er udenfor og på den måde kommer grænsedragning til at handle om både inklusion og eksklusion (Jenkins 2006: 28,105). At blive kategoriseret som psykisk syg betyder en eksklusion fra kategorien "normal", og de psykisk syge kan føle sig stemplet som unormal og anderledes. Ifølge Jenkins indbefatter normalitetsbegrebet to forhold: det beskriver det som er mest typisk eller sædvanligt som normalt, samtidig med at det hævder, at det også er den måde tingene bør være (Jenkins 1998: 17). At blive stemplet som unormal har derfor konsekvenser for personens liv og udfoldelsesmuligheder (Jenkins 2006: 102). Konsekvenserne for Anne-Mette var, ifølge hende selv, et liv i mørke, ensomhed og isolation. Anne-Mette oplevede sit sammenbrud som "en langsom nedbrydning både fysisk og psykisk". Det var en smertefuld og ensom oplevelse, hvor hun ikke oplevede at kunne "kommunikere det ud, der lå hende på sinde. Ingen kom ind og mødte hende på hendes bølgelængde". Den hjælp, hun modtog, "hjalp kun på overfladen og hun kom ikke ud af sin isolation og følelsen af ikke at høre til i verden" (Bonde 2006: 5,6).

Hvilke konsekvenser en stempling får afhænger dog også af, om den stemplede person tager stemplingen på sig og opfører sig i overensstemmelse med, hvad der forventes af hende. Jenkins skelner derfor mellem primær og sekundær afvigelse, hvor primær afvigelse defineres af andre, mens sekundær afvigelse handler om, at personen tager identiteten som "afvigende" på sig (Jenkins 2006: 99,100,102).

Anne-Mette følte sig isoleret og havde ikke en oplevelse at "høre til i verden". Hun har i nogle af de historier, hun har skrevet til sine billeder, beskrevet sig selv som en levende mumie og en indadvendt, halvdød hvid skikkelse, der står krum-bøjet med en le i hånden. Den amerikanske antropolog Robert J. Barrett har argumenteret for, at en sådan oplevet tilstand kan betegnes som en fastfrossen liminal tilstand. Ved indlæggelsen kategoriseres patienten f.eks som skizofren. Hun

transformeres fra at være en person med en akut psykose til at være en kronisk skizofren. Ved udskrivningen fra hospitalet forekommer der ingen ceremonielle markeringer, der indikerer, at der sker en transformation tilbage til rask, hvorfor patienten bliver fastholdt i en tilstand som kronisk syg (Barrett 1998: 478,479, 481).

Anne-Mette oplevede at blive ladet alene med sine oplevelser uden nogen at dele dem med. Hun kunne ikke "kommunikere dét ud, der lå hende på sinde og ingen mødte hende på hendes bølgelængde". Den hollandske antropolog Els van Dongen har beskrevet et lignende fænomen fra hendes feltarbejde på et psykiatrisk hospital i Holland i perioden fra 1988 til 1993 (van Dongen 2004). Van Dongen havde i sit feltarbejde fokus på samtaler mellem psykotiske patienter og deres terapeuter, som enten var psykiatere eller psykologer med en biomedicinsk tilgang. Det var oftest terapeuterne, der definerede hvad der skulle tales om. De fortrukne emner var om trykke og hverdagsagtige forhold, ligesom der var en individualiseret og handlingsorienteret tilgang til det, der blev talt om. Der var ikke megen plads til at tale om patienternes psykotiske oplevelser, som udelukkende blev tolket som symptomer på psykose. Den psykotiske realitet blev således et tabu, som ikke kunne deles med andre, og den enkelte patient blev overladt til sig selv i sin egen psykotiske verden. Patienternes ansås for at mangle realitetssans, og i nogle af samtalerne kunne der forgå en veritabel kamp om realiteterne. Her var det tydeligt, at det var terapeuterne, der havde definitionsmagten. En af dem udtalte således: "Reality is the world as I see it" (Ibid: 41).

Van Dongen har haft fokus på patienternes psykotiske verden og hun synes at tage for givet, at psykoser er permanente frem for episodiske. Hun kommer herved til at overse patienternes mere normale sider. Hun er på den måde med til at kategorisere dem ikke bare som mennesker med psykotiske oplevelser, men som kronisk syge. Van Dongens væsentligste pointe er imidlertid, at patienterne ikke bliver hørt, ligesom de ikke kan bruge terapeuternes forklaringsmodel til at danne mening i forhold til deres psykotiske oplevelser.

Anne-Mette erfarede i sit møde med psykiatrien, at hun ikke kunne dele sine oplevelser og tanker med personalet. Hun opgav helt at kommunikere med andre og "gemte sig bag et stærkt og uigennemtrængeligt panser". Da hun startede som kursist på Atelier Imago, fandt hun et sted, hvor hun, ifølge eget udsagn, kunne give sine oplevelser et billedligt udtryk. Billeder kan siges at være mere tvetydige end ord og et billede kan således have mange fortolkningsmuligheder.

Billeder forventes heller ikke at være virkelighedsnære, men derimod fantasifulde, hvorfor der ikke på samme måde vil ske en "kamp om realiteterne".

Jeg har tidligere beskrevet hvordan der arbejdes med billeder i de to atelierer og jeg har benævnt dette som en samhandling. I det følgende kapitel vil jeg fokusere på nogle af kursisternes billedskabende proces og jeg vil forsøge at beskrive, hvordan noget indre kan blive til noget ydre. Arbejdet med billederne kan beskrives som en handling, der efterlader et aftryk; resulterer i et konkret udtryk i form af et billede, som billedskaberne siden kan forholde sig til. Handlinger er ellers normalt, med Kirsten Hastrups ord, "flygtige og processuelle" (Hastrup 2004: 199). I selve handlingen, det billedskabende arbejde, sker der en vekselvirkning mellem kroppen, billederne og omverdenen. Jeg vil i første omgang fokusere på, hvilken vekselvirkning der er mellem kroppen og billederne.



Natmanden

Billederne og kroppen

Noget indre bliver til noget ydre

Kroppen udfører selve malehandlingen, men maleren, der maler, er ikke altid bevidst om det, der males. Maleprocessen i sig selv kan siges at fremkalde billedet eller dele der af. Jeg vil i det følgende beskrive dette fænomen med udgangspunkt i filosofen Merleau-Pontys tanker om kroppen og væren-i-verden. Jeg vil derfor begynde med en kort introduktion til Merleau-Pontys filosofi.

Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961) har ud fra et perceptionsfænomenologisk perspektiv vist kroppen en stor interesse. Han er derfor af nogen blevet kaldt "Kroppens filosof" (Rasmussen 1996). Han gør i sin filosofi op med subjekt/objekt dikotomien og den dualistiske tankegang, der bygger på traditionen fra Descartes. Merleau-Ponty mener således, at krop og bevidsthed ikke er afgrænsede, men snarere parallelle. Kroppen er ikke et objekt eller en fysisk genstand, som jeg kan stå overfor. "Jeg er min krop" (Merleau-Ponty 2006 [1945]: 73,107). I selve perceptionen er der en rettethed mod omverdenen. "Bevidstheden er at være hos tingen ved hjælp af kroppen" og kroppen er "bæreren af væren-i-verden" (Ibid: 20,92).

Merleau-Ponty har i forbindelse med sin interesse for perception været optaget af kunstmalerens arbejde ved staffeliet og selve skabelsesprocessen. Han mente her at kunne finde bekræftelse på nogle af de antagelser, han gjorde sig om perceptionens fænomenologi. Merleau-Ponty siger, at kunstneren kun kan forestille sig det værk, han arbejder på ved at skabe det. Maleriet er "kroppens udtryksoperation", der påbegyndes i perceptionen. Det, der nedfældes på lærredet, giver det, det udtrykker eksistens i sig selv, gør det synligt, men er samtidig et ".....sindbillede på en måde at være i verden på, at omgås den..." (Merleau-Ponty 1969: 52,54,98,118). Der er således en vekselvirkning mellem det, der bliver malet, og den der maler, således at malerierne både er "det ydre af det indre og det indre af det ydre" (Merleau-Ponty 1970: 21).

Jeg vil, som sagt, i første omgang fokusere på det, der kan betegnes som nogle indre, mentale billeder, der får et ydre udtryk. Judith, som i mange år har været elev på Baghuskolen, men som nu mest arbejder med sine billeder derhjemme, fortalte mig, at det føltes som om de første billeder, hun malede, lige efter hun var blevet syg, næsten malede sig selv. Ofte blev hun skræmt over det, der dukkede op på lærredet. Hun havde svært ved at tro, at det kom fra hende selv og at

det havde noget med hende at gøre. I de første billeder havde hun således, ifølge eget udsagn, svært ved at skelne virkeligt fra uvirkeligt. Der var her en parallel til hendes sygdom, hvor hun også led meget af vrangforestillinger på dette tidspunkt. Det hjalp hende at tale med Jeppe om det og trøste sig med "at det jo ikke var andet end et lærred med nogle farver på og at andre måske ikke fandt billederne lige så skræmmende, som hun selv." Billederne den gang var meget mørke. I dag kan Judith vælge at male lysere billeder, og hun kan i højere grad selv styre maleprocessen.

Karna har fortalt noget lignende om sine tidlige billeder. Hun arbejder på nuværende tidspunkt alene med sine billeder derhjemme, men hun har, som tidligere nævnt, deltaget i to billedskoleforløb i forbindelse med et bostøtteprojekt på mit arbejde. *"I starten var det nok noget andet. Da var det en eller anden helt ubevidst proces, hvor der alligevel kom noget figurativt på lærredet. Det var sådan en form forja, jeg oplevede det som en form for selvterapi, hvor jeg fik nogle af de der store temaer og traumer eller et eller andet ned på lærredet. Sådan føltes det. Men efter et stykke tid blev det noget andet. Det er det samme, som når man skriver. Så går man ind i de der ting og får arbejdet med det og så er dét det. Så har man ligesom sat ord på, eller hvis det er et billede, så har man sat form og farve på..... Så er det kommet ud af systemet".*

Karna viste mig som eksempel på denne fase i hendes billedskabende arbejde et maleri i rødlige og okker farver, der forestiller en kvindes ansigt, der bliver delt af en pæl på langs. I panden har kvinden et andet ansigt med et maskelignende udtryk og et flagrende hår, der ligner fjer. Karna betegner denne figur som en heks. - I dag maler Karna som sagt en anden type malerier, hvor hun tager udgangspunkt i selve maleprocessen og lader sig inspirere af sine iagttagelser af omgivelserne. Disse billeder vil jeg vende tilbage til senere.

Såvel Judiths som Karnas tidlige billeder kan betegnes som nogle indre, ubevidste billeder, der har fået et ydre udtryk. Noget der tidligere var diffust og abstrakt har fået et konkret udtryk. Den billedskabende proces kan siges i en eller anden forstand at være med til at fremkalde disse mentale billeder, og selve maleriet kan betegnes som en slags beholder, der opbevarer det, der er kommet ned på lærredet. I psykiatrien taler man netop om at "containere", men her tænker man normalt på følelser, tanker og oplevelser, som kan containes af en anden og gives tilbage til personen i en modificeret udgave. Det følgende eksempel illustrerer

meget godt, hvordan et billede kan have denne "containende" funktion.

Anne-Mette, der er kursist på Atelier Imago fortalte mig, at hendes billeder ofte begynder med en meditationsøvelse, hvor et billedelement dukker op under den fokuserede opmærksomhed. Da hun gik i gang med det billede, der siden kom til at bære titlen "Natmanden", dukkede Natmanden op på denne måde, og han var helt tydelig som figur fra begyndelsen. Natmanden har sort hår og skæg og er ikklædt en blå kappe. I hans ene ærme sidder to røde "natvandrevæsner". Natmanden fylder det meste af højre halvdel af billedet. Kappen er lavet af et skindstykke, der er sat fast på billedet. Det giver billedet en markant struktur, hvilket understreges af farverne, som er smurt tykt på. I billedets nederste venstre hjørne springer en lille blå tyrekalv rundt. En pige sidder på en stol i en violet tåge i billedets øverste venstre hjørne. Hun er undseelig af størrelse og forsvinder næsten i billedet. Anne-Mette fortalte, at Natmanden og de to røde "natvandrevæsner" altid rejser sammen og at de er fortællere, som fortæller hinanden, hvad de oplever under deres natlige vandringer. På billedet dukkede senere en hvid figur med krum ryg op, holdende en le i den ene hånd og med en sort fugl med rødt næb siddende på ryggen. Den hvide figur var længe undervejs, før den endelig tog form. Anne-Mette fortalte: "Jeg vidste ikke, hvad de ville og hvad de var for nogen, men gradvis forstod jeg det."

Anne-Mette skriver historier til nogle af sine billeder. Nogle gange skrives historierne løbende, mens hun maler, således at billede og tekst kommer til at supplere hinanden. Hun har også skrevet en historie om "Natmanden". Om den hvide figur har hun skrevet, at han er indadvendt. Den sorte fugl derimod virker bydende. Den prikker på den hvides ryg og basker med de stive vinger. Den forsøger at opfordre den hvide til at vågne op, slippe leen og løbe efter tyrekalven ud i livet. "Den hvide så på leen, som han holdt i den ene hånd og tænkte på, hvor mange år der var blevet høstet hos ham selv. Han havde ført ørkesløse samtaler med denne skøre le, om liv og død, og indså nu, at han måtte vågne af denne halvdød."

Anne-Mette indser i løbet af processen, der forløber over et længere tidsrum, at den hvide figur er hende selv og at fuglen er kunsten, som hun længe har for sømt for at opføre sig "fornuftigt" set med omgivelsernes øjne. Fuglen, der repræsenterer noget hun tidligere var god til og som hun har brugt meget tid på lige fra hun var barn, nemlig at tegne og male, er nu blevet til en byrde, der tynger på hendes skuldre. I begyndelsen forstår Anne-Mette som sagt ikke, hvad den hvide

figur repræsenterer og hun bakser længe med den rent billedmæssigt. Kampen på billedet er dog også en kamp for at forstå, hvad figurerne symboliserer for hende. Noget hun længe i bogstaveligste forstand har vendt ryggen og benægtet eksistensen af er blevet synligt. Figurerne kommer til at erindre hende om en mulighed for livsudfoldelse, en særlig væren-i-verden, som hun helt havde glemt i sine bestræbelser på at være "normal". I og med at figurerne er kommet til syne på billedet og i processen gradvis er blevet mere tydelige, får Anne-Mette også mulighed for at erkende dette. Billedet har i en symbolsk form opbevaret en erkendelse og forståelse, som Anne-Mette kan tage til sig, når hun er parat til det.

Jeg har beskrevet billederne som det synlige produkt af nogle handlinger, men billederne fortæller således også om billedskaberne og deres liv. Som jeg har været inde på tidligere, mener Merleau-Ponty, at der sker en vekselvirkning mellem det, der bliver malet, og den der maler. Forbindelsen mellem værket og maleren forklarer Merleau-Ponty på følgende måde: "Det er sikkert, at livet ikke *forklarer* værket, men det er også sikkert, at de kommunikerer. Sandheden er, at *dette værk, der skulle skabes, krævede dette liv*" (Merleau-Ponty 1994: 36).

Det indre af det ydre

Den billedskabende proces er som nævnt en handling. Merleau-Ponty mener, at bevidstheden oprindeligt er et "jeg kan" og ikke "jeg tænker at" (Merleau-Ponty 2006: 91). At kunne handler om at agere kropsligt, og på den måde kan man sige at bevidstheden og dermed erkendelsen opstår i og med vi handler. Handlingen bliver således erkendelsens udgangspunkt. Hastrup har skrevet om handlinger: "... de ikke blot udtrykker en eller anden hensigt eller reaktion på verden; *de griber ind i den*. På den måde udfordres og ændres verden i og med enhver handling". Det er imidlertid ikke kun verden der ændres gennem vores handlinger. Vi ændres også selv i processen (Hastrup 2004: 208, 215).

Handlinger er som tidligere nævnt "flygtige og processuelle". Det samme kan man sige om oplevelser og erkendelser, hvis de da ikke, som i de beskrevne malerhandling, nedfældes i et maleri eller på et stykke papir. Når de foreligger som et værk, er der mulighed for at vende tilbage til dem, som jeg allerede har været inde på, når jeg omtaler billedet som en "beholder". Når billedskaberne vender tilbage til deres billeder, kan de få øje på noget, de ikke har set eller erkendt før. Billedet kan således indvirke på dem eller sætte sine spor i form af refleksioner

over billedet og dets symbolik. Det ydre kommer herved til at indvirke på det indre.

De omtalte billedskabere maler noget på lærredet, som i begyndelsen er dem helt eller delvist ubevidst. Judith kan ikke i første omgang se, at det hun maler, har noget med hende at gøre. Hvordan kan vi forstå, at selve maleprocessen i en eller anden forstand er med til at fremkalde disse mentale billeder, så de med Karnas ord "kan komme ud af systemet"? Hvis vi for en stund vender tilbage til Drew Leder, så talte han om, at vi normalt ikke er bevidste om vores kroppe i det daglige. Kroppen fungerer bare, uden at vi tænker over det. I en maleproces kan der opstå en opmærksomhed på kroppen og dens handlen, ikke mindst hvis maleriet kobles med opmærksomhedsøvelser, som de gør i Atelier Imago. Som Leder beskrev, kan vi gøre os visse dele af kroppen og dens funktioner bevidst. Noget af det vores opmærksomhed hæfter sig ved, kan blive malet på lærredet, uden at vi nødvendigvis ved, hvad det er i første omgang. Lærredet kan blive en skærm, eller som jeg tidligere har benævnt det, en "beholder", hvor på vi kan "projicere" vores kropslige oplevelser og fornemmelser. Vi kan siden, som Anne-Mette, arbejde os frem til en forståelse. Men måske forholder det sig også sådan, at selve billedet kan siges at henvise til kroppen, forstået på den måde at kroppen som vore erfaringers udgangspunkt også kommer til syne i billedet i en eller anden form.

George Lakoff og Mark Johnson har beskrevet hvordan vi i sproget anvender metaforer, der har sit grundlag i kropslige erfaringer og som mere eller mindre direkte henviser til kroppen (Lakoff & Johnson 2002 [1980]). De to forfattere mener, at måden vi tænker og oplever på er tæt forbundet med metaforer og at vores begrebssystem som sådan er metaforisk i sin grundstruktur. Metaforens egenskab er ifølge dem, at den lader os forstå og opleve noget ved hjælp af noget andet (Ibid: 13,15,23). Deres definition af metaforer er dog mere opfattende end den vanlige opfattelse og begrænser sig således ikke til kun at omhandle brug af sproglige "billeder".

Vi lærer sproget samtidig med, at vi agerer i verden og Lakoff & Johnson argumenterer netop for, at metaforer ikke kan forstås uden at vi kender til deres erfaringsmæssige grundlag og kulturelle baggrund. Orienteringsmetaforer som op-ned, ind-ud og foran-bagved er opstået på baggrund af vores kropslige erfaringer. Vi oplever noget ud fra vores egen position og ser således noget som værende oppe eller nede i forhold til os selv. Den kulturelle baggrund spiller dog også ind. I nogle kulturer anses fremtiden for at ligge foran os, mens den i andre anses for at

ligge bag os (Ibid: 24).

Vi er selv som kroppe afgrænsede af vores hud i forhold til andre og omverdenen, og vi er derfor i vores opfattelse af omverdenen tilbøjelige til også at afgrænse ting og fænomener, som ellers ikke er det, som hække, gadehjørner og bevidsthed. Vi kan f.eks. beskrive bevidsthed som en genstand og sige: Hendes jeg er meget *skrøbeligt*. En variant af dette fænomen betegner forfatterne som en "beholdermetafor". Netop fordi vi selv er afgrænsede fysiske væsner, oplever vi verden som noget, der er uden for os. Vores krop kan således opleves som en slags "beholder med en ind-ud-orientering". Vi er derfor, ifølge forfatterne, tilbøjelige til at opfatte andre ting og fænomener som beholdere, vi kan gå ind eller ud af. Jeg har selv tidligere omtalt billeder som en slags beholdere, men også fænomener der ikke er klart afgrænsede, som f.eks. en lysning i en skov, kan vi opfatte som en beholder, vi kan gå ind og ud af (Ibid: 36,39-41).

Lakoff & Johnson mener, at metaforer er et vigtigt redskab for os, når vi prøver at begribe det, vi har vanskeligt ved at forstå (Ibid: 217). Metaforer kan siges at gøre noget abstrakt til noget konkret, ved at henvise til noget vi kender til og hermed kan de være med til at skabe ny betydning og forståelse. Forfatterne slutter deres bog med følgende hypotese: "Det er som om evnen til at forstå erfaring gennem metaforer er en sans, ligesom at se eller høre eller føle, og at metaforerne er den eneste måde vi kan opfatte og erfare store dele af verden på" (Ibid: 264).

Metaforerne i vores sprog har altså deres grundlag i kropslige erfaringer og henviser mere eller mindre direkte til kroppen. De hjælper os til at forstå noget ved hjælp af noget andet, og de gør noget abstrakt til noget mere konkret. Jeg vil på baggrund af dette argumentere for, at billederne som males af billedskaberne på samme måde kan siges at henvise til kroppen og at kroppen derfor kommer til syne i billedet i en eller anden symbolsk form. Billedet kan måske endda siges at være mere lig kroppen, idet begge har en fysik form, der er tilgængelig via sanserne. De kan begge betegnes som en slags beholder, der er afgrænset fra omverdenen. Kroppen er afgrænset af hud og klæde, hvis vi er iført tøj, men lærredet kan også opfattes som en hud eller et klæde ifølge den franske filosof Michel Serres.

Michel Serres skriver i en tekst om nogle af den impressionistiske maler Pierre Bonnards malerier (Serres 1990 [1985]. Serres sammenligner i teksten malerens lærred med både klæde og hud. Han taler om, at lærredet i maleprocessen bliver

"berørt" og at selve processen er en "kamp hud mod hud" (Ibid: 74). Billedet bliver altså betegnet som en hud og om huden siger Serres, at den er "vore erfaringers pergament". Livet sætter sine spor og mærker på huden, og huden bliver i den forstand "tatoveret" og bærer vidnesbyrd om vores erindringer og historie. Når en maler sælger et maleri, sælger han derfor "sit skind" (Ibid: 80,81). Serres betegner også lærredet som "kunstnerens svededug". En svededug er et ligklæde, der modtager den døendes sved. Klædet bliver ifølge Serres til et "lærred, der fremviser kroppens spor" (Ibid: 78,79). Maleriet fremviser på tilsvarende vis malerens spor, men er som sagt også samtidig hans "hud".

Jeg skal ikke kunne sige, om de omtalte billedskaberne opfatter billedet som deres "hud", selvom Judiths ytring om, at hun "ikke kunne genkende det, der dukkede op på lærredet" måske nok for en stund har bevirket, at hun har følt sig "hudløs" og stillet til skue. Jeg vil dog ikke være i tvivl om, at billedskaberne oplever, at de sætter deres spor på lærredet, selvom de måske ikke i første omgang kan tyde disse spor, og se hvordan de angår dem. I den billedskabende proces bliver noget der tidligere var usynligt således synligt. Billederne kan siges både at synliggøre problemstillinger eller ressourcer, men også personen, som i en eller anden forstand også kan siges at have været "usynlig" eller som jeg tidligere har benævnt det; fraværende. Billederne kan på den måde medvirke til at gøre billedskaberne mere synlig og nærværende for andre. Deres tilstedeværelse kan siges at få en ekstra dimension. Jeg havde en kunstnerkollega, som på et tidspunkt eksperimenterede med billedernes format for som han sagde: "Jeg vil undersøge, hvor meget man som person kan tillade sig at fylde [i rummet]"

Den hidtil beskrevne måde at arbejde med billeder giver et resultat, der er baseret på det, som jeg har betegnet som indre, mentale billeder; billeder på sindstilstande og kropslige oplevelser. Jeg vil nu i min analyse forfølge et andet spor, idet de i de to atelierer også arbejder med billeder, der er baseret på en nøjere iagttagelse af omverdenen. Her finder der ikke kun en vekselvirkning sted, mellem kroppen der maler og maleriet, men også en vekselvirkning mellem den der maler, og omverdenen der males. En af kursisterne på Baghuskolen maler, som jeg allerede har beskrevet, næsten udelukkende billeder med træer, som hun har iagttaget i naturen. Jeg vil derfor i det følgende opholde mig lidt ved selve perceptionsprocessen og den sansemæssige oplevelse med fokus på synet, inden jeg går videre med at beskrive vekselvirkningen mellem maleren og omverdenen.



Fragment

Væren-i-verden

Perception - Synet som sans

Da vi var i gang med et af billedskoleforløbene på mit eget arbejde, kom en af kursisterne glædestrålende en dag og fortalte, at hun havde fået øje på et blomstrende magnolietræ, der står uden for hendes bolig, og set på det med "nye øjne". Hun havde opdaget langt flere detaljer, end hun normalt havde hæftet sig ved og bl.a. lagt mærke til, at blomsterne ikke bare var hvide, men at der også var en sart rosa farve i midten. Man kan sige, at hun var begyndt at se på omgivelserne med "malerøjne", hvilket vil sige, at hun så grundigere på tingene, som hun netop ville gøre, hvis hun skulle tegne eller male dem. Hun oplevede det derfor som om, hendes syn var blevet skærpet og at hun herved fik øje på mere end vanligt. Når man tegner eller maler, kan man således opleve at blive mere opmærksom og nærværende og selve oplevelsen kan beskrives som en mere fokuseret perceptionsproces.

Selvom synet er en af vores dominerende sanser, er meget af vores syn baseret på vane og vi ser derfor det, vi forventer at se. Betty Edwards, der i mange år har undervist i tegning, mener således "at tegne er at se" (Edwards 1986) og at man via tegning kan udvikle sin evne til at se. Når vi ser normalt, er vi ofte vant til at benævne det, vi ser, og sproget kommer således til at påvirke den måde, vi ser på. Vi ser helheder og "symboler", snarere end hvordan tingene faktisk ser ud i "fotografisk" henseende. Hvis vi skal tegne det vi ser, begynder vi ofte med at tegne symboler, som vi gjorde, da vi var børn. Et symbol gengiver på en enkel måde det, det repræsenterer. En cirkel udstyret med øjne og en mund er et ansigt og en firkant med en trekant ovenpå, er et hus. Et tegnet symbol hører sammen med benævnelsen af tingen og vi tegner således det, vi ved om tingene, mens vi ved at tegne som Edward forslår, tegner det vi faktisk ser (Ibid: 5,65,76,77). Synets fremtrædende rolle i samfundet betinger altså ikke nødvendigvis, at vi udvikler vores evne til at se og være opmærksomme og synssansen kan i visse henseender siges at blive sløvet af den vanemæssige anvendelse af synet.

Det er imidlertid vigtigt at gøre opmærksom på, at den tegneteknik, som Edward anbefaler og de tegninger, der kommer ud af det, ikke er det, der kunne betegnes som "naturlige" tegninger. At lære at se omverdenen som Edwards beskriver det, er et fænomen, der har været kendt i den vestlige verden siden renæssan-

cen, hvor det lineære perspektiv blev opfundet af den italienske maler Alberti. Antropologerne David Howes og Constance Classen, der har haft fokus på sansernes antropologi gør opmærksom på, at denne måde at gengive og forstå virkeligheden på ikke er noget, der sker af sig selv, men derimod er noget, der skal læres (Howes 1991: 4,5). Classen, der i en artikel har beskrevet nogle såkaldte "vilde børn", der er opvokset uden for civilisationen uden menneskelig kontakt, beskriver hvordan disse børn i mødet med den vestlige kulturs billeder ikke er i stand til at aflæse og fortolke billederne. De kan ikke skelne mellem objekter i relief og flade malerier. Noget tilsvarende gør sig ofte gældende for blinde, der for nyligt har genvundet synet. De er ikke i stand til at skelne et maleri fra de objekter, som det gengiver (Classen 1991: 45,51,52).

Howes og Classen argumenterer for, at de omgivelser vi lever i og de forhold vi lever under har indflydelse på vores perception, således at det er de sanser, som vi har mest brug for for at overleve, som bliver de mest udviklede og fintfølede. I opdragelsen af børn stimuleres derfor særligt de sanser, som der er behov for i den pågældende kultur. Hvilke sanser der anses for at være vigtige i en given kultur kommer bl.a. til udtryk i sproget, i kunstgenstande, i kropudsmykninger, kommunikationsmidler og i skabelsesberetningerne (Howes & Classen 1991).

I den billedskabende proces, som vi her har fokus på, kan der meget vel blive inddraget andre sanser, som også øver indflydelse på et billede. Man kan, som i Atelier Imago, male en rytme eller en bevægelse, og maleriet i sig selv kan siges at være "aftryk" af en bevægelse, hvor malerens særlige bevægelsesstil kommer til syne. Arbejdes der med skulpturer er følesansen inddraget, men det kan også siges at være tilfældet i andre kunstneriske udtryk. Kimon Nicolaïdes, der ligeledes har undervist i tegning, anbefaler i en blindtegningsøvelse sine elever at forestille sig, at "blyantspidsen rører ved modellen i stedet for papiret" (Nicolaïdes 1969 [1941]: 21). Han vægtlægger i øvrigt, at man i tegneprocessen forholder sig til den genstand, man vil tegne med så mange sanser som muligt og ikke mindst pointerer han vigtigheden af følesansen (Ibid: 18). Den billedskabende proces drejer sig, når alt kommer til alt, om at forholde sig optimalt sansende eller sagt med kunstneren Olafur Eliassons ord: "At se sig selv sanse" (Eliasson i Engberg-Pedersen & Meyhoff 2004).

At arbejde med billeder på baggrund af en øget opmærksomhed på omgivelser kan således udvikle billedskabernes evnen til at se, men kan også give en ople-

velse af større grad af nærvær i verden, hvilket jeg vil uddybe nærmere i det følgende med udgangspunkt i Merleau-Pontys begreb om "væren-i-verden".

Inspiration: Ind- og udånding

Merleau-Ponty skriver, som jeg allerede har været inde på, at der i selve perceptionen er en rettethed mod omverdenen. Kroppen er ikke i rummet eller tiden, men "*bebor* rummet og tiden" (Merleau-Ponty 2006: 93). At kroppen bebor rummet vil sige at: "Jeg ser ikke rummet udefra som en ydre skal, men jeg oplever det indefra, og jeg omsluttet af det. Alt i alt er verden ikke foran mig, men omkring mig" (Merleau-Ponty 1970: 41). Der eksisterer desuden "en uadskillelig forbindelse mellem den som ser, og det, som ses, eller mellem den, som rører noget, og det, som berøres, eller mellem den, som sanser, og det, som sanses (Ibid: 18). Hvis jeg rører ved barken på et træ, kan jeg samtidig selv føle mig berørt af træet, ligesom hvis jeg ser på min omverden, samtidig kan blive set af andre.

Merleau-Ponty taler om, at maleren "ved at udlåne sit legeme til verden gør han verden til et maleri" (Merleau-Ponty 1970: 17). Jeg vil her vende tilbage til den vekselvirkning, jeg tidligere har omtalt, der er mellem det, der bliver malet, og den der maler, således at malerierne både er "det ydre af det indre og det indre af det ydre". Begrebet inspiration skal dermed tages bogstaveligt, idet der er tale om både en slags "ind- og udånding" (Ibid: 21,26). Maleren udtrykker således noget af sig selv i maleriet, hvilket sker ubevidst i selve processen. Merleau-Ponty betegner det hans "stil". Stilen er et udtryk for "en måde at se og vise frem på". Billedet er således ikke et spejl, der naturotro gengiver det, der males. Det er verden set med malerens øjne (Merleau-Ponty 1969: 96,97,100). Maleprocessen kan på den måde siges at være en forlængelse og udvidelse af perceptionsprocessen, hvor fortolkningen af det oplevede og meningsdannelsen spiller en væsentlig rolle. Maleriet er en skabelsesproces, et møde med verden, som aldrig bliver "fuldendt, men altid er undervejs" (Ibid: 103,110).

Maleren udtrykker som sagt noget af sig selv i maleriet, men Merleau-Ponty mener også, at malerens rolle er, "... at projicere det frem på verdens lærred, som ser sig selv i ham." Mange malere skulle ifølge ham have haft en oplevelse af, at "tingene kigger på dem" (Merleau-Ponty 1970: 25).

Arbejdet med billederne kan altså være både en intens sanseoplevelse, en udvidet perceptionsproces, men også en gensidig udveksling med omverdenen. Det følgende eksempel kan illustrere, hvordan billedskaberen kan gå i "dialog" med

omverdenen og selve skabelsesprocessen kan blive en slags "ind- og udånding".

Karna, hvis billeder jeg har omtalt i kapitlet om billederne og kroppen, arbejder som sagt alene med sine billeder derhjemme. Karnas billeder bliver gradvis improviseret frem i en eksperimenteren med farver, materialer og strukturer. Ofte har hun flere billeder i gang på en gang, således at hun kan gå fra det ene billede til det andet. Dette giver hende en anledning til at komme på afstand af det enkelte billede og se på det med friske øjne. Nye muligheder kan herved dukke op. Karna holder af at gå ture i naturen eller i byen og er her meget opmærksom i sin iagttagelse af omverdenen. Hun er optaget af former og farver og hun er særligt fascineret af gamle huse og deres forfaldsproces samt detaljer og strukturer i naturen, som det kommer til syne i barken på et træ eller mønsteret i en sten. Der er altså tale om en ubevidst billedskabende proces, hvor hun dog har "en masse ting på nethinden", som hun selv udtrykker det.

"Jeg lægger mærke til mange ting, når jeg går ude. Nogle gange er det nogle af de ting, jeg prøver at overføre, men som regel er det ubevidst, hvor jeg starter ud med nogle farver og nogle materialer.

Jeg har nok altid lagt mærke til mange ting. Når man også bruger det kreativt, så tror jeg nok, at man bruger det på en anden måde.....lægger mere mærke til detaljerne og de der mønstre, som kan være der. Jeg tager også en del billeder efterhånden, når jeg kommer forbi noget, som er spændende".

De fotografier, som Karna tager er ikke direkte oplæg til malerierne, men der er nogle genkendelige mønstre: *"Jeg kan se, at nogle af de billeder, jeg har lavet, de minder f.eks. om mønsteret i en granitsten. Det er de samme ting, jeg lægger mærke til".*

Om selve oplevelsen af arbejdsprocessen forklarer hun: *"Det giver en masse ro, hvis det lykkes. Der er også nogle dage, der er rigtig dumme, hvor det ikke rigtig vil. Men ellers går man ind i det og slipper tanken om alt det andet. Så er man sådan inde i billedet. Så er jeg helt optaget af det, og der kan gå rigtig lang tid, hvor jeg ikke tænker over, hvad klokken er".*

Arbejdet med billederne kan således være en intens skabelsesproces, hvor tiden står stille og Karna er helt inde i processen. Opslugt i en følelse af nærvær og væren-i-verden. En sådan momentvis oplevelse af at eksistere i nuet og samtidig høre til i en større sammenhæng kan give en følelse af, at være en del af noget, der er større end én selv, hvilket jeg vil uddybe i det følgende.

At være en del af noget

Karna, hvis billeder kan siges at være fragmenter af verden, hvor verden har "sat sit aftryk", holder af at færdes i naturen og har tilkendegivet, at hun af og til på disse ture kan opleve en følelse af samhørighed og delagtighed. I sådan et øjeblik oplever hun virkeligt at være tilstede i sit liv. Hendes billeder kan på den måde siges at være billeder af at være en del af noget større, men de indgår også i hendes forsøg på at danne mening. Arbejdet med billederne bliver en del af en væren-i-verden, hvor Karna kan forsøge at finde ud af: hvem er jeg og hvilket forhold har jeg til verden? Arbejdet med billeder, der tager afsæt i naturen, bidrager således ikke alene til at hun oplever, at hun kommer tættere på naturen, men også at hun kommer tættere på sig selv, forstået på den måde, at hun bliver mere klar over hvem hun selv er.

At være en del af noget større, kan imidlertid også være dét, at være en del af historien; tiden der allerede er gået. Merleau-Ponty beskriver hvordan malerne med deres malerier indskrives i kunsthistorien og billedligt talt tager pensler op, hvor andre slap (Merleau-Ponty 1969: 104-109). Dette er et forhold, der gælder for den arbejdende kunstner, men det er også aktuelt for nogle af billedskaberne, der udstiller deres billeder for et publikum og derved bliver en del af kunstverdenen. Merleau-Ponty mener ikke, at det fuldendte værk eksisterer i sig selv som ting. Værket bliver først realiseret i mødet med et publikum, i det øjeblik billedet når betragteren og bliver levende for den anden (Ibid: 95). Karna, der er med i et lille galleri sammen med nogle andre kunstnere, tilkendegiver netop, at det er meget vigtigt for hende at kunne udstille sine billeder og e.v.t. få solgt noget.

"Det giver en større lyst til at arbejde med det [billederne], når man kan få lov til at vise det et sted". Billedskaberne kan således gå ind i en "kunstner rolle", som i mange henseender kan siges at være en rummelig rolle. Som kunstner er det ingen kvalitet at være normal, forstået som almindelig og konform. Her er det snarere originalitet og anderledeshed, der stræbes efter.

Det billedskabende arbejde indebærer også ofte at se andre kunstneres udstillinger eller kigge i kunstabøger og lade sig inspirere af deres arbejder. Det er også en måde at være delagtig på. - Det at føle sig som en del af noget større, kan dog også for nogle af billedskaberne have en religiøs dimension, hvilket det følgende eksempel kan være med til at belyse.

En af billedskaberne fra Atelier Imago, Anne-Mette, fandt på en tur i naturen un-

der en "vandremeditation" et lille stykke tang, som hun syntes lignede en lille figur af en kvindelig Buddha. Figuren dukkede senere op i en "kolbemeditation". Under meditationen var det meningen, at kursisterne skulle putte de ting fra deres liv, som de ikke længere havde brug for ned i en imaginær kolbe. Ned i kolben skulle også det, som de gerne ville beholde. Anne-Mette puttede også sin lille tangkvinde, den lille gudinde, ned i kolben. Kursisterne skulle nu forestille sig, at de lagde låg på kolben og tændte under et lille blus. Da Anne-Mette forestillede sig, at hun lettede på låget, mødte et skønt syn hende. Den lille gudinde sad på hug og med tankens kraft svingede hun et uendelighedssymbol i gul-orange farver over sit hoved. Hendes isse var prydet af et yin og yang tegn og et stykke over hendes hoved svævede en klar diamant. Anne-Mette tegnede en tegning af dette scenario. Den lille figur kom i følge Anne-Mette siden til at symbolisere en modergudinde eller moderkraft; en hjælper, som hun havde savnet i sit eget liv. Et møde med en lille tangfigur i naturen, blev således mødet med en "helende kraft", der efterfølgende har optrådt i Anne-Mettes billeder og som har bevirket, at hun efter eget udsagn er blevet bedre til at tage vare på sig selv.

Anne-Mette finder den lille tangfigur under en vandremeditation, hvor hun må siges at være tilstede i nuet og optimalt sansende. Hun ser i figuren noget, der fascinerer hende og som, det viste sig, angår hende. Figuren sætter gang i en proces, der først er en billedmæssig proces, men som også over tid er meningsdannende for hende som person. Hun finder ikke alene et naturobjekt, men hun finder også en "kraft", som hun har brug for i sit liv, for at få det bedre, således at hun kan være tilstede i verden, som den hun nu en gang er.

Jeg tror ikke, at det er uden betydning, at hun i første omgang identificerer figuren som en gudinde og altså tilfører oplevelsen en religiøs dimension.

Helen fra Baghusskolen, som jeg tidligere har omtalt, kom, da hun begyndte at væve, "fra hovedet og tilbage til kroppen". Hendes øgede nærvær blev således også en oplevelse af højere grad af kropslig tilstedeværelse. Hun mener selv, at det var "ham deroppe", (hun peger opad), der tilskyndede hende til at væve, fordi "det var godt for hende". Hendes oplevelse har altså også en religiøs dimension.

Den canadiske antropolog Ellen E. Corin har i en undersøgelse sammenlignet en gruppe af mennesker med en skizofrenidiagnose, der sjældent eller aldrig blev genindlagt med en sammenlignelig gruppe, der oftere blev indlagt, de såkaldte "svingdørspatienter" (Corin 1990). Hun fandt i undersøgelse ud af, at gruppen af

mennesker, der sjældent eller aldrig blev genindlagt, næsten alle havde en eller anden i igangværende religiøs oplevelse, som enten kunne relateres til en etableret religion, eller som var mere eller mindre selvbestaltet. Her var der tale om et miks af forskellige religiøse overbevisninger, et såkaldt "bricolage". Corin mener, at det er af symbolsk værdi for disse mennesker, at de føler, at de er en del af noget, selvom de reelt lever meget isoleret. Gruppen er nemlig også karakteriseret ved at leve meget tilbagetrukket fra omverdenen. De lever "på afstand" af andre og deres kontakt med andre mennesker er af mere formel karakter, således at de både kan opleve at være "inde" og "ude" på én gang i en for dem optimal distance (Ibid: 174-181).

En i igangværende religiøs oplevelse kan således bevirke at psykisk sårbare mennesker klarer sig bedre på egen hånd i samfundet, men det er også et forhold, der er vigtigt for nogle af billedskaberne. De har en følelse af, at noget guddommeligt holder hånden over dem og beskytter dem.

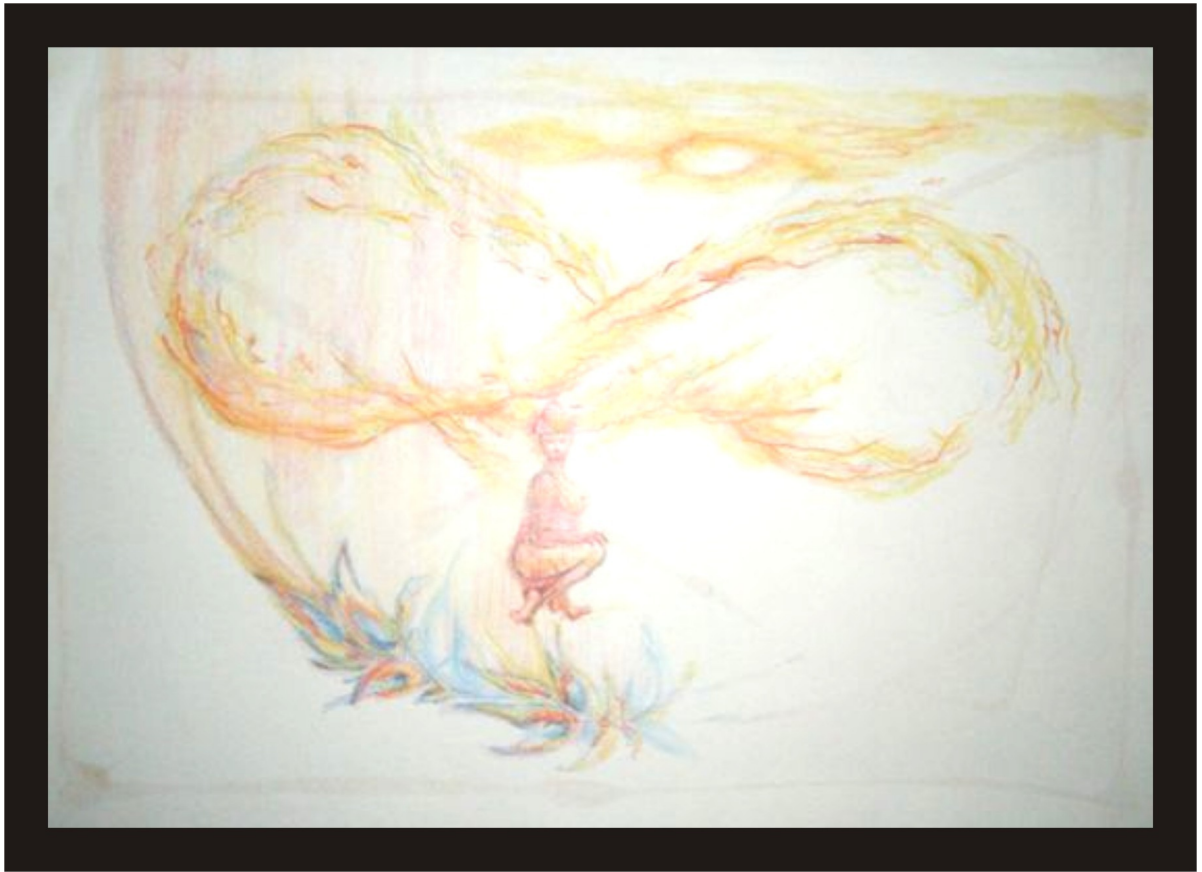
Jeg har i et tidligere kapitel beskrevet det at være psykisk syg og sårbar som en position karakteriseret af fravær. Et fravær i kropslig henseende, men ikke mindst et socialt fravær; et fravær fra andre. Jeg har argumenteret for, at arbejdet med billederne i de to atelierer kan bidrage til, at billedskaberne gradvis oplever en større grad af nærvær. Jeg vil i det følgende afsnit opsummere, hvad dette nærvær består i.

Nærvær og samvær

Billedskaberne kan i første omgang opleve en større grad af nærvær, når de begynder at føle sig som en del af det arbejdsfællesskab, som ateliererne repræsenterer. Her kan de opleve at være en del af en gruppe af mennesker, der er opmærksomme og omsorgsfulde over for hinanden. De hører til et sted. For nogen kan tilhørsforholdet og det at have noget at stå op til om morgenen måske være det vigtigste.

Arbejdet med billederne er en kropslig handling, der kan give en fornemmelse af at "komme tilbage til kroppen", men kroppen kan også siges at komme til stede i selve billedet; udtrykt i en symbolsk form. Billedskaberens selv kan via billedet siges at blive mere synlig for andre. Deres tilstedeværelse har fået en ekstra dimension og nogle af dem kan indtage en "kunstnerrolle" og udstille deres billeder.

Den billedskabende proces kan, som jeg har beskrevet, være med til at fremkalde billeder, der belyser billedskaberens problemstillinger, men også ressourcer og billedskaberne kan gradvis refortolke sit liv og sine muligheder. Billedskaberne ændres således selv i processen og mange af dem får det bedre. Hvordan kan vi så se, at nogle af billedskaberne får det bedre? Hvordan kommer det til udtryk? Judith har fået sig en kæreste og de er ved at skabe et liv sammen. Hun har fundet en god arbejdsrytme i arbejdet med billederne derhjemme. Helen er kommet "tilbage til sin krop" og er næsten færdig med sin væveruddannelse. Hun læser desuden pædagogik på universitetet. Hun er ved at flytte til et rækkehus, hvor hun bedre kan få plads til en billedvæv også. Hun må her have hund, "så hun har nogen at gå tur med". Karna har fået indrettet sig et arbejdsværelse derhjemme, hvor hun kan arbejde med sine billeder. Hun er blevet medlem af et lille udstillingsfælleskab, og kan hermed vise sine billeder til andre, opnå anerkendelse og måske sælge nogle af billederne. Hendes eget liv fungerer efter hendes eget udsagn meget bedre nu og hun har f.eks. fået en bedre relation til sine voksne børn. Anne-Mette er blevet bedre til at passe på sig selv og værdsætte det, hun er god til. Hun har planer om at opstarte et atelierfællesskab sammen med en anden billedskaber, hvor de selv som brugermedarbejdere skal støtte andre i at lave billeder og sørge for, at rammerne fungerer.



Modergudinde

Konklusion

Jeg har i beskrivelsen af det billedskabende arbejde i de to atelierer fulgt to spor. Jeg har dels beskrevet det, jeg har betegnet som nogle indre, mentale billeder; billeder på sindstilstande og kropslige oplevelser. Jeg har desuden beskrevet en anden type billeder, der er baseret på en nøjere iagttagelse af omverdenen. De indre, mentale billeder beskrives af nogle af billedskaberne, som billeder, der næsten maler sig selv, hvor billedskaberne ikke i første omgang er bevidst om det, der males. Selve maleprocessen kan siges, at være med til at fremkalde billedet. Nogle indre, mere eller mindre ubevidste billeder, får et ydre udtryk i form af et maleri og noget diffust og abstrakt kan hermed siges at have fået et konkret udtryk. Maleriet kan opfattes som en slags beholder, der kan opbevare det, der er kommet ned på lærredet, og billedskaberne kan siden vende tilbage til deres billeder og få øje på noget, de ikke har set eller erkendt før. Billedet kan herved indvirke på dem og sætte sine spor i form af refleksioner over billedet og dets symbolik og de kan selv blive forandrede i processen.

Lærredet kan ligeledes opfattes som en skærm, hvor på billedskaberne har projiceret deres oplevelser og fornemmelser i form af nogle billedelementer, men selve billedet som sådan kan også siges at henvise til kroppen, forstået på den måde, at kroppen som vore erfaringers udgangspunkt kommer til syne i billedet. Ligesom vi i sproget anvender metaforer, der har sit grundlag i kropslige erfaringer og som mere eller mindre direkte henviser til kroppen, kan man på tilsvarende vis tale om, at billedet henviser til kroppen. Billedet er endda mere lig kroppen, idet begge har en fysisk form, der er tilgængelig via sanserne og begge kan opfattes som en slags beholder, der er afgrænset fra omverdenen. Billedskaberne og deres krop kan hermed siges at blive repræsenteret i billedet på to måder. Dels i form af nogle malede figurer, der symboliserer personen eller dele af denne. Disse billedelementer kan "afkodes" i en samtale eller refleksion over billedet. Billedelementerne får karakter af et sprog; et billedsprog, der kan tolkes inden for en bestemt forståelsesramme. Men kroppen kan også siges at være mere direkte repræsenteret på lærredet, i form af det Michel Serres har kaldt en "hud" eller "svededug", hvor livet har sat sit aftryk.

I arbejdet med billeder, der er baseret på en nøjere iagttagelse af omverdenen, kan billedskaberne i processen opleve at blive mere opmærksom og nærværende. Selve oplevelsen kan beskrives som en intens sanseoplevelse, en udvidet perceptionsproces, men også en "dialog" med omverden, hvor der ligeledes sker

en vekselvirkning mellem den der maler og det, der males. Billedskaberne kan momentvis opleve en "samtidighed"; en følelse af en intens væren-i-verden, hvilket kan give anledning til en oplevelse af at være en del af noget større. At være en del af noget større kan både have en religiøs dimension, men kan også være det at føle sig som en del af historien og kunstverdenen. Begge de to typer af billeder, de indre, mentale billeder og billederne, hvor verden har sat sit "aftryk", kan siges at være såvel "det ydre af det indre og det indre af det ydre".

Jeg har haft meget fokus på den enkelte billedskabers skabende proces, fordi arbejdet med selve billederne har været i fokus. Det er imidlertid en vigtig pointe, at de fleste af billedskaberne arbejder med deres billeder i en social kontekst; i et arbejdsfællesskab. Kursisterne oplever sig som en del af en gruppe, og de er opmærksomme og omsorgsfulde over for hinanden. De samhandler med andre og de andre bliver en vigtig del af processen. Den skabende aktivitet kan, for dem der lider af social angst, fungere som en slags "buffer" i samværet med andre. Begge ledere af ateliererne tager aktiv del i den skabende proces som igangsættere eller vejledere, men de tilbyder også samtaler og social støtte. Begge kursustilbud kan således siges at udgøre en væsentlig social støtte for kursisterne, og for nogle kan det som udgangspunkt være den eneste egentlige kontakt, de har med omverdenen. Der er ingen tidsmæssige ramme for, hvor længe kursisterne må gå på ateliererne, så der er altså ingen fare for, at de bliver "udskrevet", før de selv er parate til det.

Jeg har beskrevet det at være psykisk syg og sårbar som en position karakteriseret af fravær. Et fravær i kropslig henseende, men ikke mindst et socialt fravær; et fravær fra andre, levende et liv på grænsen af de "normales" samfund. Arbejdet med billederne gør noget synligt, der før var usynligt, men billedskaberne bliver også selv via billederne mere synlige og nærværende for andre. Billederne hjælper med til at skabe erkendelse og danne mening, ligesom de hjælper billedskaberne med at refortolke deres liv og muligheder.

Mange af de kursister, som jeg har stiftet bekendtskab med, har haft en interesse for at tegne eller male hele deres liv. De har frivilligt opsøgt ateliertilbudene for at forfølge denne interesse. Det er derfor nærliggende at tænke, at billeder er deres foretrukne udtryksform og at de måske bedre kan udtrykke sig i billeder end ord. Jeg kan derimod ikke vide, om psykisk sårbare mennesker, der ikke i forvejen er tilskyndet til at arbejde med skabende udtryksformer, vil kunne få et lignende udbytte af at deltage i et billedskoleforløb.



Mand i sten

Litteraturliste

Barrett, Robert J.

- 1998 The "Schizophrenic" and the Liminal Persona in Modern Society. *Culture, Medicine and Psychiatry*. Vol 22, no. 4: 465-494.

Bonde, Anne-Mette

- 2006 *Mit livs eventyr. At bringe det usynlige frem*. Upubliceret tekst.

Bundgaard, Helle

- 2003 Lærlingen. Den formative erfaring. I Kirsten Hastrup red.: *Ind i verden*, pp. 51-69. København: Hans Reitzels Forlag.

Classen, Constance

- 1991 The Sensory Orders of "Wild Children". In Howes, David, Ed.: *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, pp. 47-60. Toronto: University of Toronto Press.

Corin, Ellen E.

- 1990 Facts and Meaning in Psychiatry. An Anthropological Approach to the Lifeworld of Schizophrenics. *Culture, Medicine and Psychiatry*. No. 14: 153-188.

Dongen, Els van

- 2004 *Worlds of Psychotic People: Wanderers, "Bricoleurs" and Strategist*. London & New York: Routledge.

Engberg-Pedersen, Anna & Karsten Wind Meyhoff

- 2004 *At se sig selv sanse. Samtaler med Olafur Eliasson*.
København: Informations Forlag.

Edwards, Betty

- 1986 *At tegne er at se. Indføring i frihåndstegning*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.

Hastrup, Kirsten

- 2004 Handling. Mellem subjektivitet og historie. I Hastrup, Kirsten red.: *Viden om verden. En grundbog i antropologisk analyse*. København: Hans Reitzels Forlag.

Howes, David

- 1991 Introduction: "To Summon All the Senses". In Howes, David, Ed.: *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, pp. 3-21. Toronto: University of Toronto Press.

Howes, David & Constance Classen

- 1991 Conclusion: Sounding Sensory Profiles. In Howes, David, Ed.: *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, pp. 256-288. Toronto: University of Toronto Press.

Jenkins, Richard

- 1998 Culture, classification and (in)competence. In R. Jenkins, Ed.: *Questions of Competence, Culture, Classification and Intellectual Disability*, pp. 1-24. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2006 *Social Identitet*. Århus: Academica.

Levine, Peter A.

- 2001 *Væk tigreren. Helbredelse af traumer*. København: Borgen.

Lakoff, Georg & Mark Johnson

2002 *Hverdagens metaforer*. København: Hans Reitzels Forlag.

Leder, Drew

1990 *The Absent Body*. Chicago: The University of Chicago Press.

Merleau-Ponty, Maurice

1969 *Tegn. Udvalgte essays*. København: Rhodos.

1970 *Maleren og filosofien*. København: J. Vintens Forlagsboghandel.

1994 *Cézannes tvivl*. Hellerup: Edition Bløndal.

2006 *Kroppens fænomenologi*. Frederiksberg: Det lille Forlag.

Nicolaïdes, Kimon

1969 *Tegn på den naturlige måde. En arbejdsplan til selvstudium*.
København: Borgen.

Rasmussen, Torben Hangaard

1996 *Kroppens filosof. Maurice Merleau-Ponty*. Brøndby: Semi-
forlaget.

Reisby, Niels

1977 *Billeder og psykisk sygdom. Arbejder fra Sct. Hans Hospitals
Museum*. København: Forum.

Serres, Michel

1990 *Lærred, klæde, hud*. I Brøgger, Stig red.: *Billedets onde ånd*.
København: Det Kgl. Danske Kunstakademi.

Skov, Vibeke

2003 *Det skabende menneske. Udvikling gennem myter og
kunstterapi*. Vejle: Marcus.

Resume

Denne tekst er baseret på mit feltarbejde ved to atelierer for psykisk sårbare mennesker; Atelier Imago i Århus og Baghuskolen i København. Atelier Imago er et kunstterapeutisk kursus, mens Baghuskolen ledes af en billedkunstner, der underviser i male og tegneteknikker. Begge steder kan betegnes som et arbejdsfællesskab omkring billeder, og der arbejdes fortrinsvis med maleri. Mit feltarbejde bestod af deltagerobservation suppleret af interviews og samtaler.

Jeg har beskrevet det at være psykisk syg og sårbar som en position karakteriseret af fravær. Et fravær i kropslig henseende, men ikke mindst et socialt fravær; et fravær fra andre, levende et liv på grænsen af de "normales" samfund. Jeg argumenterer for, at arbejdet med billederne i de to atelierer kan bidrage til, at billedskaberne gradvis oplever en større grad af nærvær.

I min analyse har jeg taget udgangspunkt i Merleau-Pontys perceptionsfænomenologiske perspektiv og hans forståelse af, at malerierne både er "det ydre af det indre og det indre af det ydre". Min beskrivelse af det billedskabende arbejde har fulgt to spor, Jeg har dels beskrevet, det jeg har betegnet som nogle indre, mentale billeder, hvor selve maleprocessen kan siges at være med til at fremkalde billedet. Noget indre, som er abstrakt og diffust, får et ydre konkret udtryk i form af et malerie. Billedskaberne kan efterfølgende vende tilbage til billederne og få øje på noget, de ikke har set eller erkendt før. Billedet kan herved indvirke på dem, og noget ydre kan siges at blive til noget indre.

Det andet spor jeg har fulgt omhandler en anden type af billeder, der er baseret på en nøjere iagttagelse af omverdenen. Her sker der ligeledes en vekselvirkning mellem den, der maler og det, der bliver malet, således at verden kan siges at "sætte sit aftryk" på lærredet. I arbejdet med disse billeder kan billedskaberne i processen opleve at blive mere opmærksom og nærværende. Momentvis kan billedskaberne, i en intens væren-i-verden, opleve at være en del af noget større.

Kroppen bliver repræsenteret i billederne, både som symbolske billedelementer, der henviser til billedskaberne, men også mere direkte, idet Michel Serres argumenterer for, at lærredet kan opfattes som en "hud" eller "svededug", hvor livet har sat sine spor. Noget usynligt bliver synligt i maleprocessen, men billedskaberne selv kan også siges at blive mere synlige for andre.

Summary

This paper is based on a fieldwork I made at two studios for citizens who are mentally ill; Atelier Imago in Århus and Baghuskolen in Copenhagen. Atelier Imago is an art therapy course, whereas Baghuskolen is directed by an artist, who teaches in painting and drawings techniques. Both studios can be described as a place where they work with pictures in a fellowship. They mainly work with paintings. My fieldwork consisted of participant-observation, conversations and interviews.

I have described, that being mentally ill and vulnerable is a position characterized by absence. An absence regarding the body, but not at least a social absence; living a life at the border of the "normale" society. My argument is, that working with the pictures in the studios contribute by making the participants feel a larger degree of attentiveness.

My analysis is based on Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of perception and his comprehension of the paintings as both "the external of the internal and the internal of the external". My description of the creative work has followed two paths. I have partly described some internal, mental pictures, which can be said to be evoked in the process. Something internal, which is abstract and diffuse, appears as something external and concrete; a painting. The painter can afterwards return to the picture and recognize something new and unknown. The picture can be said to have influence on the painter, and something external has become internal.

The other path I have followed deals with another kind of pictures, which are based on a more careful observation of the outside world. Here again there is an interaction between the painter and the painted, and the world can be said to leave a "trace" on the canvas. In the process the painter can experience being more attentive. For a moment, the painter, in an intense being-in-the world, can witness being part of something bigger.

The body is represented in the painting both as some symbolic elements which refer to the painter, but also in a more directly manner, as proposed by Michel Serres; the canvas can be regarded as a "skin" or a "sudarium", where life has left a trace. Something invisible gets visible in the process, and the painter can be regarded as more visible themselves.