

Kjersti Elgesem Kostveit

Tilhørighet som brobygger mellom fortid og nåtid

Å skape og formidle ny innsikt om slektsgårdens betydning



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for estetiske fag
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2022 Kjersti Elgesem Kostveit

Denne avhandlingen representerer 60/120 studiepoeng

Sammendrag

Teksten introduserer min masteravhandling, hvor fokuset er på hvordan jeg kan formidle opplevelsen av slektsgården i et praktisk estetisk arbeid.

Problemstillingene er;

Hvordan kan jeg formidle min opplevelse av tilhørighet til slektsgården gjennom tekstil installasjon?

Hvilket didaktisk potensial kan arbeid med tekstil installasjon, knyttet til å formidle tilhørighet, innebære?

Ved å bruke metoden autoetnografi er det den personlige, emosjonelle historien som vektlegges og som er utgangspunktet i det skapende arbeidet. Dermed er det hvordan slektsgården fremkaller følelser hos meg som trekkes frem, samt refleksjoner og analyse av meg som blir del av empirien sammen med slektsgårdens fysiske artefakter.

Med dette som utgangspunkt går jeg videre for å se hva hvordan en kan formidle noe immaterielt, som følelser og opplevelser, i materiell form. Intensjonen er at det endelige resultatets budskap blir tydelig til andre enn meg selv. Tilhørighet blir sett på som en viktig del av skolens mandat og for å kunne sette fokus på tilhørighet gjennom kulturforståelse må en lærer være bevisst på egen kulturell erfaring.

Avhandlingen er en todelt oppgave; den ene delen hvor jeg ser inn i meg selv og reflekterer, den andre hvor jeg ser hva som kom i første del og utforsker hvordan jeg kan formidle dette til andre. Til slutt reflekterer jeg rundt hvordan en lærer kan bruke denne kunnskapen til å forstå ens egen rolle som kulturbærer og kulturformidler i møte med elever.

Avhandlingen tar for seg kunst og kultur gjennom å undersøke en forbindelse mellom artefakter knyttet til kunst og formkulturen vår og min egen personlige prosess.

Hovedfokuset er på selvrefleksjon og eget utøvende uttrykk og hvordan dette kan formidles. Avhandlingen er relevant for andre på flere måter. Det ene er betydningen av en kulturell arv i forhold til tilhørighet og at tilhørighet kan være både positivt og negativt. Det andre er måten en kan bruke noe tradisjonelt som utgangspunkt for å lage noe nytt. Det tredje handler om hvordan man kan formidle en personlig historie eller opplevelse i et skapende arbeid. Det fjerde handler om å reflektere rundt hvordan en lærer kan bruke

denne kunnskapen til å forstå ens egen rolle som kulturbærer og kulturformidler i møte med elevene.

Innhold

Sammendrag	3
Innhold	5
Forord	7
1 Innledning	8
1.1 Problemstilling	11
1.2 Avhandlingens oppbygging	12
2 Teoretisk og kunstfaglig grunnlag	14
2.1 Identitet og tilhørighet	14
2.2 Tilhørighet gjennom arv	16
2.3 Opplevelse av tilhørighet	19
2.4 Formidling av tilhørighet	21
2.5 Didaktisk perspektiv	31
3 Metoder	37
3.1 Autoetnografi	37
3.2 Fremgangsmåter i prosessen	40
4 Eget skapende arbeid	42
4.1 Fase 1, Slektsgården	43
4.2 Fase 2, Utforske overflater	51
4.3 Fase 3, Utforske uttrykk	56
4.4 Resultat av fase 2 og 3	60
4.5 Fase 4, Endelig verk	62
5 Innsikter	80
5.1 Forståelse	80
5.2 Installasjon som formidling	82
6 Refleksjon	83
6.1 Min opplevelse av tilhørighet og identitet i møte med teoretiske perspektiv	84
6.2 Drøfting av tekstil installasjon som utgangspunkt for formidling av tilhørighet	93
6.3 Drøfting av tilhørighet i et didaktisk perspektiv	103
6.4 Styrker og svakheter ved valgt tematikk	109
6.5 Tilhørighetens relevans i dag	111

7	Oppsummering og veien videre	112
	Referanseliste	114
	Bilde- og figurliste	116

Forord

“I invite you to see art production as a type of inquiry, reflection, interpretation, commentary, and thinking process that has transformed the way we understand the world and ourselves” (Daichendt, 2011, s. 5)

Arbeidet med denne masteravhandlingen har vært spennende, krevende, frustrerende og lærerikt. Jeg har i løpet av prosessen fått en ny forståelse for og blitt mer bevisst betydningen av kultur, tilhørighet og identitet. Gjennom å ha utforsket slektsgården har jeg lært om både gårdens historie og min egen, noe som har underbygget min opplevelse av tilhørighet og trygghet.

Takk til mine to veiledere Mona Helen Kristiansen og Anniken Randers-Pehrson som har støttet og motivert meg, vist nysgjerrighet og iver over temaet mitt og veiledet meg gjennom denne prosessen. Dere er utrolig gode veiledere.

Avhandlingen hadde ikke gått uten støtten fra familien min. En spesiell takk til bestefar som har vist meg rundt gården og fortalt historiene han kjenner om slektsgården og om slekten vår. Jeg må også takke alle rundt meg for å ha lyttet til meg, vært engasjerte og kommet med råd.

Notodden, 14.05.2022

Kjersti Elgesem Kostveit

1 Innledning

I 2020 trådte den nye læreplanen i kraft. Da jeg leste *Overordnet del – Identitet og kulturelt mangfold* av LK20 begynte jeg å tenke over ordene som var brukt.

Innsikt, forankring, identitet, tilhørighet, kultur, fellesskap og sammenheng (Kunnskapsdepartementet, 2017b). Hva betyr disse ordene? For selv om ordene blir brukt, defineres de ikke. Det er opp til enhver lærer å forstå og bruke dem i møte med elevene. Forstå hva en kulturell innsikt og forankring har å gjøre med identitet og tilhørighet, vite hva identitet er. For begrepene identitet, tilhørighet og kultur kan virke som noe alle vet hva er, men det er vanskelig å virkelig definere eller forklare dem. Og skal man bruke dem, burde man forstå dem. En lærer må vite hva identitet og tilhørighet har med kultur å gjøre, hvordan dette skal forklares og formidles til elevene.

Avhandlingen har fått tittelen: **Tilhørighet som brobygger mellom fortid og nåtid - Å skape og formidle ny innsikt om slektsgården betydning.**

Dette er fordi jeg med *Overordnet del* (2017b) i bakhodet begynte på dette prosjektet for å finne min kulturelle forankring, forstå min identitet og tilhørighet knyttet til slektsgården.

Mange masteroppgaver er blitt skrevet med fokus på tilhørighet, men perspektivet har ofte vært hvordan noen med en annen etnisk bakgrunn kan skape eller oppleve tilhørighet til Norge. Mitt perspektiv er heller hvordan et sted, artefakter, noe kulturelt kan skape tilhørighet og hva det innebærer å utforske en kulturell arv igjennom et skapende arbeid. Jeg utforsker opplevelsen av forankring til noe, trådene som strekker seg fra og til meg.

Artefaktene på gården, og gården i seg selv, forteller historier om et liv, et behov, en person som en gang var der. En person som kan knyttes til meg selv gjennom sted eller slekt. Ved å utforske min egen kulturelle arv og bruke dette i et skapende arbeid håper jeg å få en plass i denne historien, på dette stedet.

Dette gjør at problemområdet mitt handler om tilhørighet knyttet til kulturell og personlig arv, om kultur og sted, om fortidens påvirkning på nåtiden og fremtiden. Jeg utforsker også en forbindelse mellom artefakter knyttet til kunst og formkulturen vår og min egen personlige prosess. Jeg ønsker å finne ut hva en innsikt til fortiden, til den kulturelle arven slektsgården er for meg, kan gi meg. Om den vil, som *Overordnet*

del – identitet og kulturelt mangfold (Kunnskapsdepartementet, 2017b), utvikle min identitet og skape en tilhørighet til samfunnet. Og om dette er så positivt som det ser ut ved første øyekast.

Jeg vokste opp i Sandefjord, en middelsstor by i Vestfold. Hver ferie i oppveksten dro vi til slektsgården i Telemark. Slektsgården representerer en stor del av fortiden og barndommen min og har voksen alder steget frem i bevisstheten. Med dens utallige artefakter som forteller historiene til folkene, og livet, som en gang var, og mine egne minner om ferier der har den blitt noe idealisert. Vonde minner er glemt, bare det gode, varme og trygge huskes. Likevel er det vanskelig å definere hva gården egentlig betyr for meg, og hvilken påvirkning den har hatt, eller kan ha, på livet mitt.

Som barn likte jeg å være for meg selv, sitte stille og lese, og leve i fiktive verdener. Likevel er minnene fra slektsgården i Telemark sterke. Vi dro dit hver eneste ferie i barndommen, ut på ski, bærturer og fiske. Så ble jeg tenåring, dro på ferier til andre verdensdeler og på utveksling til Skottland. Gården forsvant inn i minner om barndom, skog og fjell.

Som del av Faglærer i design, kunst og håndverk på universitetet i Sørøst-Norge gjennomførte jeg en fordypningsoppgave, med fokus på vev.

Oppgaven satte meg i kontakt med Eli Vesaas, som holder kurs i vev gjennom Husfliden, og det viste seg at vi var slektninger. Dette gjorde at jeg begynte å bli interessert i slektsgården Nigard og dens historie. Gården ble mer og mer interessant, med alle gjenstandene og minnene der.

For første gang i mitt liv ble jeg bevisst en tilhørighet til Norge. Hele mitt liv har jeg tenkt på å flytte til andre land, jeg har studert i Skottland og jobbet i Tanzania. Nå hadde jeg et bånd til noe som er norsk, en tråd fra meg til gården, til folkene som var der. Gjennom artefakter, minner og opplevelsen av å ha en verdifull, kulturell arv opplevde jeg tilhørighet.

De siste to årene har vært en tid med usikkerhet og isolasjon, noe som gjorde behovet for tilhørighet og trygghet, eller stabilitet, stor. Jeg er ikke alene om å oppleve usikkerhet og isolasjon, men jeg hadde det skapende arbeidet som del av bachelor og master. Her kunne jeg ta et dypdykk i slektsgårdens historie. Gjennom undersøkelsen av slektsgården opplevde jeg en forankring og en trygghetsfølelse, som hadde vært mangelfull

de siste årene. Slektsgården, eller arven derfra, var betryggende.

Professor Thomas Hylland Eriksen (2008) skriver at for å forstå hva det betyr å være menneske må man se på tryggheten like mye som friheten. Mennesker trenger trygghet, kontinuitet og røtter i lik grad som frihet, valgmuligheter, endring og muligheten til å bruke føttene sine. Professor Else Marie Halvorsen (2017) skriver om *har-* og *er i-*kultur, hvor hun knytter artefakter til *har*-kultur. Om man opplever usikkerhet kan det håndfaste og kjente være betryggende, som tradisjoner eller artefakter.

Gjennom å undersøke hva det visuelle og materielle ved slektsgården kommuniserer, har jeg et behov for å utforske hva jeg selv føler og opplever i møte med slektsgården. Jeg har en trang til å utforske egen identitet, hvordan den er knyttet eller forankret til gården og historiene der, gjennom opplevelsen av tilhørighet.

Samtidig ønsker jeg å finne ut hva mitt budskap, min opplevelse er og hvordan dette kan formidles til andre. Båndene som knytter meg til gården er gjennom ting som bunaden min og det å lære å veve, samt mangfoldet av tekstile artefakter på gården. Jeg ønsker derfor å undersøke på hvilke måter jeg kan formidle min opplevelse av tilhørighet til slektsgården ved bruke av tekstil. Jeg ønsker også å se hvilket didaktisk potensial dette skapende arbeidet innebærer.

1.1 Problemstilling

Jeg startet prosjektet med et ønske om å utforske slektsgården og bruke den i et skapende verk. Man kan dele problemområdet mitt i tre deler. Den ene handler om tilhørighet knyttet til arv, kultur, sted og ting. Den andre handler om formidlingen av en opplevelse. Den tredje handler om hvordan jeg kan bruke dette som lærer. Derfor ha jeg valgt to problemstillinger;

Hvordan kan jeg formidle min opplevelse av tilhørighet til slektsgården gjennom tekstil installasjon?

Hvilket didaktisk potensial kan arbeid med tekstil installasjon, knyttet til å formidle tilhørighet, innebære?

Den første problemstillingen handler om meg selv, min egne opplevelse av tilhørighet, samt formidlingen av dette gjennom tekstil installasjon. Jeg ser på hvordan arv, artefakter, kultur og tradisjon kan skape opplevelsen av tilhørighet. Samtidig ser jeg på hvordan en skapende prosess kan ta utgangspunkt i, og påvirke, disse opplevelsene. Jeg ser på personlige historier og artefakter, hvilken opplevelse de skaper hos meg, og hvordan jeg kan bruke dette som utgangspunkt i eget skapende arbeid. Til slutt ser jeg på hvordan jeg kan formidle opplevelsen gjennom en tekstil installasjon.

I kunst og håndverk bruker lærere ofte eksempler av verk eller tematikk som inspirasjon eller utgangspunkt for elevenes skapende arbeid. Jeg ønsker å se hva som skjer når disse artefaktene har en personlig og kulturell historie som påvirker min opplevelse og forståelse av dem.

For at en lærer skal oppfylle skolens mandat (Kunnskapsdepartementet, 2017b) om å gi kulturell og historisk innsikt og forankring og legge til rette for utvikling av identitet og tilhørighet, må man forstå begrepene selv. Derfor handler andre problemstillingen om hvordan jeg, og andre lærere kan bruke det jeg har funnet i prosessen.

1.2 Avhandlingens oppbygging

I masteravhandlingen min har jeg tatt utgangspunkt i slektsgården min og i *Overordnet del, Identitet og kulturelt mangfold* av LK20 (Kunnskapsdepartementet, 2017b).

I denne delen av avhandlingen viser jeg en oversikt over oppbyggingen av avhandlingen.

Kapittel 1 er introduksjon og problemstilling. I innledningen introduserer jeg temaet for avhandlingen, altså tilhørighet gjennom kulturell forankring, for så å forklare min bakgrunn og erfaring i forhold til tilhørighet og kultur. Dermed går jeg videre til problemområdet og problemstillingene mine.

Kapittel 2 er det teoretiske og kunstfaglige grunnlaget for avhandlingen. Her går jeg inn på betydningen av begrepene identitet og tilhørighet for så å knytte de til arv og kulturarv. Videre ser jeg på opplevelsen av tilhørighet, dens positive og negative sider. Dette knytter jeg til hvordan kunst kan formidle en opplevelse, hvordan estetiske virkemidler og installasjon som kunstform kan formidle en opplevelse. Jeg ser også på hvordan noen norske tekstilkunstnere har brukt installasjon. Til slutt ser jeg på det didaktiske perspektivet knyttet til kunst og tilhørighet. Dette danner grunnlaget for eget skapende arbeid og diskusjonen.

Kapittel 3 beskriver metodevalg, hvor jeg har valgt autoetnografi som metodologi for å få frem mine egne opplevelser og refleksjoner, både før og i løpet av prosessen. Andre metoder er analyser, logg og eget skapende arbeid.

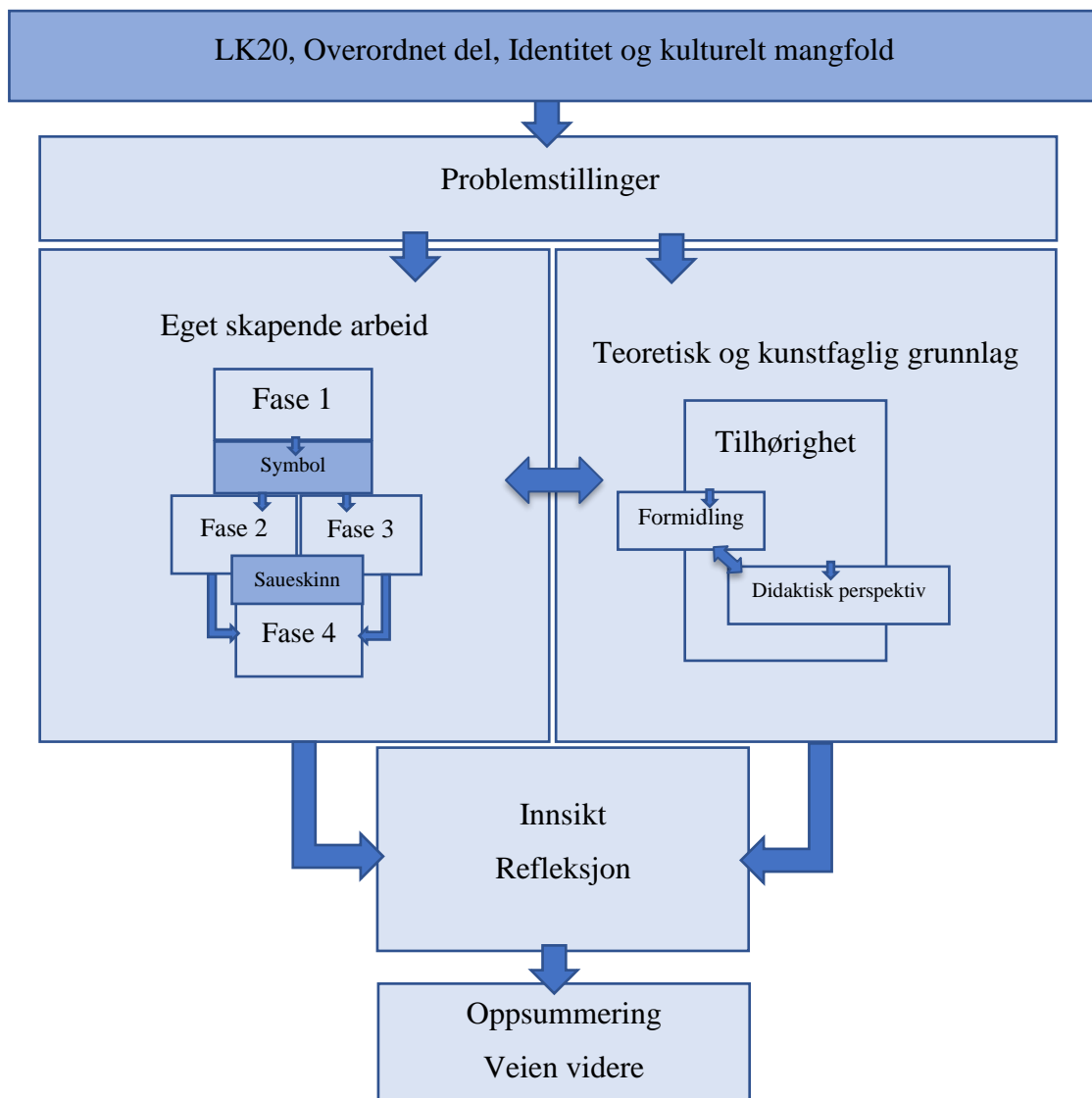
Kapittel 4 handler om mitt eget skapende arbeid, som er delt inn i fire faser. Fase 1 handler om min undersøkelse av slektsgården og min søken etter å finne ut hva slektsgården betyr for meg. Fase 2 og fase 3 skjer parallelt, hvor fase 2 handler om å utforske materiale og teknikker. Fase 3 handler om å utforske ulike uttrykk for å finne det som passer mest til opplevelsen jeg ønsker å formidle.

I fase 4 skaper jeg det endelige uttrykket og installasjonen.

I **kapittel 5** presenterer jeg de viktigste innsiktene jeg sitter igjen med etter prosessen. Jeg har valgt å kalle det innsikt istedenfor resultat ettersom at de er subjektive.

I **kapittel 6** reflekterer jeg over innsiktene mine opp mot det teoretiske og kunstfaglige grunnlaget mitt. Først ser jeg på min opplevelse av tilhørighet, så på hvordan jeg brukte dette for å lage et verk og en installasjon. Etter det ser jeg på hvilket didaktisk potensial som dette arbeidet kan innebære og styrker og svakheter ved tematikken min. Til slutt ser jeg på tilhørighetens relevans i dag.

Kapittel 7 er oppsummering og veien videre.



Figur 1, Avhandlingens oppbygging

2 Teoretisk og kunstfaglig grunnlag

I dette kapittelet ser jeg på det kunstfaglige og teoretiske grunnlaget mitt ved å presentere begrepene identitet og tilhørighet og hvordan det kan knyttes til ulike typer arv. Jeg ser også på hvordan tilhørighet kan oppleves. Så ser jeg på hvordan kunst kan skape en opplevelse og hvordan jeg kan formidle denne opplevelsen av tilhørighet til andre ved bruk av kunstformen installasjon og ulike estetiske virkemidler. Jeg ser også på hvordan ulike norske tekstilkunstnere har brukt installasjon. Til slutt ser jeg på det didaktiske perspektivet knyttet til kunst og tilhørighet.

2.1 Identitet og tilhørighet

Identitet er et begrep som er vanskelig å definere, med mange ulike vinklinger og kategorier ut fra synspunktet eller fokuset til dem som forsker på det (Hauge, 2007, s. 46). Likevel kan man si at identitet handler om hvem man er, og innenfor sosialantropologi handler identitet også om hvem man er i relasjon til «gruppefenomen som sosial, kulturell eller etnisk identitet» (Tetzchner).

Tilhørighet kan knyttes til begrepet identitet gjennom forståelsen av begrepet relasjon, altså er tilhørighet en tilknytning til noe (Tilhørighet, u.å.) og identitet er hvem man er i forhold til hva og hvem man har en tilknytning til, som et sted eller en gruppe.

Åshild L. Hauge, førsteamanuensis hos Handelshøgskolen Innlandet, sier at «we define ourselves with qualities that characterize the groups to which we belong» (2007, s. 47).

Altså at vi identifiserer oss med kvalitetene og trekkene gruppene vi tilhører har.

Disse gruppene kan, som sagt tidligere, være sosiale, politiske eller kulturelle, og når man er del av en slik gruppe så skaper dette en opplevelse av trygghet.

Else Marie Halvorsen, dr.philos og professor emerita fra Universitetet i Sørøst-Norge, mener at «Skal kontrakten i samfunnet opprettholdes, er man avhengig av at det eksisterer et fellesskap [...] Også opplevelsen av sammenheng og røtter er viktig, ikke minst i utviklingen av personlig og kulturell identitet.» (Halvorsen, 2004, s. 34). Så å vite hvilken gruppe man tilhører, hvor man kommer fra og hvem man er, er viktig for at man skal delta i samfunnet. Likevel er det ikke alltid så positivt.

Thomas Hylland Eriksen, professor i sosialantropologi ved Universitetet i Oslo, skriver at «identitet forener og splitter. Den skaper varme innad, men for å kunne gjøre dette,

må den samtidig skape kulde utad.[...] Ingen grupper er konstruert på en slik måte at alle kan være med» (Eriksen, 2008, s. 8). Men en stor del av vår identitet er bygd på hvilke grupper vi har en tilknytning til, som vi kjenner oss igjen i. Både Halvorsen og Eriksen nevner hvordan forståelsen av begrepet identitet har forandret seg gjennom tiden, at det når «i stadig mindre grad er en funksjon av geografisk og sosialt opphav» (Eriksen, 2008, s. 59; Halvorsen, 2004, s. 166), at det er blitt et mer individuelt valg. På grunn av internett kan gruppene man tilhører strekke seg over landegrensene, inkludere mennesker fra ulike sosiale opphav og skape en kultur på helt nye premisser enn før.

Tilhørighet er knyttet til vår identitet, vår forståelse av oss selv, og kan være noe både positivt og negativt. I denne avhandlingen ser jeg på tilhørighet til den kulturelle gruppen, gjennom å se hvordan kulturarv, eller kulturelle artefakter, kan knyttes til opplevelsen av tilhørighet.

2.2 Tilhørighet gjennom arv

Ens identitet er hva som definerer en selv som et individ, ulikt andre. Det er ens egen historie, den røde tråden følger deg gjennom livet (Lium, 2016, s. 235). Når man utforsker identitet, leter man etter måter å fortelle historien om hvem man er og hva man har opplevd (Salole, 2018, s. 274). Ifølge Halvorsen er kulturarven og tradisjonene våre en del av oss, noe som vi vokser inn i og blir påvirket av gjennom hele livet vårt. Måtene folkene rundt oss oppfører seg, hvordan de tenker og uttrykker seg, lærer oss fra ung alder hvordan man skal være, uten at vi selv trenger å være bevisst på hva vi har lært (2017, s. 15). Likevel påvirker vi kulturen like mye som den påvirker oss, fordi vi verner om, overfører og fornyer kulturen ved å være og gjøre den en del av oss selv (2004, s. 19).

Halvorsen sier at det er ikke bare kulturarven som påvirker handlingene våre, men også tradisjon, fordi tradisjon er «historien en bærer med seg, som påvirker hvordan vi tolker livet gjennom forforståelser og fordommer» (2004, s. 32-33). Jeg har alltid sett på kultur som ting man har, artefakter, sanger, historier og tradisjon som måter man gjør ting på, som hvordan å feire jul eller brodere en bunad. Eriksen nevner i *Kulturterrorismen: et oppgjør med tanken om kulturell renhet*, at kultur har blitt et politisk begrep, brukt for å skape grenser, fordi «vi er oppdratt til å tenke på kultur som *ting*, som tilhører et *folk*, som har fysiske *grenser* og som bygger på *fortiden*» (1999, s. 17). Gjennom prosessen har jeg forstått hvor stort begrepet kultur faktisk er, og hvor vanskelig det er å sette ord på alt hva begrepet kultur rommer. Halvorsen henviser til Johan Fjord Jensen og hans definisjon og bruk av *det dobbelte kulturbegrep*, «kultur som noe vi *har* og kultur som noe vi *er*» (2017, s. 17). *Har* knyttes til artefakter og annet dokumenterbar og kvalitativ kultur, og *er i* knyttes til individets livsverden, all taus kulturell erfaring. *Har*-kulturen kan være kunst, musikk og litteratur, håndfaste og begripelige. Det er vanskelig å se *er i*-kulturen uten å gå ut av kulturen en er en del av, fordi mye er ubevisste handlinger og fordommer (Halvorsen, 2017, s. 17-19). Tradisjon kan være en manifestasjon av *er i*-kulturen vår, den er ikke fysisk, men heller opplevelsene vi bærer med oss som påvirker hvordan vi gjør ting.

Begge sider ved kulturen er til stede hele tiden, med skiftende fokus. Halvorsen drar frem kunst som et eksempel på *har*-kulturen, fordi man enten blir dannet i møte med verket eller man blir en del av *har*-kulturens verden når man skaper verket (2004, s. 30).

Videre viser Halvorsen til hvordan Anniken Randers-Pehrson kobler *har-* og *er i-*kulturen sammen i sin hovedoppgave (Halvorsen, 2004, s. 70). Anniken Randers-Pehrson, førsteamanuensis ved Universitetet i Sørøst-Norge, skrev at i hennes skapende prosess møtes *har-* og *er i-*kulturen (Randers-Pehrson, 2000, s. 87).

Selv om Eriksen viser til flere av de negative sidene ved tilhørighet og kultur, sier han også at «skal vi ha noe håp om å forstå hva det vil si å være menneske, må tryggheten stå like sentralt som friheten» (Eriksen, 2008, s. 12).

Frihet	Trygghet
Fremtid	Fortid
Impulser	Tradisjoner
Individ	Gruppe
Valg	Skjebne
Endring	Kontinuitet
Blanding	Renhet
Liberalisme	Kommunitarisme
Åpenhet	Grenser
Føtter	Røtter

Figur 2, «To sosiale ontologier» fra Små steder-store spørsmål av T. H. Eriksen

Videre sier Eriksen at «I en tid preget av endring og kulturell kompleksitet, søker de fleste etter en balanse mellom det nye og det gamle, frihet og trygghet, røtter og føtter» (2021, s. 249) og viser til en sosial ontologisk modell (figur 2).

I prosjektet mitt prøver jeg å bygge en bro mellom de to sidene av modellen, mellom fortid og fremtid, mellom slektsgården og meg selv. Jeg har et behov for å skape eller synliggjøre mine røtter, samtidig som at jeg ikke vil miste muligheten til å bruke føttene mine til å reise og oppleve.

Jeg ønsket å bli mer bevisst på egne opplevelser og forforståelser knyttet til slektsgården, fordi «en ved å bli bevisst tradisjonen kan stille seg kritisk til den og gjennom en slik prosess utvikle seg til et myndig historisk subjekt» (Halvorsen, 2004, s. 33).

På denne måten ville jeg forhåpentligvis utvikle ekspertisen til å kunne ta del i og fornye arven fra slektsgården. Videre ville jeg se hvordan en slik kulturell arv kunne skape tilhørighet hos meg, og om det eksisterte et behov for denne tilhørigheten.

Halvorsen nevner at «En arv forutsetter en arvtaker, som både har kjennskap til sin arverett og som vedkjenner seg den» (2017, s. 36). Slektsgården er en del av slekten min, men det er min far som akkurat arvet den, så juridisk er jeg ikke enda en arvtaker. Likevel er det på gården at mye av det jeg opplever som min personlige kulturarv befinner seg. Halvorsen definerer personlig kultur arv som en persons «spesielle kulturelle erfaring gjennom sitt levde liv» (2017, s. 86). Hun opplevde at lærere som ble intervjuet i forhold til deres kulturerfaringer i eget oppvekstmiljø kunne deles opp i om de hadde vokst opp i by eller bygd. Dette knyttet hun til hvordan bygdene ble sett på som en kilde for *det norske*, mens bykultur blir sett på som «vanlig – ikke noe å snakke om» (2017, s. 145-146). Dette kan knyttes til en manglende forståelse for *har-* og *er i-* kultur, hvor mange lærere ikke oppfatter at *er i-*kulturen også finnes, eller føler at den er mindre verdt, ettersom at det ikke har blitt løftet frem og fått verdi på lik linje som *har-*kulturen.

Kulturarv blir sett på som noe stort, utenfor egen erfaring, uten å knytte det til en personlig arv fordi «denne delen av arven ble knyttet til fenomenen som tilhørighet og identitet» (Halvorsen, 2017, s. 87). Hauge skriver at «Aspects of identity derived from places we belong to arise because places have symbols that have meaning and significance to us» (Hauge, 2007, s. 47). Altså kan man si at deler av vår identitet kommer fra stedene vi tilhører ved at man opplever at stedet har en betydning for oss. *Hjem* handler om identitet og tilhørighet. Ordet *hjem* har mange assosiasjoner, men jeg forstår det som et avgrenset sted knyttet til trygghet og selvrealisering (Ellingsen, 2013, s. 45).

Arv og kulturarv rommer både det materielle og det immaterielle. Vi lever i kulturen, blir påvirket og påvirker den, både bevisst og ubevisst. Alt rundt oss, fra minner og opplevelser til fysiske artefakter og steder, blir en del av vår historie. Det er på bakgrunn av dette at jeg knytter tilhørighet, kultur, arv og tradisjon sammen med sted, identitet og identitetsbevissthet.

2.3 Opplevelse av tilhørighet

Gjennom å ha utforsket, analysert og reflekter over min opplevelse av slektsgården, min opplevelse av å høre til der, har jeg oppdaget positive og negative sider.

Arne Marius Samuelsen, dosent i pedagogikk ved Universitetet i Sørøst-Norge, skriver at sanseintrykkene våre formes og får mening når de plasseres sammen med sted og rom, noe som gjør at stedets identitet påvirker hvordan man forstår og skaper orden i sanseintrykkene (Samuelsen, 2013, s. 50-51).

Christian Norberg-Schulz var en norsk sivilarkitekt og professor, som skrev at «menneskets identitet er med andre ord avhengig av stedets identitet. Ordet *fremmedgjøring* innebærer et tap av tilhørighet, og tilhørighet til et sted i oppløsning er vanskelig» (Norberg-Schulz, 1996, s. 23). Opplevelsen av tilhørighet kan knyttes til opplevelsen av trygghet og det å være helt fri, uten noen bånd eller forpliktelser «er nemlig ofte tap av trygghet» (Eriksen, 2008, s. 65). Så om stedet, slektsgården, blir fornyet på en måte som fører til tap av hva som er grunnsteinene i den identitet, forandres eller forsvinner tilhørigheten til stedet.

Å ikke høre til noe sted, være helt fri, gjør at man mister trygghet og skaper opplevelsen av fremmedgjøring, hvilket er negativt, men Eriksen mener at en sterk tilhørighet ikke alltid er positivt. Han sier at for å skape et sterkt vi, må man ha mange ting til felles, som språk, sted, erfaringer osv., men man må også ha et prosjekt og en felles fiende, fordi «jo sterkere presset utenfra er, desto tettere er det indre fellesskap» (Eriksen, 2008, s. 63, 67). Så igjen, er det viktig å treffe balanse mellom frihet og trygghet, det nye og det gamle.

For at et demokratisk samfunn skal fungere må alle delta i samfunnet og personlig kulturarv, eller den enkeltes kulturelle erfaring, er interessant for fellesskapet fordi den «[...] både fordi den beriker det ved sitt mangfold og fordi den hjelper oss til å fortolke våre medmenneskers reaksjoner» (Halvorsen, 2017, s. 137). Eriksen underbygger dette ved å skrive at «vi utvikler vår personlige identitet [...] gjennom evnen til å sette oss i den andres sted» (2008, s. 45). Halvorsen skriver også at «denne mer skjulte kulturarv-overføringen gjør det også spennende å møte mennesker og høre deres livshistorier» (2017, s. 88), noe som støtter opp under det positive ved mangfold og å finne verdi i det unike hos oss.

Hvor en ser verdi i den personlige kulturarven blir påvirket av hvordan kulturen en er en del av har løftet frem noe som representanter av en kulturell arv og gitt dem mer verdi. Verdispørsmålet er noe Halvorsen viser til når det kommer til hvordan man liker å skryte av de suksessfulle i familien, men unngå å nevne de som ikke har lyktes. Hun knytter det å høre til i en familie eller gruppe med verdi. Når det kommer til arv er det noen ganger større verdi i opplevelsen av tilhørighet enn tingen man arver (Halvorsen, 2004, s. 36). I et intervju Halvorsen gjorde med musiker og multikunstner Knut Buen, beskriver han hvordan slektsarv kan skape en opplevelse av forpliktelse til å verne og videreføre tradisjonene (Halvorsen, 2017, s. 93).

Arv skaper røtter, tilhørighet, men på bekostning av føtter, frihet. Fellesskap skaper tilhørighet som skaper trygghet, men et sterkt fellesskap er ofte knyttet til et press utenfra. Artefaktene på gården faller under min *har*-kultur, men hverdagen min, hvilke fordommer og forforståelser jeg har faller under min *er i*-kultur. De er begge en like stor del av min historie, men jeg har verdsatt *har*-kulturen mer.

2.4 Formidling av tilhørighet

I dette kapitlet ser jeg på hvordan tilhørighet som tema kan formidles i et verk. Først ser jeg på ulike kunstteorier, så ser jeg på hvordan kunst formidler gjennom estetiske virkemidler. Videre ser jeg på hvordan tekstil som materiale kan påvirke formidlingen og så ser jeg nærmere på installasjon og konseptuell kunst. Til slutt ser jeg på hvordan andre kunstnere har brukt tekstil som materiale i en installasjon.

Formidling er definert som «å viderebringe (f.eks. kunnskap eller erfaring) til et publikum» (Formidle, u.å.), noe jeg forstår som en måte å kommunisere på.

Å kommunisere betyr “å gjøre felles”, hvor det «forutsetter kulturelt fellesskap, og bidrar til å vedlikeholde og omskape slike fellesskap» (Berkaak & Frønes, 2005, s. 15). Når et verk skal formidle eller kommunisere noe visuelt vil ikke alle oppfatte dette likt, «men innen spesifikke situasjoner og kulturer vil det som oftest være fellestrekk i hvordan vi leser og tolker semiotiske uttrykk» (Skrede, 2021, s. 19) fordi man innen en kultur har like erfaringer og vi «tilskriver visuelle fremstillinger visse egenskaper» (Skrede, 2021, s. 22) basert på tidligere erfaringer.

2.4.1 Installasjon som formidling

Gunnar Danbolt, professor i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, beskriver kunst som et redskap man kan bruke til å se verden på ulike måter (Danbolt, 2002, s. 7).

Amerikansk professor, kunsthistoriker og kunstkritiker, G. James Daichendt underbygger dette når han skrev “I invite you to see art production as a type of inquiry, reflection, interpretation, commentary, and thinking process that has transformed the way we understand the world and ourselves” (2011, s. 5).

Selv om kunst kan brukes til å forstå verden, er det ikke alltid så lett å forstå selve kunsten. Dette kobler Danbolt til hvordan kunst i gallerier er plassert i et hvitt rom uten sammenheng eller kontekst. Betrakteren vet derfor ikke hvordan de skal forholde seg til verket. Videre skriver han at «kunstformidlingens oppgave er å være brobygger mellom kunstverket og betrakterne» (2002, s. 9) fordi kunst er et åpen begrep, i motsetning til *eple* eller *tre*. At kunst er vanskelig å definere, eller at det er vanskelig å definere hva som gjør noe til kunst, gjør at betrakteren må forstå at de ser på et kunstverk, ikke bare en ting. Et urinal snudd på hodet kan være hærverk eller det kan være en av de mest kjente verkene fra første halvdel av 1900-tallet, som franske maler Marcel Duchamp sin *Fontene* (Danbolt, 2002, s. 14-16).

I boken *Blikk for bilder* nevner Danbolt fire grunnleggende teorier om kunst som ser på forholdet mellom kunst, kunstverk, betrakter og virkeligheten;

1. forholdet mellom kunstverk og ‘virkelighet’ som fører til ulike *imitasjonsteorier*, eller
2. forholdet mellom kunstner og kunstverk, som resulterer i forskjellige *uttrykks-* eller *ekspresjonsteorier*, eller
3. forholdet mellom kunstverk og betraktere som er kjernen i *opplevelses-* og *resepsjonsteoriene*, eller
4. forholdet til kunstverket alene, som er karakterisk for *modernistiske* og *formalistiske* teorier. (Danbolt, 2002, s. 17)

Hver av teoriene har en egen måte å se og forstå kunstverket på, noe som gjør det essensielt at de som skal forstå verket vet hvilken teori verket faller under.

Imitasjonsteorien ser på kunst som etterlikninger av ‘ekte’ eller ideell virkelighet.

Uttrykksteorien ser på kunst som «et *uttrykk* for kunstnarens egne kjensler og sansingar, idear og innsiktar» (Danbolt, 2009, s. 151). Resepsjonsteoriene ser på kunst som «estetiske opplevelses- og refleksjonsobjekter (Danbolt, 2002, s. 17) som kan enten skape velbehag over noe vakkert eller provosere frem en reaksjon for å skape ny forståelse. Til sist er det de modernistiske og formalistiske teoriene som ser på kunst som «en særegen sansbar virkelighet – i tillegg til den ytre – av former og farger i stadig dynamisk bevegelse» (Danbolt, 2002, s. 18).

Alt av kunst har et billedspråk, en visuell grammatikk, og denne grammatikken er en av virkemidlene til en kunstner når han skaper noe (Danbolt, 2002, s. 21-22). Axel Mørch, tidligere lærer ved Høgskolen i Telemark (nå Universitetet i Sørøst-Norge), skrev at det «visuelle formspråket utgjør et bindeledd mellom billedets abstrakte verden og virkeligheten» (1994, s. 55). Altså kan en betrakter bruke dette språket til å forstå verket, både todimensjonale og tredimensjonale verk.

Mørch (1994, s. 55) skriver at dette visuelle språket er bygd opp av estetiske virkemidler og han delte inn de estetiske virkemidlene i to hoved kategorier, formelementer og estetiske funksjoner (1994, s. 61). Formelementene er linje, farge, volum, rom, valør og flate, mens de estetiske funksjonene er rytme, harmoni, bevegelse, kontrast, proporsjon

og balanse (Mørch, 1994, s. 62-63). Formelementene er estetiske komponenter, byggeelementene i et visuelt formspråk som eksisterer i samspill med de estetiske funksjonene (Mørch, 1994, s. 61).

Linjen er en av de eldste måtene vi har hatt for å avgrense og fortelle om noe man har sett, slik som helleristninger og hulemaleri bruker linjer til å lage et omriss (Koefoed, 1993, s. 12). Verkets linjer kan også indikere bevegelse eller styre hvordan øynene beveger seg over verket. Valør kan knyttes til farge og kan fortelle om tekstur og skape taktil opplevelse (Mørch, 1994, s. 59-61). Valøren kan også skape opplevelsen av tyngde, noe som er knyttet til verkets balanse (Koefoed, 1993, s. 20).

Alle de ulike formelementene kan knyttes opp til de estetiske funksjonene, men spesielt farge, volum og rom. Rytmen er gjentakelse og repetisjon av alt fra farge til verkets elementer og skaper opplevelsen av orden (Mørch, 1994, s. 88), noe som styrker verkets harmoni. Harmoni handler om klangmessig stabilitet, en ro i verket (Mørch, 1994, s. 74). Bevegelse handler om hvordan blikket beveger seg over verket (Mørch, 1994, s. 95), om man flytter blikket fra den ene siden til den andre, som om man leser en tekst eller om man må bevege blikket opp og ned, frem og tilbake.

Kontrast er verkets motsetninger og brukes til å bygge opp spenningsforholdet i verket, i motsetning til harmoni. Farge er ofte brukt som kontrast, men kontrast kan også brukes til å skape inntrykket av rom (Mørch, 1994, s. 103). Proporsjon er målestokken, hvordan de ulike elementene passer sammen i forhold til størrelse og plassering, sammensetning og organisering (Mørch, 1994, s. 65), mens balanse er verkets likevekt og symmetri. Om det ikke er likevekt mellom de ulike sidene av verket, vil det være ubehagelig å se på (Mørch, 1994, s. 81). Trekanten, en av urformene, skaper ro og likevekt om den er likebent og dermed både symmetrisk og balansert, mens sirkelen symboliserer fullkommenhet (Mørch, 1994, s. 23-24).

Alle de estetiske funksjonene påvirker hverandre, for eksempel om proporsjonene er i kontrast til hverandre vil dette skape en ubalanse i verket. Denne ubalansen påvirker stabiliteten i verket, som påvirker harmonien. Men om ulikheten i proporsjonene er rytmiske, vil dette skape en orden og oppleves som harmonisk og balansert, selv om det er en kontrast. Kontrasten vil da heller skape mer energi innad i verket.

Måten verket formidler ligger i alle de ulike virkemidlene som er brukt, alt fra materia-
lene, balansen i sammensetningen av verket, fargene, kontrastene og perspektivet
(Mørstad, 2000, s. 36-41). Mørch skrev at vi organiserer og grupperer elementer ut fra
hvordan de er plassert i forhold til hverandre og fellestrekk i proporsjoner, form og far-
ger (1994, s. 20-21). Dette underbygger hva Samuelsen skrev om at «en sanselig
tilnærming til kunstformidlingen er nødvendig for at estetiske erfaringer skal bli person-
liggjort» (2013, s. 60) og at «den måten en kunstner organiserer sin skulptur på,
påvirker våre bevegelser enten det er utelukkende visuelt eller ved konkret å innby til
bevegelse rundt den, på den eller gjennom den» (Flesborg, 1994;Samuelsen, 2013, s.
50).

Alt dette underbygger viktigheten av plassering og utstillingen av et verk i forhold til
formidling. Gjennom å bruke sansene vil hver enkelt person skape egne assosiasjoner til
elementene i verket og alt som påvirker sansene til mottakeren, som ulike visuelle vir-
kemidler, er viktig å reflektere over når det kommer til et verk, fordi;

med økende kroppsbevissthet øker mulighetene for meningsfylt kommunikasjon
med romlige virkemidler som størrelse, ulike materialkvaliteter som mykt, hardt,
lyst og mørkt. Dette er igjen begreper som ut fra et sansemessig feste gir grunn-
lag for tenkning både om bildekunst og skulptur. (Samuelsen, 2013, s. 50)

Mørch (1994, s. 54) skrev at en av de første erfaringene i vårt liv er berøring og at det
sanselige er grunnleggende for utviklingen av evnen til å visualisere. Dette støttes av
Odd Are Berkaak, professor i sosialantropologi ved universitetet i Oslo, og Ivar Frønes,
norsk sosiolog, når de skriver at «taktile inntrykk (fysisk berøring) er opphav til viktige
tegn i spillet mellom mennesker» (2005, s. 29). Det sanselige har mye å si for hvor-
dan vi opplever og forstår verden rundt oss.

Denne tankegangen kan settes sammen med John Dewey, en amerikansk professor,
pedagog og filosof, sitt syn på erfaring, «Experience in the degree in which it is expe-
rience is heightened vitality. [...] it signifies active and alert commerce with the world;»
(2005, s. 18). Derfor har verkets materiale like mye å si som dens estetiske virkemidler.
Ulike materialer særegne egenskaper, «som farge, overfalte og tekstur, iboende form,
formbarhet, holdbarhet, tyngde» (Bråten & Kvalbein, 2014, s. 159). Materialene påvir-
ker ikke bare betrakteren, men også kunstneren. Gjennom prosessen påvirker
materialene meg gjennom sanseintrykkene og assosiasjonen jeg får når jeg jobber med

dem (Bråten & Kvalbein, 2014, s. 159). Dette kan påvirke hvilke valg jeg tar gjennom prosessen, noe som påvirker resultatet.

Randi Nygaard Lium (2016), en norsk kunsthistoriker, kurator, tekstilkunstner og seniorforsker ved Museene i Sør-Trøndelag skrev at bruken av tekstile materialer og teknikker som veving, strikking og hekling har ofte blitt sett på som en måte å skape det kvinnespesifikke. Kvinnespesifikk kunst, eller kunst skapt av kvinner, handler ofte om det selvbiografiske, hvor «kunsten blir identitetsdannende produksjon der *jeg er min historie*» (2016, s. 174). Danbolt skriver at grunnen til at tekstile uttrykk ikke ble anerkjent som kunst på lik linje som tegning og maleri er fordi kunstnere som brukte tekstil var kvinner (2009, s. 377). Det var ikke før 1974 at tekstilkunstnere ble godtatt som kunst, og ikke bare kunsthåndverk (Danbolt, 2009, s. 393; Lium, 2016, s. 159).

Tekstil er rundt oss hver dag, som klær, sengetøy, møbeltrekk og mye mer. Som Ingvar Bråten og Åse Kvalbein (2014, s. 225-226), høgskolelektorer ved NLA Høgskolen i Bergen, skriver i boken *Ting på nytt* er det vanskelig å definere tekstil, det kan være vevd, heklet, strikket, tovet eller fremstilt på en annen måte. Et kjennetegn er hvordan tekstil føyes seg etter former og konturer. Danbolt skriver at tekstil skaper et helt annet uttrykk enn malerier, fordi materialet og teknikkene gir overflaten en helt annen tekstur og spill (2009, s. 330). Mørch skriver at «det er forskjell mellom ull og silke, visuelt i like stor grad som taktilt» (1994, s. 54).

Dette underbygger hva Danbolt skrev og viser at forskjellene ikke bare gjelder mellom ulike kunst- og materialekategorier, men også innad i selve materialkategorien.

Selv ullgarn er forskjellig, både på grunn av ulik kombinasjon av ull og nylon, alpaka eller mohair og på grunn av fremgangsmåte når man lager garn. Kardegarn er bløtt og fyldig, med fibre som stritter ut til alle sider fordi fiberne ikke er kjemmet før de blir spunnet til tråd. Kamgarn er kjemmet før det blir spunnet, noe som skaper en glatt, tynn og rund tråd. (Det internasjonale ullsekretariat, 1952, s. 16).

Tekstil installasjon er noe som kom til Norge rundt 1980 fra USA. Mye av uttrykket kom fra et ønske om å bruke nesten glemte håndverksteknikker på nye og eksperimentelle måter (Lium, 2016, s. 213-214).

Installasjon som kunstverk ble først sett på 1960-tallet og «er som regel en sammenstilling av flere tredimensjonale elementer» (Bråten & Kvalbein, 2014, s. 74).

Et kjennetegn på installasjoner er at de består av flere elementer. Elementene er ikke kunst i seg selv, men blir kunst når de kommer sammen til en helhet (Thorkildsen, 2021). Clarie Bishop, en britisk kunsthistoriker og professor definerer kunstinstallasjon slik; «installation art presupposes a viewing subject who physically enters into the work to experience it[...] Many artists and critics have argued that this need to move around and through the work in order to experience it activates the viewer» (Bishop, 2005, s. 10-11). Som Danbolt (2002) skrev krever en installasjon at mottakeren er en interaktiv deltaker som går rundt, tar på overflater og gjenstander og bruker sansene sine i møte med verket. Istedenfor å representere materialenes særegne egenskaper, som tekstur, rom, lys osv., presenterer installasjonen dem, noe som påvirker mottakerens reaksjon (Bishop, 2005, s. 11). Først påvirker installasjonen sansene deres og skaper en reaksjon, så begynner erkjennelsesprosessen hvor mottakeren bearbeider reaksjonen. Verket er et tomt tegn som mottakeren fyller med mening (Danbolt, 2002, s. 71-74), men dette skjer bare om mottakeren forstår de ulike symbolenes betydning. Dette er noe som underbygges av Samuelson sin refleksjon over at «et kunstverk er bare utfordrende for dem som er i besittelse av tilstrekkelig viten til å kunne tenke over bildets betydning» (2013, s. 54).

Danbolt plasserer installasjon under resepsjonsteorien og knytter det til konseptuell kunst, «der ideen er viktigere enn handverk og verk» (Danbolt, 2009, s. 354).

Konseptuell kunst dukket også opp på 1960-tallet og var «ein kunst som sprengde førestillinga om at kunstverket var ei eiga, autonom verd av former og materiale. Skulpturen tok i ein viss forstand bort verket og hevda i staden at kunstnaren skulle arbeide med meiningar» (Danbolt, 2009, s. 469).

I konseptuell kunst har form og materialer verdi i hvordan de formidler meningene til kunstneren. Utviklingen av installasjon som en kunstform har gjort at den er veldig åpen, hvor definisjonen er at en installasjon er mer enn en skulptur og er oftest satt sammen av «tredimensjonale element som blir installerte i eit rom slik at heile eller store delar av rommet blir erobra» (Danbolt, 2009, s. 353).

En installasjon består som regel av flere elementer, som kan være ting kunstneren har funnet eller skapt selv (Bråten & Kvalbein, 2014, s. 74). Ved å bruke elementer fra dagliglivet, som en saueskinnspose, og inkorporere det i installasjonen, skapes noe kalt «et funnet objekt» (Gundersen, 2004, s. 24). Et funnet objekt kan skape en reaksjon

fordi man tar noe hverdagslig og viser det i et nytt lys, som gjør at man gir det ny mening og skaper nye assosiasjoner.

Hvor installasjonen er stilt ut har også noe å si for formidlingen, fordi sanseinntrykk er påvirket av stedet man opplever inntrykkene. Arne Marius Samuelsen skrev at;

mennesket formes og reformes gjennom sitt erfarende og aktive forhold til omgivelsene. Rommet er ikke bare objektivt og nøytralt til stede for oss eller melder seg som tilfeldige og usammenhengende inntrykk. Sanseinntrykkene formes innenfor en flerdimensjonal, romlig orden og tillegges mening. (Samuelsen, 2013, s. 50-51)

Dette støtter opp under hva Danbolt skrev, om hvor viktig kunstformidling er når kunst blir plassert i gallerier, i et hvitt rom, uten sammenheng eller kontekst (2002, s. 9). Det er formidlerens oppgave å gi betrakterne konteksten som er nødvendig for å forstå verket. Dette er spesielt viktig når kunst skal formidles til barn.

2.4.2 Utdrag av norske tekstilkunstnere



Bilde 1, Destinasjon Damaskus av Britt Smelvær 2011 (Foto: Ole Akhøj)

Lium beskriver Britt Smelvær som en viktig aktør i norsk tekstil installasjon, spesielt når det kom til å kombinere materialer og bruke dette i dialog med rommet (2016, s. 214). Verket *Destinasjon Damaskus – Oktagon møter dekanon* (Smelvær, 2011) er inspirert av at rommet hadde en oktagonform og er et av hennes mer minimalistiske verk. Materialene i verket er MDF, stål, plast og akryl. Hun ble også inspirert av et opphold i Damaskus, hvor hun utforsket konstruksjonen av de arabiske geometriske ornamentene (Smelvær, 2011). Verket er preget av en rytme og varighet (Lium, 2016, s. 215), hvor hun skapte tre nivå som er spent over rommet i en omvendt pyramideform (Smelvær, 2011). Verket ikke over rommet, men er i dialog med det.



Bilde 2, Rewind av Kari Steihaug, 2002 (Foto: Espen Tollefsen)

Et annet eksempel på en norsk, tekstil kunstner er Kari Steihaug med installasjonen *Rewind* (2002) hvor strikkede kjoler henger over en opptreksmaskin. Maskinen er festet til den nederste tråden til plagget, slik at når maskinen skrur på rekker den sakte, men sikkert opp kjolen. Verket forandrer seg i løpet av utstillingen, kjolene går i oppløsning. De to elementene, kjolen og maskinen, er ikke kunst i seg selv, men satt sammen får de en betydning og et budskap de ikke gjør alene.

Kari Steihaug studerte under Britt Smelvær og hun har en særegen evne til å se kunstneriske uttrykk i gjenbruk (Lium, 2016, s. 239-240). Verket *Rewind* (Steihaug, 2002) er et eksempel på hva Lium kaller Steihaug sitt kunstneriske gjennombrudd, «installasjoner

bygget opp av brukte strikkeplagg fra ulike tider, det er klør som rakner, tråder som for- binder, og nye former som skapes. Dette er gjenbruk satt i system i en visuell kontekst» (2016, s. 240).



Bilde 3, Stort reiseteppe av Karin A. Lindell, 1989-2004 (Foto: Lindell)

Karin Aurora Lindell er en norsk tekstilkunstner som er opptatt av å hedre og synliggjøre kvinnekulturen, samt skredder- og sømhåndverket (Lium, 2016, s. 229). Verket *Stort reiseteppe* (Lindell, 1989-2004) tok flere år og består av ni meter med loddrette, organiske linjer i ubleket lerretsstoff (Lium, 2016, s. 229). Ved å bruke enkle og 'triviale' tekstilmaterialer skaper hun meningsfylt kunst. Lindell jobber konseptuelt med å problematisere ulike sider av dagens tekstilindustri, som «Vestens utflagging av industri til Øst, økonomi, makt, globalisering, miljø og helse, utnyttning av den tredje verden, barnarbeid, formidling av håndverksmessig kunnskap, industri og tekstilhistorie» (Lium, 2016, s. 229-230).

Jeg har fått tillatelse av fotografene eller kunstnere til å bruke disse bildene i avhandlingen min.

2.5 Didaktisk perspektiv

Samuelsen skriver at barn må lære seg hvordan å se noe som noe (2013, s. 48), de må utvikle forståelsen for at det de ser på er kunst. Som sagt i starten av kapittelet 2.4.1 må man vite at man ser på kunst for å forstå selve kunstverket. Gjennom å lære barn ord og begrep knyttet til deres personlige, estetiske erfaringer utvikler de et fortrolig forhold til kunst (Mørch, 1994, s. 19; Samuelsen, 2013, s. 9-10). Det er viktig at man skaper et grunnlag og bygger videre på dette for at barna skal lære og utvikle kunnskapen om kunst (Samuelsen, 2013, s. 111).

Når man som lærer skal formidle kunst til elevene er det sanselige spesielt viktig etter som at det oppleves som nært og personlig for barnet. Man må også gi elevene mulighet til å bruke sansene sine, bevege kroppen og oppleve verkene på ulike måter og fra ulike vinkler (Samuelsen, 2013, s. 49-50).

For at man skal lykkes i å formidle kunst til barn er kompetanse viktig. Man må ha kunnskap om, og ord- og begrepsforråd til å beskrive og forklare det som skal formidles (Samuelsen, 2013, s. 173). En lærer blir satt på prøve hver dag, og må ha et bredt repertoar av ulike løsninger klart i bakhånd. Dette repertoaret bygges på lærerens egen erfaring, normer og vitenskap (Imsen, 2020b, s. 202) og skaper en trygghet i yrket ved at læreren vet hva man kan og ikke kan gjøre noe med. Imsen skriver at en lærer trenger å ha «kunnskap, forståelse, ferdigheter og holdninger å bringe videre til elevene», samt at det er viktig at læreren har variert kunnskap med både bredde og dybde (Imsen, 2020a, s. 24). Fordi en lærer tar valg ut fra egen erfaring, som er påvirket av samfunnet og kulturen, påvirker også læreren elevene gjennom undervisning og samhandling. Når det kommer til lærere som kulturformidlere det viktigste læremidlet «læreren som person, hans kulturelle og personlige bevissthet» (Halvorsen, 2017, s. 133) fordi «kulturbæreren fører videre kulturen først og fremst gjennom det han gjør og er» (2017, s. 138). Halvorsen skriver at den ubevisste formen for kulturoverføring neppe er et gode og at for at man skal kunne aktivt bruke kulturen i møte med andre er et vesentlig skritt å «øke vår egen bevissthet om denne integrerte kulturen» (2017, s. 138).

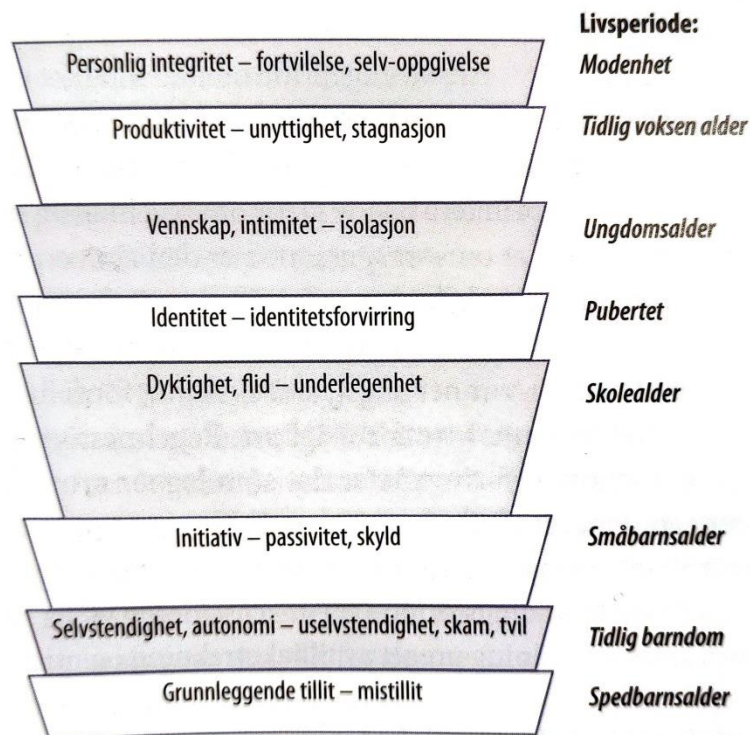
Gunn Imsen, professor i pedagogikk ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet i Trondheim, skriver i boken *Læreren verden* (2020b, s. 171) at «ordet 'didaktikk' har sammenheng med det greske ordet *didáskein*, som i antikken ble brukt om formidling i vid forstand». I Skandinavia har ordet fått en ny betydning, hvor didaktikk nå handler

om alt som bør skje i institusjoner som skolen i forhold til opplæring, oppdragelse og sosialisering (Imsen, 2020b, s. 172). Sagt på en annen måte er didaktikk hva, hvordan og hvorfor kunnskap og erfaring skal formidles i sammenheng med skolen. Hva blir styrt av skolens mandat, hvordan blir styrt av den enkelte skole og lærer og hvorfor går igjen til skolens mandat og til læreplanen. Dette gjelder også undervisningen av kultur og kulturarv og Imsen skriver at skolens formålsparagraf nevner, men ikke definerer 'nasjonal kulturarv'. Derfor er det opp til skolen, og læreren hvilket innhold denne undervisningen har. Det finnes argumenter for at lærestoffet bør harmonere med lokal kultur eller gi innblikk i ulike etniske kulturer. Argumentene har å gjøre med identitet og toleranse (Imsen, 2020b, s. 230). Ved å bruke lokal kultur som lærestoff i skolen kjenner eleven igjen deres egen *har-* og *er i-*kultur, noe som skaper nærhet.

Det reduserer også sjansen for at elevene vil oppleve det nasjonale stoffet som «fremmed, virkelighetsfjernt og 'finere' enn den lokale kulturen» (Imsen, 2020b, s. 230). Halvorsen (2017, s. 37) skriver at fokus på den felles, nasjonale kulturarven skaper tilhørighet til den norske nasjon, mens lokal kulturarv skaper en mer nær tilhørighet.

Halvorsen og flere skriver at barn vokser opp og inn i en kultur (Halvorsen, 2017, s. 164; Imsen, 2020b, s. 258-259; Nielsen, 2019, s. 18; Sand & Bøyese, 2008, s. 25). Dewey sa at læring og utvikling er vekst og at dette skjer i samspill med den fysiske og den sosiale verdenen (Imsen, 2020b, s. 159). Barn vokser opp og sosialiseres i samspill med familie, nærmiljø og skole, som skaper grunnlaget for videre utvikling. At barn opplever kontinuitet og trygghet i oppveksten blir sett på som ideelt, men dette krever at skolen bygger videre og utvikler det grunnlaget barnet har før det kommer til skolen (Imsen, 2020b, s. 258-259). Dette grunnlaget blir kalt for primærsosialisering, mens sekundærsosialiseringen er den senere påvirkningen som bygger på den primære og skal «styre individet inn i nye roller og funksjoner» (Imsen, 2020a, s. 405). Skolens undervisning faller under sekundærsosialisering.

Imsen skriver om Erik H. Eriksons teori om personlig utvikling, hvor han knytter identitet med stabilitet, trygghet og sosial forankring (Imsen, 2020a, s. 384), noe jeg knytter til opplevelsen av tilhørighet. Erikson var en dansk-tyskættet amerikansk psykolog som la vekt på hvordan det ubevisste kom frem i lek og kommunikasjon. Han deler livsløpet inn i åtter perioder, hvor hver periode har sin egen spesielle krise knyttet til utviklingen av selvet (Imsen, 2020a, s. 384-385).



Figur 12.2 Skisse av den psykososiale utviklingsprosessen ifølge Eriksons teori (modifisert etter Nordland, 1973. Også i NOU 1977: 6. Ein samla offentlig politikk for oppvekstmiljøet, s. 77).

Figur 3, Modell av Eriksons psykososiale utviklingsprosess

Modellen (figur 3) viser de åtte periodene av livsløpet og de to mulige resultatene av periodens spesielle krise (Imsen, 2020a, s. 285). Som spebarn kan man enten bygge grunnleggende tillit eller mistillit, mens man i puberteten enten bygger opp under identiteten sin eller skape identitetsforvirring.

Grunnlaget som er skapt i starten av et barns oppvekst blir internalisert og blir dermed en del av barnets identitet. Om skolen ikke klarer å bygge på dette på en måte som oppleves som nært og kjent for eleven, vil eleven ha vanskelig for å internalisere det (Imsen, 2020b, s. 259-260). Ifølge Halvorsen (2017) må man først bekrefte elevenes egne grunnlag før man utfordrer og bygger videre på dem ved å introdusere andre livstolkninger. Dette er basert på at «et trygt ståsted er en forutsetning for en åpen og dialogisk holdning» (Halvorsen, 2017, s. 155). For å lære elevene om kulturarv må man finne kontaktpunkter mellom primær- og sekundærsosialiseringen, fordi «prosesser som overføring og tilegnelse av kulturarv står og faller med utviklingen av slike møtepunkt» (Halvorsen, 2017, s. 38).

Imsen skriver at barn opplever primærsosialiseringen som *hjemme* og at en lærer kan, gjennom å gjøre skolekunnskapen relevant, interessant og levende, bringe den hjem

(Imsen, 2020a, s. 405). Dette gjør det lettere for barna å internalisere sekundærsosialiseringen og er grunnen til at skolen må tilpasse seg elevens kultur, deres identitet for at elevene skal forstå. Forståelsen er essensiell for at de skal lære og utvikle seg.

Skolens rolle i barns liv har fått større plass enn før og det er viktig at skolen forandrer seg i forhold til den virkeligheten barna skal sosialisere seg inn i. Skolen har i oppgave å produsere den kompetansen samfunnet trenger og videreføre kulturarven i nye generasjoner, men dette er i konstant forandring. Menneskets påvirkning på samfunnet skaper eller gir rom for nye behov eller kulturmønstre og verdier, noe skolen må tilpasse seg til (Imsen, 2020a, s. 404).

Å lære elevene å bli ansvarlige samfunnsborgere er en del av skolens mandat (Kunnskapsdepartementet, 2017a). Om lærere ikke innser relevansen og verdien i sin egen *i*-kultur kan de heller ikke se det hos elevenes (Halvorsen, 2017, s. 146-148). Gjennom å se på og løfte frem elevenes *i*-kultur viser en lærer at den spesifikke eleven er og har noe som er viktig for skolen og for mangfoldet, som kan motivere eleven til å bli en aktiv og ansvarlig samfunnsborger. En må også forstå at barn blir mer og mer påvirket av digitale media og andre jevnaldre, som fører til store ulikheter i hvordan barn blir sosialisert (Imsen, 2020a, s. 403). I *LK20; Overordnet del; Identitet og kulturelt mangfold* står det at:

Skolen skal gi elevene historisk og kulturell innsikt og forankring, og bidra til at hver elev kan ivareta og utvikle sin identitet i et inkluderende og mangfoldig fellesskap. Innsikt i vår historie og kultur er viktig for utvikling av elevenes identitet og skaper tilhørighet til samfunnet. Skolen skal støtte utviklingen av den enkeltes identitet, gjøre elevene trygge på eget ståsted, [...].

Felles referanserammer er viktig for den enkeltes tilhørighet til samfunnet. Dette skaper samhold og forankrer den enkeltes identitet i et større fellesskap og i en historisk sammenheng. (Kunnskapsdepartementet, 2017b)

Halvorsen bruker begrepet *den dobbelte didaktikk* om hvordan en som lærer kan bruke det dobbelte kulturbegrepet i skolen. *Den dobbelte didaktikk* ser på skolens innhold som *har*-kulturen med elevenes *er i*-kultur. Ved å tydeliggjøre for elevene at kultur er både noe dokumentert og noe som eksisterer i og hos dem kan man skape en sammenheng mellom *har*- og *er i*-kulturen og dermed gjøre elevene til arvtakere av *har*-kulturen

(Halvorsen, 2017, s. 149-150). For å kunne se og forstå elevenes personlige kulturarv, deres *er i*-kultur, må jeg først se og forstå min egen personlige kulturarv, fordi «en bevisstgjøring av lærerens egen kulturforståelse [er] vesentlig i drøftingen av temaet læreren som kulturbærer» (2017, s. 130). Likevel sier Halvorsen at erfaringer skapt i masteroppgaver hører til «et voksent, engasjert individ» noe som gjør at det ikke uten videre oversettes til bruk i skolen (Halvorsen, 2016, s. 174).

I *Fagets relevans og sentrale verdier* for kunst og håndverk står det at:

Felles referanserammer og toleranse for kulturelt mangfold skapes gjennom refleksjon over hvordan identitet kommer til uttrykk i bilder, kunst, arkitektur og gjenstander. Kunnskap om og erfaring med kunst- og håndverkstradisjoner og immateriell kultur gir grunnlag for å forvalte og videreutvikle kulturarv og ta vare på sine omgivelser. (Kunnskapsdepartementet, 2020a).

Og i *Kompetansemål og vurdering* står det:

- Utforske og reflektere over hvordan følelser og meninger vises i kunst, og bruke symbolikk og farge til å uttrykke følelser og meninger i egne arbeider (Kunnskapsdepartementet, 2020b)
- Analysere hvordan identitet og stedstilhørighet kommuniseres i arkitektur, klestradisjoner, kunst eller gjenstander, og integrere kulturelle referanser i eget skapende arbeid (Kunnskapsdepartementet, 2020c)

Dette krever at læreren har kompetanse og erfaring med identitet som tema og uttrykk i bilder, kunst, arkitektur og gjenstander. Læreren må også ha kompetanse og erfaring med ulike kunst og håndverkstradisjoner. Læreplanen er grunnlaget jeg bygger avhandlingen min på, slik at jeg kan legge til rette for elevene basert på egen erfaring med identitet, tilhørighet, kulturarv, samt hvordan å formidle dette i eget arbeid.

Mari Rorgemoen skriver at når man studerer en tradisjon må man ikke endre noe uten å respektere de som har studert eller jobbet med denne tradisjonen før en. Om man skal delta eller videreføre en tradisjon må akseptere tradisjonen slik den er (Rorgemoen, 2012, s. 16-17).

Derfor er det viktig at jeg som lærer forstår tradisjonene og kulturen jeg skal videreføre til elevene. En lærer må være bevisst egen kulturforståelse for å forstå hvordan å møte

elevene, og forsøke å bygge på deres grunnlag. Slik kan en lærer legge til rette for elevenes egen utforskning av identitet, tilhørighet og kultur. Om jeg skal klare å reflektere rundt hvordan en lærer kan bruke denne kunnskapen, må jeg klare å se og forstå både *har-* og *er i-*kulturen min. Det er lettere å se kulturen en har, selv om kulturen en er i har like mye, om ikke mer påvirkning på hvordan man opplever seg selv og alt rundt en.

3 Metoder

I dette kapittelet vil jeg forklare og begrunne hvilke fremgangsmåter jeg brukte for å svare på problemstillingene;

Hvordan kan jeg formidle min opplevelse av tilhørighet til slektsgården gjennom tekstil installasjon?

Hvilket didaktisk potensial kan arbeid med tekstil installasjon, knyttet til å formidle tilhørighet, innebære?

Jeg brukte autoetnografi, eget skapende arbeid, loggbok med tanker og skisser, bilder og analyser for å svare på problemstillingene.

3.1 Autoetnografi

Autoetnografi er en «vitenskapsteoretisk, metodisk og praktisk tilnærming [...] med vekt på en kvalitativ metodologi.»(Karlsson et al., 2021, s. 9), som blir brukt for å identifisere krysningspunktene mellom selvet og det sosiale gjennom å reflektere over personlig erfaring (Adams et al., 2017, s. 2). Autoetnografi består av ordene *auto*, som handler om selvet og dens erfaringer, *etno*, som handler om den kulturelle, sosiale eller politiske konteksten selvet eksisterer i, og *grafi*, som viser til de ulike måtene man formidler disse erfaringene og kontekstene (Karlsson et al., 2021, s. 9-10). Altså bruker jeg autoetnografi til å se på erfaringene mine med slektsgården, for så å plassere disse i forhold til tilhørighet og kulturarv. Til slutt formidler jeg erfaringene mine i en installasjon og i denne avhandlingen.

Måten jeg bruker autoetnografi kalles personlig narrativ, en form for autoetnografi som ofte blir sett på som den mest kontroversielle av tradisjonelle samfunnsforskere, spesielt hvis fokuset på det personlige ikke blir knyttet til mer tradisjonelle analyser eller vitenskapelig litteratur (Ellis et al., 2010, s. 7). I kapittelet Eget skapende arbeid tar jeg valg og ser jeg tilbake, på alt jeg har gjort og følt, og analyserer dette. Videre skriver jeg ned resultatene av analysene som refleksjoner for å vise hvorfor jeg gjorde som jeg gjorde. Slike refleksjoner brukes til å vekke følelser og tanker hos leseren gjennom gjenkjenning og resonans (Karlsson et al., 2021, s. 10, 28-29). Jeg ser på mitt eget liv og mine

erfaringer, men jeg knytter det til litteratur om kultur, identitet og tilhørighet.

Jeg opplever og erfarer, analyserer hva jeg gjør for å finne ut hva jeg faktisk føler og hvorfor, for så å løfte det opp og se på det i forhold til litteraturen.

En av styrkene til autoetnografi er at man kan beskrive øyeblikk i hverdagen som ikke fanges opp av mer tradisjonelle forskningsmetoder fordi alt forskeren ser, hører og føler blir en del av forskningsfeltet (Adams et al., 2017, s. 5). Skyggesiden av dette er at etiske dilemma kan oppstå i forhold til folkene involvert i ens liv. Mine erfaringer er subjektive, så selv om jeg ikke intervjuer andre, så viser jeg gjennom beskrivelse av meg selv spor av alle som har hatt en påvirkning i livet mitt. Det er vanskelig å løsrive seg fra seg selv, hvilket gjør det umulig å være helt objektiv gjennom prosessen min. Likevel gir det meg en innsikt jeg ikke ville hatt om det var noen andre som ble forsket på.

Når det gjelder troverdighet i autoetnografisk forskning er definisjonene for reliabilitet, validitet og generalisering forandret. Reliabilitet handler om hvor troverdig fortelleren er, validitet handler om historiens sannhetsnærhet, at leserne opplever historien som troverdig, og generalisering handler om i hvilken grad leserne føler historien er gjenkjennbar (Ellis et al., 2010, s. 10). Empirien min er refleksjoner, tanker og skisser i en loggbok og bilder jeg har tatt gjennom prosessen. Når det kommer til reliabilitet og validitet beskriver refleksjonene mine bare egne erfaringer og opplevelser, fordi meningen med refleksjonene er å håndtere og reflektere over hvordan jeg som forsker og som fenomen/subjekt påvirker og blir påvirket i prosessen (Karlsson et al., 2021, s. 53-54). Jeg kobler refleksjonene til prosessen, men har ingen måte å bevise at refleksjonene er en ærlig skildring av opplevelsene mine.

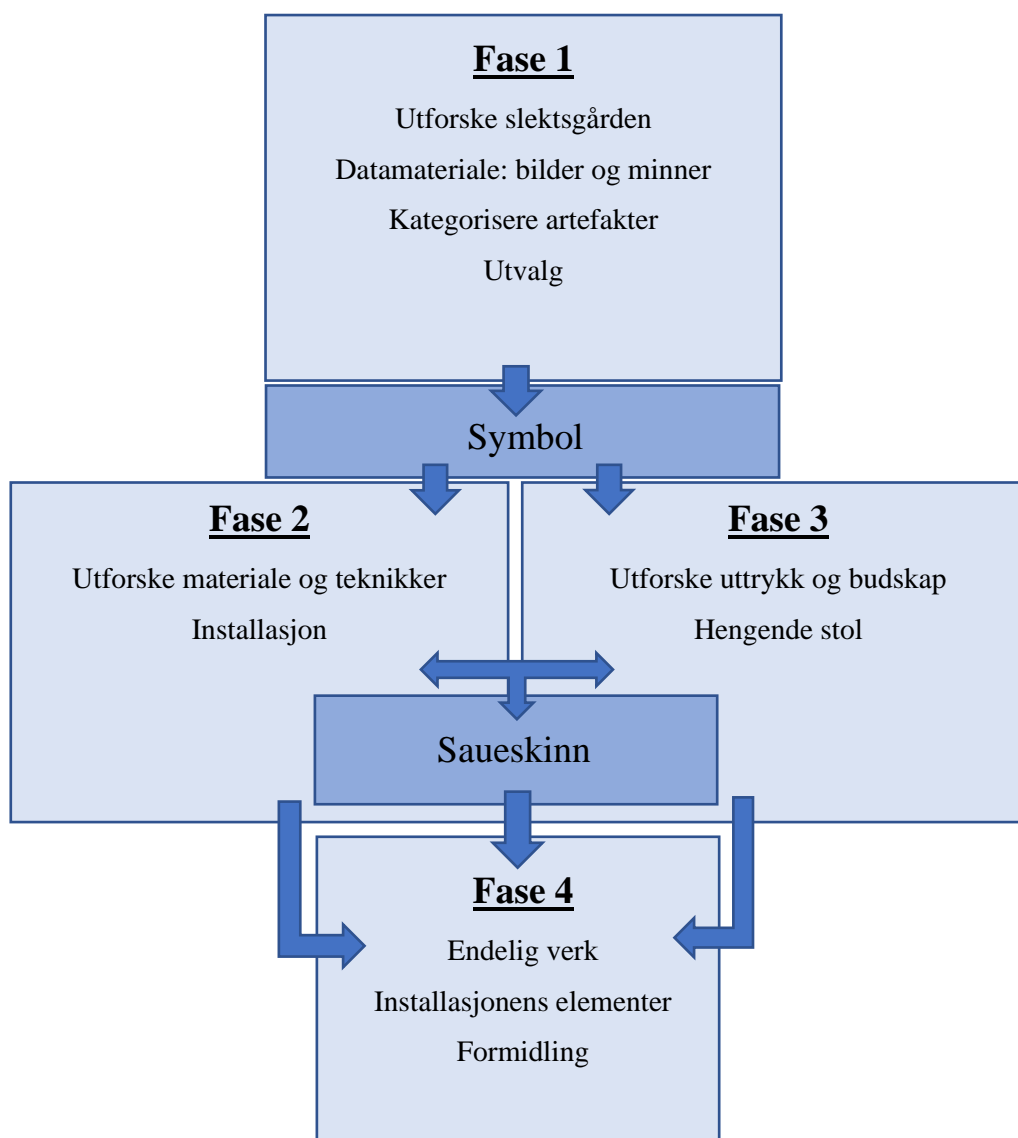
Jeg prøver å være transparent gjennom prosessen, slik at en kan koble hva jeg gjør med hva jeg opplever. Bildene viser hva jeg gjør og loggboken hva jeg tenker, men en av svakhetene i empirien min er at jeg snakket og reflekterte mye om prosjektet med folk rundt meg uten å dokumentere samtalene. Dermed har jeg gjennom prosessen gått fra en ide eller skisse til noe helt annet, uten å kunne vise hvordan og hvorfor.

I forhold til generalisering, så kan ingen andre etterprøve min opplevelse av gården ettersom at den er subjektiv. Men selv om erfaringene, minnene og opplevelsene er subjektive, kan de knyttes til overordnede temaer som identitet, tilhørighet og personlig og kulturell arv. Og selv om disse subjektive erfaringene, minnene og opplevelsene er

mine og knyttet til mitt liv, kan andre føle en resonans gjennom følelsene og tankene jeg legger frem i refleksjonene mine og i det eget skapende. Relevansen for andre er hovedsakelig om tilhørighet, knyttet til kulturell arv og hvordan man kan formidle en personlig historie i et skapende arbeid, samt reflektere rundt hvordan en lærer kan bruke denne kunnskapen til å forstå ens egen rolle som kulturbærer og kulturformidler i møte med elevene.

Autoetnografi er en egnet metode i kunst fordi «en sentral målsetting i autoetnografi er å skape uttrykk som inviterer leseren, lytteren eller tilskueren til å bli både intellektuelt og følelsesmessig berørt gjennom gjenkjennelse og resonans i det som uttrykkes.» (Karlsson et al., 2021, s. 10). Jeg bruker autoetnografi til å se på hvordan det kulturelle og kulturarv kan knyttes til opplevelsen av tilhørighet og identitet, for så å formidle dette videre i det eget skapende. Gjennom å analysere meg selv og valgene mine bruker jeg refleksjoner av minner for å forstå og vise hvordan de påvirker prosessen. Avhandlingen tar for seg kunst og kultur gjennom å undersøke en forbindelse mellom artefakter knyttet til kunst og formkulturen vår og min egen personlige prosess.

3.2 Fremgangsmåter i prosessen



Figur 4, Modell av min skapende prosess

Den skapende prosessen er delt opp i 4 faser (se modell), hvor jeg undersøker noe og gjør et funn eller et valg som tar meg inn i neste fase. I fase 1, på starten av prosessen, utforsket jeg slektsgården ved å være der, gå rundt og oppleve alt rundt meg.

Jeg utforsket natur og arkitektur, tok bilder av det store mangfoldet av det materielle, alle artefakter og fysiske plasser som finnes på slektsgården. Så jeg på det immaterielle, alle opplevelsene, følelsene, minnene og assosiasjonene som er knyttet til slektsgården. Jeg tok bilder av ting, plasser og artefakter, for så å senere kategorisere og analysere hva som gjorde at de fanget oppmerksomheten min. Her valgte jeg å gå videre med fokus på symbol som fantes på gården, noe som førte til en parallell arbeidsprosess med fase 2 og fase 3. I fase 2 utforsket jeg ulike materialer og måter å bruke disse materialene på, med

fokus på ulike typer garn og tekstile teknikker. Det var i fase 2 at jeg bestemte meg for at det endelige resultatet av eget skapende skulle bli en installasjon. I fase 3 utforsket jeg ulike uttrykk, hva det endelige verket skulle bli, samt hva slags budskap jeg ville at det skulle ha. Det var her jeg bestemte at en hengende stol, en etterligning av en kokong, skulle være uttrykket og at budskapet skulle være at tilhørighet kan være både varmt og trygt samtidig som at det er restriktivt. Jeg har valgt å kalle stolen for et verk, for å skille mellom det og installasjonen. I fase 2 og 3 oppdaget jeg at saueskinn og en saueskinnspose var noe jeg knyttet til gården, til barndommen min og til varme og trygghet. Jeg gikk vekk fra å bruke symbolene bestemt i fase 1 i verket mitt, fordi jeg gikk fra å ønske å formidle essensen av slektsgården til å formidle min opplevelse av den. I fase 4 brukte jeg materiale og teknikker fra fase 2 i uttrykket fra fase 3 og valgte hvilke andre elementer som skulle være med i installasjonen utenom mitt endelige verk og hvordan det endelige resultatet formidlet budskapet bestemt i fase 3. Til slutt av fase 4 analyserer jeg de ulike elementene av installasjonen (for å se hva og hvordan de formidler tilhørighet).

Gjennom hele prosessen tok jeg bilder for å dokumentere hvordan jeg jobbet, og hvilke valg jeg tok underveis. En loggbok ble brukt for å skrive ned alt det immaterielle, tanker som dukker opp etter hvert, skisser av ideer om hva og hvordan å formidle disse tankene og opplevelsene. I tillegg skrev jeg ned sitat fra litteratur jeg følte resonerte med meg i forhold til prosjektet. Ved å analysere og reflektere over prosessen i etterkant brukte jeg refleksjoner for å belyse og begrunne valgene jeg tok.

Gjennom å bruke autoetnografi oppdaget jeg forforståelser jeg har, og fant ut hvor de kom fra, for så å sette et søkelys på opplevelsene for å skape en dypere forståelse av dem. Så koblet jeg dette med det sanselige i opplevelsene, koblet det mentale med det kroppslige.

4 Eget skapende arbeid

Dette kapitlet tar for seg hvordan jeg gikk frem for å finne svaret på problemstillingene mine gjennom å utforske slektsgården og skape et endelig verk som formidler min opplevelse og forståelse av tilhørighet. Kapitlet er delt i faser, basert på hvordan jeg jobbet. Fase 1 handler om forundersøkelsen av gården, fase 2 og 3 om veien til det endelige verket gjennom utforskning av materiale, teknikker og uttrykk og fase 4 handler om hovedarbeidet mitt, altså det endelige verket og installasjonen.

Hensikten med dette kapitlet er å vise hvordan jeg gikk frem gjennom prosessen og hvordan personlige erfaringer påvirket valgene jeg tok.

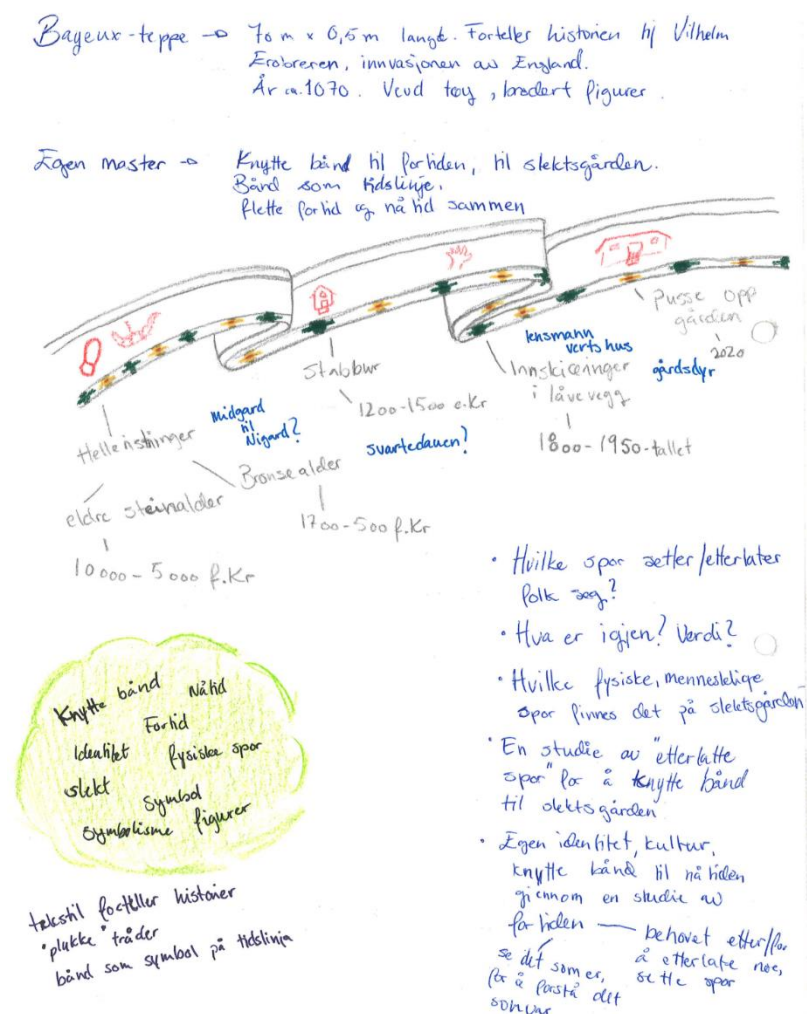
Refleksjonene blir skrevet i *blå, kursiv tekst* og blir brukt for å trekke frem hvordan personlige erfaringer påvirket prosessen, samt hvordan prosessen trakk frem personlige erfaringer.

4.1 Fase 1, Slektsgården

4.1.1 Forforståelse av gården

De siste to årene har jeg utforsket gården mer enn da jeg var ung, jeg har tatt bilder og hørt historiene om folkene og tingene der. Så da jeg startet masterprosjektet mitt hadde jeg tanker om de ulike artefaktene på slektsgården, og noen begrep som stakk frem.

«Tidslinje, tråd, bånd» var noen av begrepene, som stakk frem på grunn av bunadsbåndene jeg lærte å veve og som henger på min egen bunad. Jeg ville fortelle historien til slektsgården og på denne måten bli en del av sagt historie. Fordi jeg ble kjent med gården på nytt som voksen gjennom å lære å veve, ville jeg bruke dette som medium til å fortelle gårdens historie nå.



Bilde 4, Utdrag av loggbok

Etter å ha skissert noen ideer, som å lage en tidslinje hvor jeg velger ut ulike artefakter for å fortelle historien til gården, satt jeg igjen med at jeg måtte kartlegge hva jeg hadde, alt av bilder og inntrykk. Derfor dro jeg til gården for å utforske og gjøre et dypdykk inn i hva som faktisk var der.

4.1.2 Utforske slektsgården



Bilde 5, Bilde av slektsgården

Tidlig høst dro jeg for å utforske slektsgården. Jeg gikk over jordene og minnene fra barndommen strømmet over meg, jeg kunne kjenne at skuldrene mine senket seg;

Jeg trasker oppover bakkene, over jordet og gjennom skogen på vei til bestefar, på vei til Nigard. Når jeg trekker pusten lukter jeg gress, jord og sauemøkk. Det er i fjellene rundt meg jeg lærte å stå på ski, spikke pinner og grille pølser. Rett der nede, ved vannet, lærte jeg å fiske, å få snøret til å svisje gjennom luften før man slapp taket. Det var barndommen min, bare familien, ingen internett eller tv. Årene har gått, jeg har glemt hvordan å få snøret til å danse i luften og jeg går baklengs på ski. Tenårene ble fylt med andre ting, Nigard sluttet å være stedet vi alltid var.

Jeg står på toppen av bakken, ser ned mot gården med nye, voksne øyne. Hvem var det som bodde her? Hva var deres historie? Trangen etter å forstå deres historie, bli en del av Nigard slik de er blitt, er som et sug i magen. Mens jeg står der og titter ned på det som er fortiden, så tenker jeg over fremtiden. Skal gården bli en del av fremtiden min? Blir jeg en del av dens fremtid? Hva kommer til å skje neste år, årene etter det? Hvor er jeg da? Hvem er jeg?

Mens jeg var på gården bodde jeg i kårhuset, det som en gang var lensmannskontor og vertshus. På dagtid viste bestefar meg rundt, trakk frem ulike artefakter og fortalte historier fra egen barndom. Så gikk jeg ute på jordene, i skogen og strandkanten, samlet inntrykk, så, luktet, følte og tok bilder av alt som fanget oppmerksomheten min. På steinene ute i vannet er det helleristninger, i låven er det skjært inn dikt, symboler og navn, stabburet er fylt med ting som forrige generasjoner har skapt eller brukt og husene på gården er fylt med tekstiler fra gammelt av.



Bilde 6, Bilde av vevde tepper fra gården



Bilde 7, bilde av innskjæringer i låvedør

Mens jeg utforsket gården begynte jeg å tenke på hvordan jeg kunne bruke alt rundt meg i en masteravhandling, og hva ville jeg egentlig med dette?

Jeg drar fingene over treverket, kjenner hvor kniven har skåret spor i tømmeret. En stund etterpå drar jeg fingrene over oldemors hverdagsbunad, kjenner overflaten til stoffet, båndene og broderiet. Alle artefaktene, alle sporene rundt meg fra menneskene som en gang levde her, som nå har blitt en del av slektsgårdens historie. Jeg kjenner det som et sug i magen, jeg vil sette spor, etterlate meg noe, slik som de som bodde på gården før har gjort. Jeg vil bli en del av gårdens historie. Men hvordan? Tankene virrer i hodet mitt; kan jeg veve noe som representerte gården? Noe som kan plasseres på gården, slik som veggteppene, dukene eller maleriene?

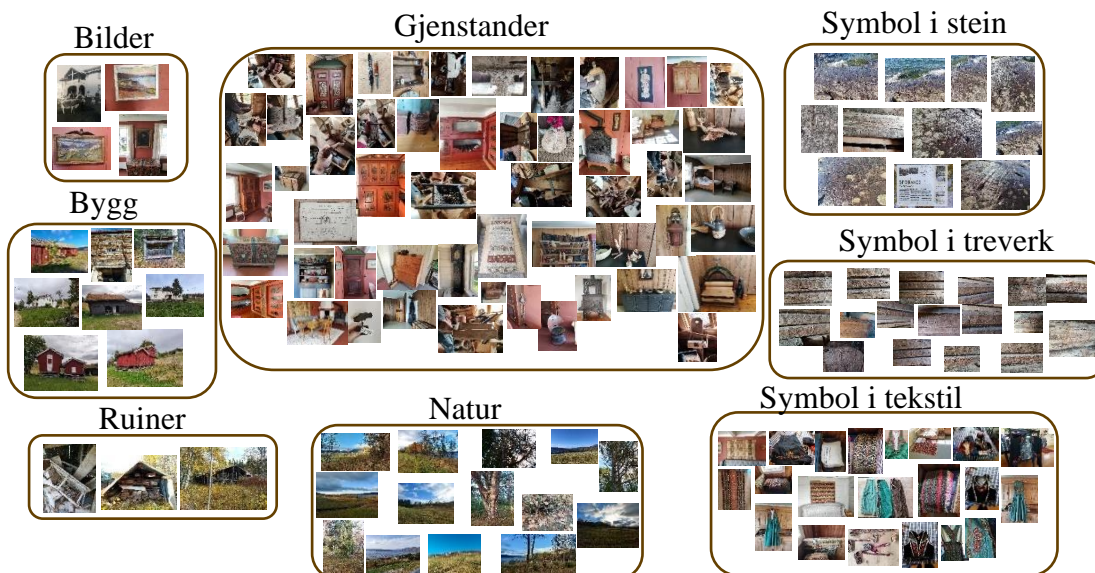
Det var her jeg begynte å tenke på hvordan jeg skulle formidle mitt budskap og hva dette budskapet skulle være. For å finne ut essensen av gården, valgte jeg å se på og analysere bildene jeg tok av artefaktene på gården.

4.1.3 Analysere artefakter

Slektsgårdens artefakter

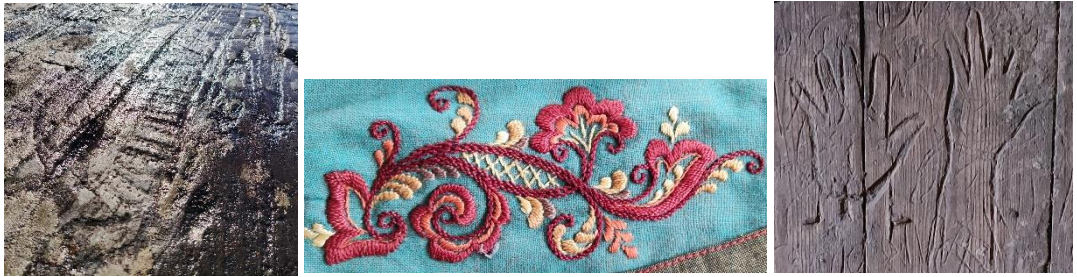


Jeg satt igjen med utrolig mye bildemateriale fra turen til gården, så det første jeg gjorde var å kategorisere det.



Kategoriene som kom frem var bygg, ruiner, natur, gjenstander, bilder, symbol i stein, symbol i tre og symbol i tekstil. Etter å ha delt inn bildene i kategorier gikk jeg gjennom hvert bilde, hvert artefakt for finne det som kunne si noe om gårdens historie.

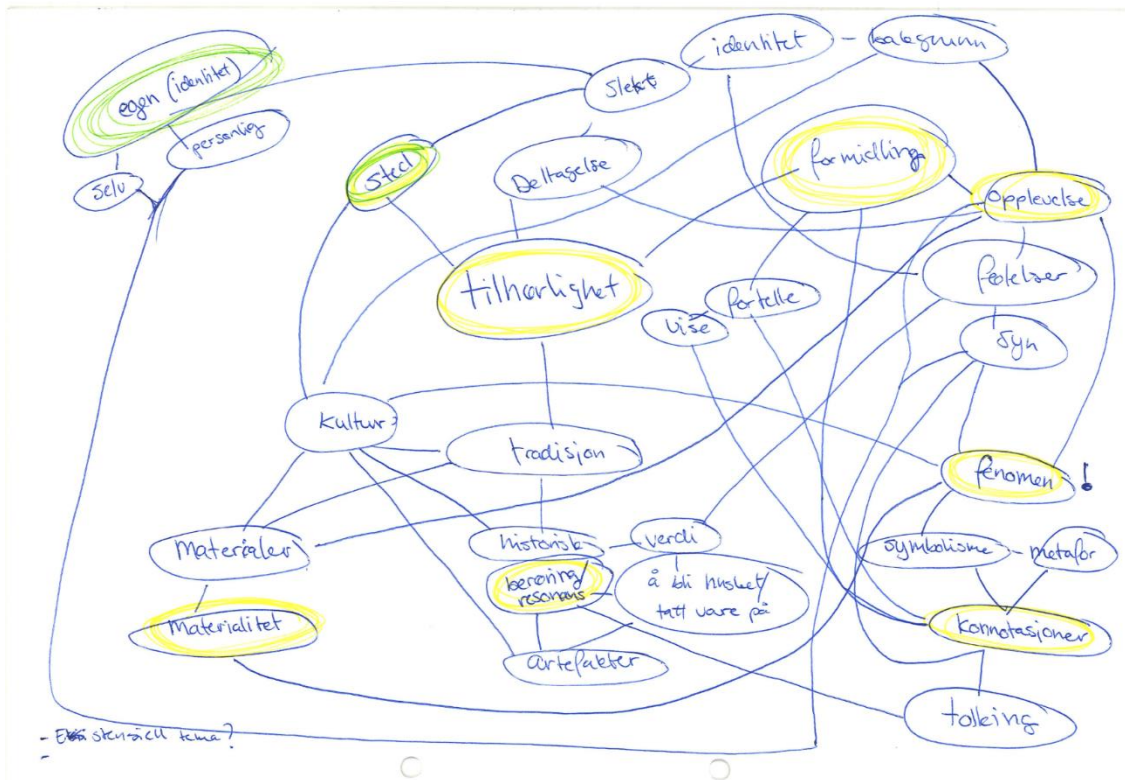
Utvalg av symbol



Det som sto igjen var det jeg opplevde som mest unikt og med tyngst historisk og symbolsk vekt, ut fra egen oppfatning. Jeg valgte helleristningene, broderiet i hverdagsbunaden til oldemor og innskjæringene i låven.

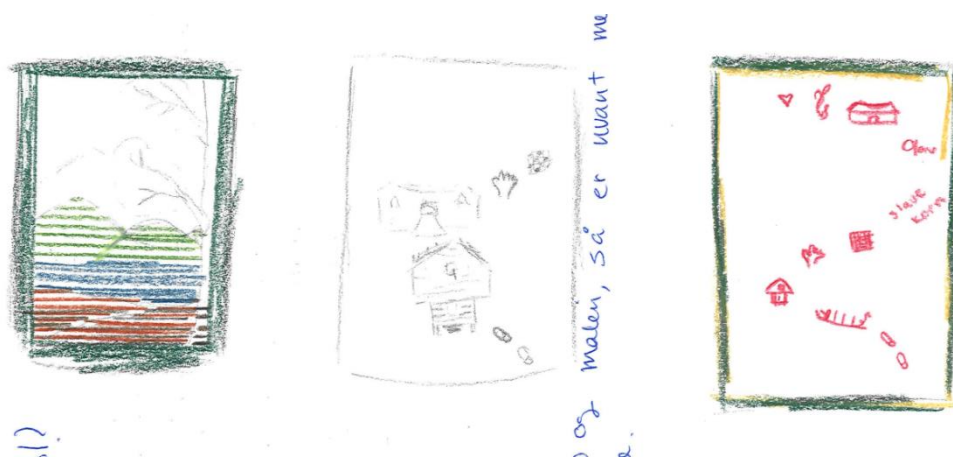
4.1.4 Lete etter et budskap

Etter å ha tatt et utvalg av alle artefaktene og endt opp med tre ulike typer symbol gikk jeg videre for å finne ut hva jeg ville si og hvordan jeg kunne bruke artefaktene til å formidle mitt budskap. Jeg lagde et tankekart med alle begrepene jeg kunne tenke på i relasjon med prosjektet, for så å velge ut de mest relevante.



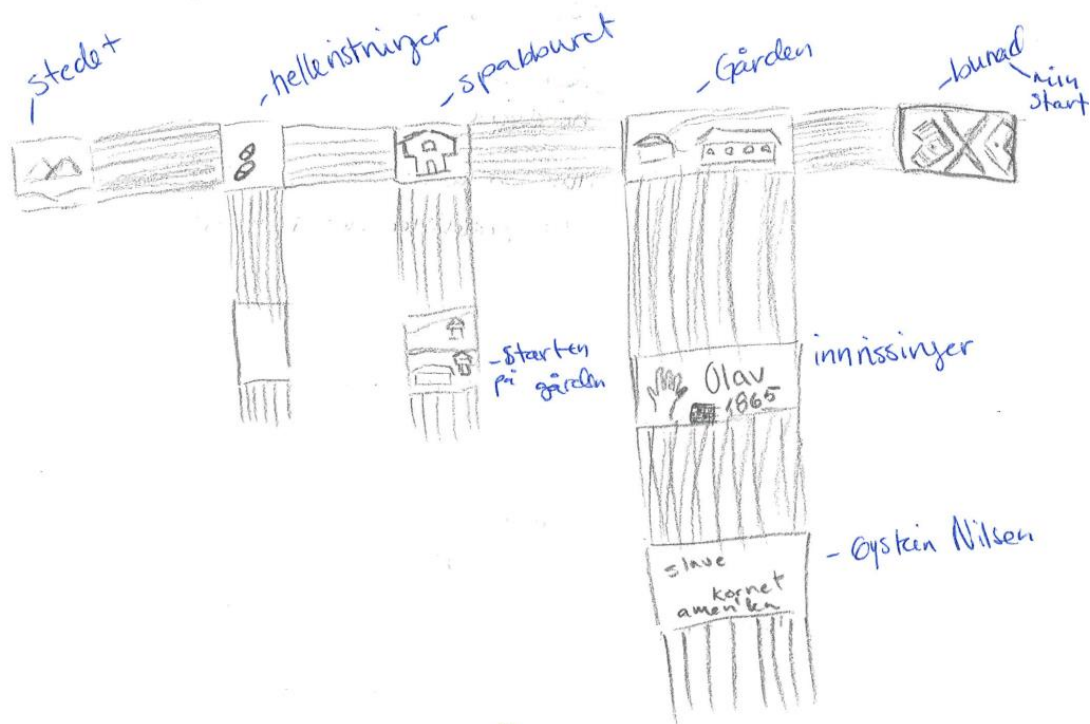
Bilde 8, Tankekart over begrep

Det som kom frem som mest viktig ble ringet i gult. Tilhørighet kom som størst, mens opplevelse og konnotasjoner kunne kobles sammen og formidling, materialitet og berøring/resonans også var knyttet sammen. Jeg ville, gjennom det materielle og det sanselige, formidle mine konnotasjoner til og opplevelse av tilhørighet knyttet til slektsgården.



Bilde 9, Skisser av uttrykk

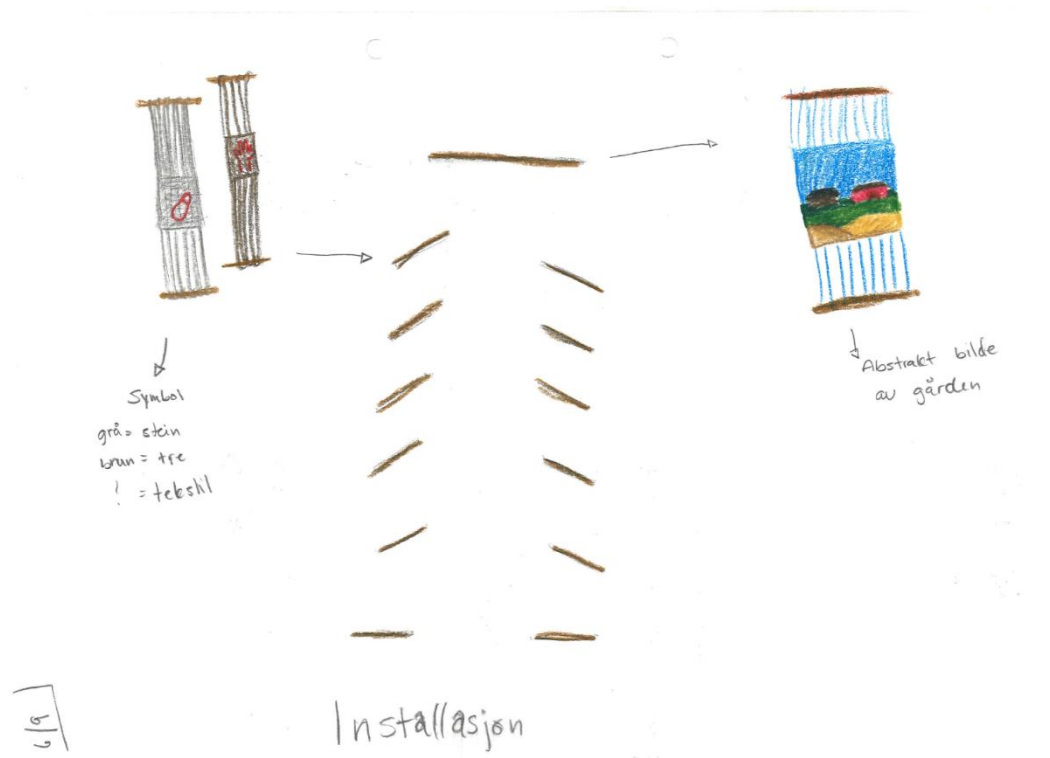
Mens jeg prøvde å bestemme hva jeg ville si, begynte jeg å skisse ulike måter å fortelle historien til slektsgården. En var å lage veve et bilde av gården, eller å lage et bilde med alle symbolene.



Bilde 10, Skisse av tidslinje av gårdens historie

En annen ide var å lage en kronologisk tidslinje over historien til gården.

Så kom en ide om å lage en installasjon, fordi en installasjon taler til flere av sansene. Det materielle har en viktig rolle i prosjektet mitt fordi når jeg tenker på et minne er det ofte det sanselige, som en lukt eller det taktile, som er sterkest. Sansene var, for meg, grunnlaget til det immaterielle, alle opplevelsene og følelsene, alt som jeg knyttet til tilhørighet og til gården.



Bilde 11, Skisse av installasjon med bannere

Ideen var å lage en installasjon hvor man går gjennom en korridor med bannere som henger på hver side med symboler vevd, brodert eller malt på. Hvert banner skulle være et vevd stoffstykke hengende fra tak til gulv og de skulle se ut som materialet som symbolet kom fra, som helleristninger i grått, lik stein, og innskjæringene i låven i brunt, likt treverk. I enden av korridoren kommer man til et vevd bilde av gården.

Jeg var usikker på om ideene fanget essensen av gården, og jeg var usikker på budskapet, hva formidlet de? Derfor valgte jeg å gå videre til å heller utforske hvilke materialer og teknikker jeg kunne bruke.

4.2 Fase 2, Utforske overflater

I dette kapitlet tar jeg for meg hvordan jeg brukte ulike tekstile materialer og teknikker for å utforske forskjellige overflater. Gjennom denne utforskingen kom jeg frem til hvilke teknikker som skapte det uttrykket jeg ville ha i mitt endelige verk. Fordi jeg hoppet frem og tilbake mellom å utforske overflater og å utforske uttrykket til det endelige verket, skjer fase 2 og 3 for det meste parallelt.



Bilde 12, Utprøving av abstrakt bilde



Bilde 13, Utprøving av banner

Med skissen av bannerne i tankene begynte jeg å utforske hvordan å lage en vevd overflate som minnet om stein. Jeg utforsket hvordan ulike garnkombinasjoner, fargekombinasjoner og teknikker påvirket opplevelsen av overflaten. Tanken var at jeg i etterkant skulle bruke maling og broderi for å sette symbolene fra helleristningene på den vevde flaten.



Bilde 15, Ulike garntyper



Bilde 14, Prøvelapp - garnkombinasjoner

Jeg valgte å bruke ull, i ulike gråvhet/mykhet, og i ulike gråtoner, med noe beige og sort, for å etterligne stein. Så vevde jeg små prøvelapper med forskjellig garn, noen planla jeg fra begynnelsen, mens med andre valgte jeg garnet mens jeg holdt på. Etterpå analyserte jeg dem for å finne ut hva de formidlet, både materielt og immaterielt. Som et eksperiment prøvde jeg også ut bruken av silkepapir, som kontrast til garnet.



Bilde 16, Prøvelapp 1, 2 og 3

Bilde 16 viser de første prøvelappene. Prøvelapp 1 prøvde jeg å veve med samme teknikk som når man lager bunadsbånd. Jeg oppdaget fort at det ikke kom til å fungere, fordi jeg ikke hadde satt det opp riktig. Prøvelapp 2 viser hvordan jeg prøvde samme garn i renning og i innslag, som skapte et veldig flat, rent og ensartet uttrykk. Når jeg dro fingene over prøvelappen var det glatt og mykt og jeg kunne vri og strekke det uten at det mistet fasongen sin. I neste prøvelapp, prøvelapp 3, prøve jeg å bruke ulike garn i innslaget. Når jeg tok på prøvelappen kjente jeg at det mest hårete garnet ble veldig solid og tykt og den delen av lappen hadde minst stretch i seg. Uttrykket til prøvelapp 3 hadde mer dybde og spill i seg enn prøvelapp 2, men selv om det var grovere minnet det ikke særlig på stein.



Bilde 17, Prøvelapp 4

Neste prøvelapp, bilde 17, var en utforsking av hvordan de ulike garnene ble om jeg varierte hvor tett eller løst jeg vevde. Jeg prøvde også å sette sammen to eller tre ulike garn, se hvordan ulike farger eller ett glatt og ett hårete garn sammen så ut. Selvfølgelig ble ikke uttrykket noe som helst som stein, men jeg klarte ikke slutte å dra hånden min bortover lappen.

Det glatte, det mye, det ru gled under fingrene mine og jeg dro det også over kinnnet mitt, kjente overflaten mot huden. Lukten av ull og fibre til de mer hårete garnene minnet meg om å ligge på et saueskinn.

De forrige prøvelappene var også ganske smale, så neste prøvelapp ville jeg gjøre bred nok til å kunne male en hånd på, som innskjæringene på låvedøren.



Bilde 18, Prøvelapp 5



Bilde 19, Løse tråder



Bilde 20, Silkepapir

Med prøvelapp 5 (bilde 19), prøvde jeg også ulikt garn, men jeg prøvde også ulik tetthet i vevingen. Noen steder vevde jeg løst, andre tett, som skapte noe mindre rette linjer enn i prøvelapp 3. Likevel ble det et tydelig skille mellom hvert garn, et veldig lite naturlig uttrykk. At jeg brukte et tykt garn i innslaget mot det tynne garnet i renningen gjorde at ganet sto ut, ble tydelig og veldig solid. Prøvelappen ble stivere enn de forrige.

Selv om prøvelapp 4 minnet mer om stein enn de forrige, var det fortsatt ikke det jeg hadde tenkt, å dra fingrene mine over lappen ga meg ingenting, den var kjedelig.

Jeg prøvde også å bruke et delikat, sølvaktig garn til å lage et banner av tråder som hang ned (bilde 18), uten å være vev, men når jeg holdt det opp mot lyset så trådene skitne og loete ut. En annen ide var å bruke silkepapir, men det ble for skjørt, var vanskelig å veve og rev lett (bilde 20). Jeg var ikke fornøyd med hva jeg hadde prøvd så langt og jeg begynte å lure på om jeg skulle bytte ut ideen om bannere.

Det var her jeg begynte parallelt med fase 2 og 3.

Etter at jeg hadde lagt ideen om bannere vekk, kom jeg på tanken om å lage et veggteppe, men det første bilde som dukket opp i tankene mine var den gamle billedveven som hang på hytta. Bildet var av en eventyrprinsesse i skogen, veldig geometrisk.

Selv om det var fint, koblet jeg det alltid med noe veldig gammelt og umoderne. Så, når jeg skulle lage et veggteppe selv, tenkte jeg å lage et som var mer organisk og moderne.



Bilde 21, Ulike teknikker

Rammen til billedveven var mye større enn veven jeg brukte til de forrige prøvelappene, og mens jeg lekte meg med uttrykket (se fase 3), prøvde jeg flere ulike teknikker. I bilde 21 ser man ulike måter jeg flettet, snurret og heklet tråder inn i renningen. Øverst til høyre ser man en kombinasjon av ett tynt, hvitt garn sammen med et mye tykkere og grått garn. Denne kombinasjonen er en av de som kommer nærmest å minne om stein og minnet meg spesifikt om marmor. Alle fire kombinasjonene er i mer eller mindre grad tredimensjonale og jeg fikk lyst til å dra fingrene frem og tilbake, gni og klemme.



Bilde 22, Tynt og grovt garn



Bilde 23, Tykt og glatt garn



Bilde 24, loddent garn

En annen teknikk jeg prøvde på veggteppet var å knytte tråder slik at de hang nedover. Jeg prøvde dette med ulikt garn, noe tynt og grovt (bilde 22), noe tykkere og glatt (bilde 23) og med en variasjon av loddent garn (bilde 24). Det lodne garnet hang sammen som en klump og jeg klarte nesten ikke å dra fingrene gjennom, noe som minnet meg om et saueskinn.



Bilde 25, Vev med tykt garn



Bilde 26, Saueull av ulike garnkombinasjoner

Jeg tok dette med saueull og saueskinn videre på en ny vev, hvor jeg brukte det tykkeste garnet jeg hadde for å prøve noen andre teknikker (bilde 25) før jeg utforsket garnkombinasjoner (bilde 26) for å etterlikne saueskinn. Jeg fant ut at en kombinasjon av loddent og glatt, tynt og tykt garn føltes mest som et saueskinn.

4.3 Fase 3, Utforske uttrykk

I dette kapitlet tar jeg for meg hvordan jeg gikk frem for å finne uttrykket og budskapet til det endelige verket mitt.

Gjennom hele prosessen hoppet jeg fra utforsking til skisse av endelig produkt og tilbake. Jeg skisserte en ide av hvordan jeg tenkte det endelige produktet skulle bli, med en tanke på at det skulle være et endelig produkt, for så å analysere hva produktet ville formidle og hvordan. Deretter gikk jeg tilbake til budskapet mitt og så om de passet overens. Om de ikke gjorde det, gikk jeg tilbake til utforskningen, men i etterkant gjorde dette at jeg ble mer og mer klar over hva jeg ville, og ikke ville, mitt budskap skulle være. Fordi jeg hoppet frem og tilbake mellom å utforske overflater og å utforske uttrykket til det endelige verket, skjer fase 2 og 3 for det meste parallelt.

Alle de første ideene omfattet det jeg hadde valgt ut av artefakter, men gjennom å skisse det oppdaget jeg hvor vanskelig det var å velge ut noen få ting fra slektsgården og likevel fange essensen av gården. Bannerne fortalte noe om gården, men fanget ikke det jeg følte var essensen og jeg følte ikke at jeg tilføyde noe av meg selv i verket.

Når jeg begynte å tenke på hva essensen var, fant jeg ut at det kom til å bli vanskelig å definere og skape. Derfor bestemte jeg meg for å heller se på hvordan jeg kunne formidle hvordan jeg opplevde slektsgården og jeg gikk derfor vekk fra å måtte bruke de ulike symbolene.



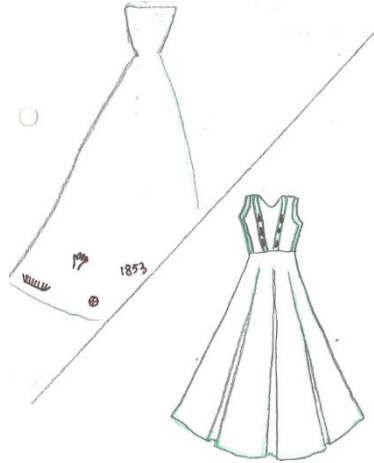
Gjennom prosessen har jeg har mange ulike ideer, men det var 5 ideer som skilte seg ut og som jeg fokuserte på. Det første var bannerne, men de viser bare frem det som er på gården, uten at noe bærer preg av meg selv. Det andre, veggteppet, ble mer som en prøvelapp for teknikker og overflater. Det er inspirert av ulike veggtepper fra Instagram og ble mer moderne og stilrent, men uten at det kan knyttes til ett spesifikt sted.

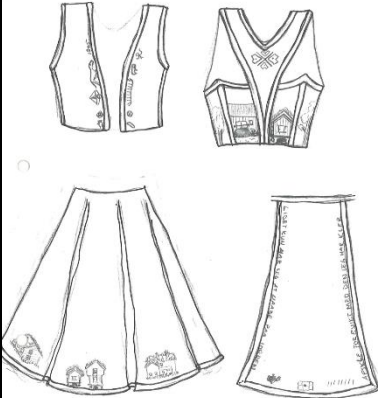
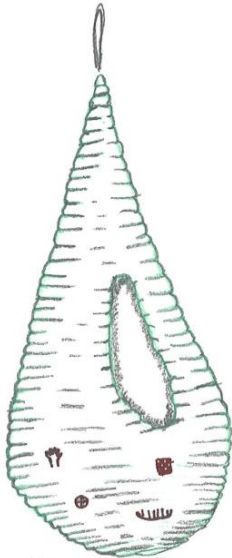
I ønske om å gjøre at uttrykket var mer preget av meg selv, fjernet jeg gården. Det tredje og fjerde uttrykket var kjoler, den tredje var av enten en moderne kjole eller en tradisjonell kjole med symboler brodert inn, og den fjerde var å bruke ulike motiver fra gården som broderi i en bunad.

Alle typene kjoler hadde et tydelig budskap, som passet til hva jeg ønsket å si om arv, tradisjon og tilhørighet, men mens gården er en del av min arv, er det ansvaret til faren min. Jeg er ikke den som skal forvalte gården, hvert fall i nærmeste fremtid. Den femte ideen var av en hengende stol, en kokong, som representerer å bli omfavnet. Den kan

også knyttet til saueskinn og en saueskinnspose jeg sov i da jeg var liten, når vi dro ut med ski og pulk for å gå tur i fjellet, på vinteren.

4.3.1 Analyse av uttrykk

Uttrykk:	Type:	Budskap:	Tanker:
	Bannere	Stein Veggmaleri? Hulemaleri?	Lite tydelig budskap Likner ikke på stein, for lite naturlige linjer og former Lite taktilt
	Veggteppe	Abstrakt Stein Essensen av gården	Fanger ikke essensen til gården Lite tydelig budskap Taktilt
	Moderne eller tradisjonell kjole med broderi	«Å bære en arv, en tradisjon» Man velger å ta på seg klærne, man tar på seg ansvaret for tradisjonen, arven. Når man tar dette ansvaret, har man et valg om å la ting være som de er (den tradisjonelle), eller modernisere det (den moderne kjolen).	Det er ikke mitt ansvar å bære, jeg er ikke arvtakeren

	<p>Bunad med broderi fra gården</p>	<p>«Å bære tradisjon»</p> <p>Bruke artefakter fra gården som mønster i broderi til en bunad</p> <p>Å bære gården</p> <p>Bunaden min er den eneste materielle linken til slektsgården, Telemark, før voksen alder</p>	<p>Det er ikke mitt ansvar å bære, jeg er ikke arvtakeren</p> <p>En bunad er noe veldig tradisjonelt, noe som er vanskelig å modifisere slik man selv vil, uten å miste det som gjør det til en bunad.</p>
	<p>En hengende stol</p>	<p>«The Womb»</p> <p>Trygghet i arv</p> <p>Bli omfavnet og støttet</p> <p>Varmt og bærende, trangt fordi arv og tradisjon ikke gir en rom til å bevege seg fritt</p> <p>Restriktivt</p> <p>Arv og tradisjon som noe positivt og negativt</p>	<p>Tydlig kobling til saueskinnsposen min</p> <p>Tydlig budskap</p> <p>Taktilt</p>

4.4 Resultat av fase 2 og 3

Tidlig i fase 2 var det ullgarn jeg valgte å bruke, fordi ullgarn er noe jeg kobler til tradisjon, varme og arv. Alle kvinnene i familien min strikker og skaper ting, for det meste i ullgarn. Grove, varme ullsokker var brukt ofte på gården på grunn av de kalde tregulvene, mens hjemmestrikkede ullvotter alltid lå i gangen om vi trengte de.



Bilde 27, Saueskinnspose



Bilde 28, Bildesamling

Jeg fant også ut at jeg assosierte saueskinn med de samme tingene som med ullgarn.

Når jeg så tilbake på fase 2 og 3 oppdaget jeg at saueskinn kom frem i begge.

En dag, hjemme hos mamma, går jeg opp trappen til andre etasje og ser en samling bilder. De har hengt der så lenge jeg kan huske, men jeg har egentlig ikke lagt merke til dem, de har bare alltid hengt der. Når jeg så nærmere på bildene oppdaget jeg at ett av dem viser meg som liten, i en saueskinnspose.



Bilde 29, Bilde av meg som liten, i saueskinnsposen

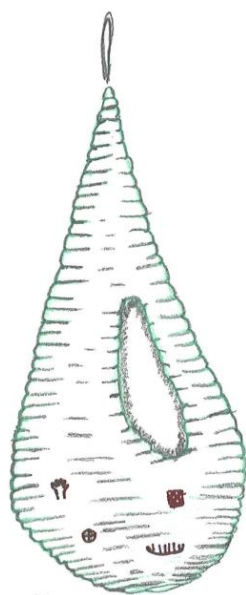
Jeg ser på bildet, det er meg i en fargerik dress og i en saueskinnspose. Som barn kan jeg huske at jeg lå i akkurat en slik saueskinnspose, som bestemor lagde. Om dette er et minne eller om jeg har skapt dem selv gjennom å ha, i årevis, gått forbi bildesamlingen og sett på bildet av da jeg var liten vet jeg ikke, men det er likevel en sterk kobling mellom saueskinnsposen, varme og trygghet. Når jeg ser på den er jeg omfavnet, så varm og trygg. Myk, luftig ull kiler ansiktet mitt og mammas stemme hvisker i øret mitt, like myk, varm og trygg som saueskinnsposen jeg ligger i.

I fase 2 jobbet jeg veldig taktilt, og dette ble noe jeg ville ta med videre, som gjorde at jeg bestemte meg for at det endelige verket skulle være en installasjon, hvor man kunne ta på og oppleve det. I fase 3 valgte jeg den hengende stolen som det endelige verket mitt, fordi det var det som formidlet hva jeg opplevde når jeg tenkte på slektsgården.

4.5 Fase 4, Endelig verk

I fase 2 og 3 tok jeg flere valg som påvirket det endelige verket og hvordan jeg jobbet i fase 4. I starten av fase 4 visste jeg at jeg ville bruke ullgarn, trekke inn saueskinnsposen, lage en hengende stol og inkorporere dette i en installasjon. Likevel var det mye jeg ikke hadde bestemt når det kom til det endelige verket, som form og farge.

4.5.1 Utforske form

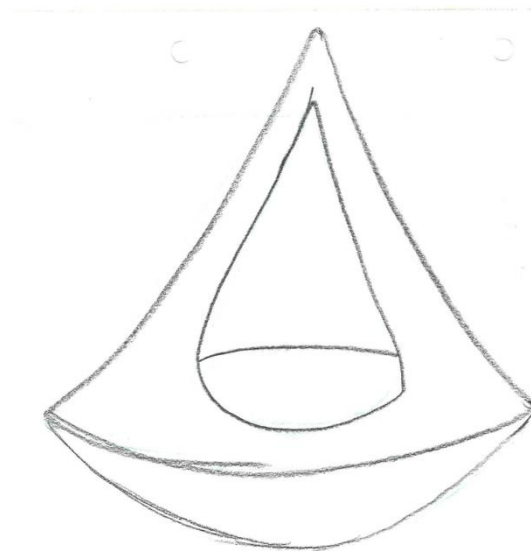


- "the Womb"
- Konnotasjoner:
 - trygghet
 - varme
 - kokong
- Symbolisere trygghet i arv, omfavnet, støttet
- saueskinns pose

Bilde 30, Skisse av hengende stol

Jeg valgte ideen om en hengende stol, men så kom det til å realisere den. Først viste jeg skissen til noen venner for å se om budskapet av varme og trygghet, å være omfavnet, var tydelig for andre enn meg selv.

Jeg tok et bilde av skissene mine og sendte de til vennegruppa på Messenger. Ville de se, forstå hva jeg ønsket å formidle? En liten stund senere dette meldingene inn, 'ekelt'?! 'Slimete'?! 'Vått'?! Ved å bruke tittelen 'the Womb' fikk de assosiasjoner til å være i en livmor, mens jeg hadde tenkt mindre biologisk og mer symbolsk, at man er vernet om, tatt vare på. Hvordan kunne jeg fjerne de 'ekle' assosiasjonene? Skal jeg droppe tittelen? Forandre formen?



Bilde 31, ulike former for stolen

Jeg fant ut at neste steg var å skisse ulike versjoner av den originale ideen, skulle det være en faktisk kokong? Et reir eller et hi? Hva skjer om de kommer opp fra bakken? Om det henger opp under taket? Hvilke farger burde jeg bruke?

Den grønne kokongen (bilde 31, øverst til venstre) har ingen tilknytning til arv eller tradisjon, til slektsgården. Om den kommet ut av stein (bilde 31, øverst til høyre) med symboler malt inn, er det en tydelig kobling til gården og til helleristningene, men jeg går vekk fra å bruke ull som materiale. Den ble mer som en skulptur man ser på, som også går vekk fra det taktile. Hvordan kunne jeg få med alt jeg ville formidle?

Hva er egentlig mine assosiasjoner til slektsgården? Vil en kokong, et hi eller et reir formidle opplevelsen best? Å lage et reir eller hi som sitter på bakken kunne funke, men er man omfavnet? I en kokong er man beskyttet, men fanget til man har utviklet seg. Jeg søker etter definisjonen på en kokong og finner det engelske ordet 'cocoon', som brukes om man er omfavnet av noe eller om man føler seg beskyttet, trygg og isolert fra hverdagen (Cocoon, u.å.). Er det det jeg opplever? Jeg søker videre. Et hi er et rom på bakkenivå, mens et reir blir brukt av fugler og er oftest oppe i trær eller på fjellsiden. Et hi eller et reir kan man komme og gå fra, det er rom til å bevege seg, utforske. Hva er slektsgården? Er det et hi? Et reir? Eller er det en kokong? Og er det da slektsgården eller tilhørighet? Kanskje tradisjon?

Kokong eller reir? Friheten til å dra sin vei? Verket har ulik mening ut fra hvordan man stiller seg til tilhørighet og tradisjon, et reir man kommer til og drar fra, en kokong man er fanget i eller som har lagt fra seg i fortiden.

Jeg prøvde ut å sitte på bakken, sitte på en stol og stå på et bord, for å se hva de ulike perspektivene gjorde med opplevelsen min. Når jeg sto på bordet fikk jeg et rush, jeg så ned på folk, fikk et fugleperspektiv og følte at jeg hadde kontroll, at jeg var trygg (Mørstad, 2021). Å sitte på bakken var stikk motsatt, froskeperspektivet gjorde at alle andre virket så store og dominerende (Mørstad, 2020). Dette gjorde at jeg ville ha en stol som hang fra taket, ikke for høyt, men slik at man kunne se folk i øynene, ikke dominere eller bli dominert.



Bilde 32, Modell av hengende stol

Jeg prøvde å lage en liten modell, men det er vanskelig å veve stramt og tett nok når man vever rundt og rundt. Jeg brukte garn jeg hadde igjen fra fase 2, så alt var i hvit, grå og sort. Jeg visste at det endelige verket ikke kunne være, på noen måte, lik en livmor eller minne om hud eller kropp. Så da jeg begynte å reflektere over hvilken farge det endelige verket skulle ha begynte jeg å liste opp og forestille meg verket i tankene.

Grønn og brun er natur, rød, gul og oransje blir for «skrikende», rosa blir for likt hud, sort blir som et tomrom, blå minner om natt, hvitt blir for rent og klinisk og grå forsvinner i bakgrunnen. Hele tiden gikk jeg tilbake til grå, ikke sort eller hvit, men grå. Bunaden, låven, bunadsbåndene har rød i seg, det er fargen jeg assosierer med arv og tradisjon, saueskinn kan komme i ulike farger og er oftest i hvitt, så hvorfor kommer jeg hele tiden tilbake til grå? Hva knytter grå og tilhørighet sammen? Så kom det til meg, grått skiller seg ikke ut, det går i ett med

bakgrunnen. Å være usynlig er å være trygg. Å bli stirret på er utrygt, skummelt. Men hvor kommer den tanken fra? Tankene surrer i hodet, jeg er ganske introvert, men å ville være grå?! Så dukker et minne opp, et minne om tenårene, når behovet for aksept og tilhørighet var så fryktelig sterkt.

Jeg går mot ungdomskolen, drar i den tunge inngangsdøra, smyger meg gjennom den lille åpningen og går bortover korridoren og opp trappene. Skrittene mine runger i tomheten og magen kniper seg, jeg er varm; og kald. Jeg tørr ikke gå sakte, men heller ikke for fort, prøver å være stille mens jeg går bortover korridoren og passerer den ene døra etter den andre.

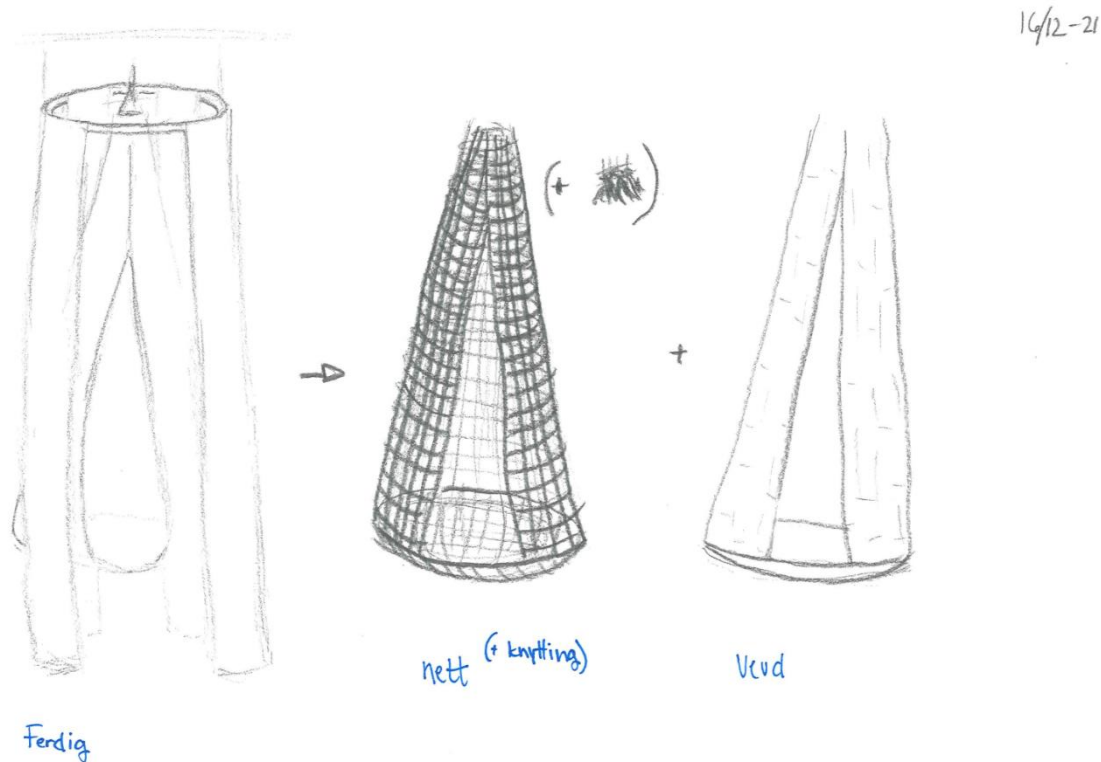
Jeg stopper, står der, foran denne døra. Hånden strekker seg sakte, så sakte, mot håndtaket. I stillheten hører jeg lyden av en stemme på andre siden, men ikke hva som blir sagt. Så stille som jeg klarer åpner jeg døra, stemmen stopper, hele klasserommet snur seg mot meg, læreren og klassekameratene mine stirrer, stille.

Hva tenker de om meg nå? Magen kniper seg så hard jeg blir skjelven, jeg vil bare kripe inn i meg selv og ikke bli sett, hvorfor måtte jeg være sen igjen?! Jeg går sakte forbi pultene til plassen min, ønsket om å være usynlig fyller kroppen så det kribler i huden.

Så da hadde jeg valgt grå, selv om rød hadde passet med arv og tradisjon, grønn eller brun med gårdens natur og det solide, det urokkelige ved gården og ved naturen. Men skulle hele stolen være grå? Eller burde det være detaljer i andre farger? Skal innsiden være grå og utsiden en annen farge? Her satt jeg fast, så jeg valgte å gå videre med å faktisk lage verket.

4.5.2 Lage det endelige verket

Etter å ha planlagt sånn omtrent hvordan det endelige verket skulle se ut, måtte jeg finne ut hvordan jeg kan lage det. Jeg måtte bruke materialer som gjorde at det kunne henge fra taket med en person inni, samtidig som at det var mykt som en saueskinnspose.

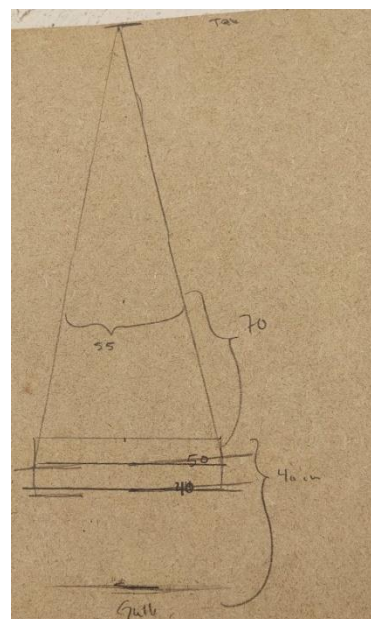


Bilde 33, Skisse av stolens oppbygging

Derfor skisset jeg hvordan jeg kunne lage stolens 'skjelet' som et nett, for så å kle det etterpå. Nettet skulle også være hvor jeg festet bunter med ulltråd for å lage inntrykket av saueskinn (se bilde 22-26). Jeg skjønnte raskt at jeg måtte ha noe til å stabilisere stolen annet enn nettet, for det ville bare bevege seg med kroppen når man setter seg i den. Derfor bestemte jeg meg for å lage en plate i bunn, for å avstive og stabilisere det. Men da kom jeg på, hvor stor skulle stolen være? Hvor høy og hvor bred? Den måtte ha plass til at man kunne sitte i den, men ikke for mye, for et reir eller en kokong er jo ikke romslig? Man kan jo ikke bevege seg som man vil, det er grenser, rammer. Man skal ikke skalle i toppen heller.

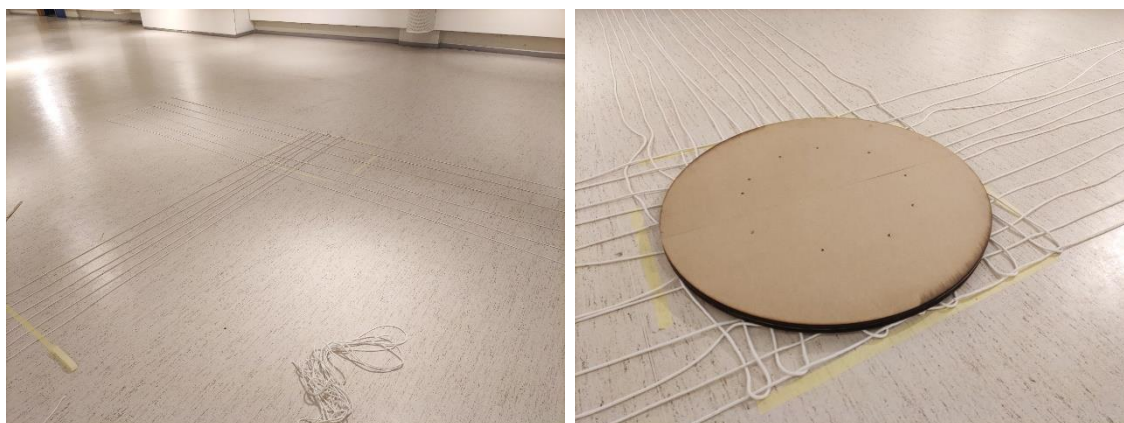


Bilde 34, Lage bunnplaten til stolen



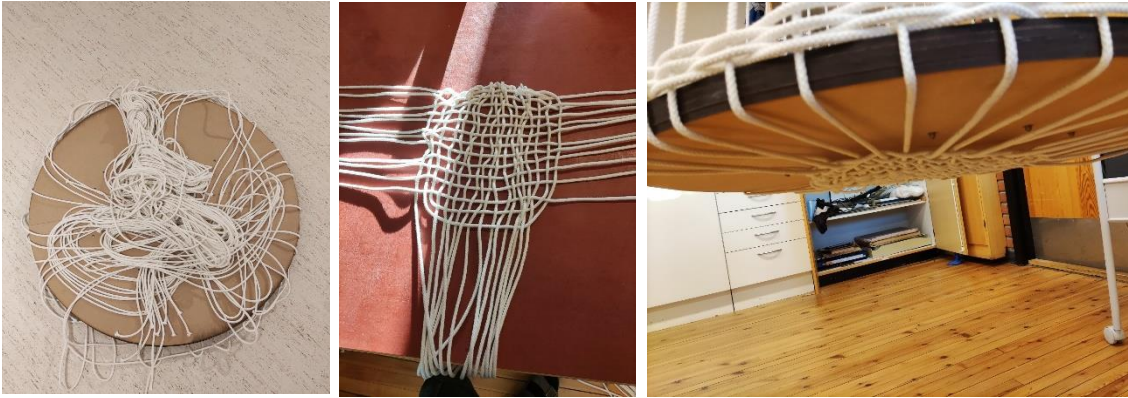
Bilde 35, Regne ut høyden til stolen

Først brukte jeg laserkutteren til å skjære ut flere halvsirkler på 40x80, slik at, etter å ha limt og skrudd sammen platene, sto jeg igjen med en sirkel på 80 cm i diameter. Det var nok til at man har plass, men litt slingringsmonn. Fordi diameteren var 80 cm, og taket i galleriet er minst 3 meter, visste jeg også vinkelen på trådene om de samlet seg og hvor god plass jeg trengte til skuldre og hode.



Bilde 36, Måle ut lengden på trådene til stolens nett

Jeg markerte opp bredden på platen, og målte to meter ut på hver side og bakover for å legge ut trådene som skulle både bære vekta og være nettet til stolen.



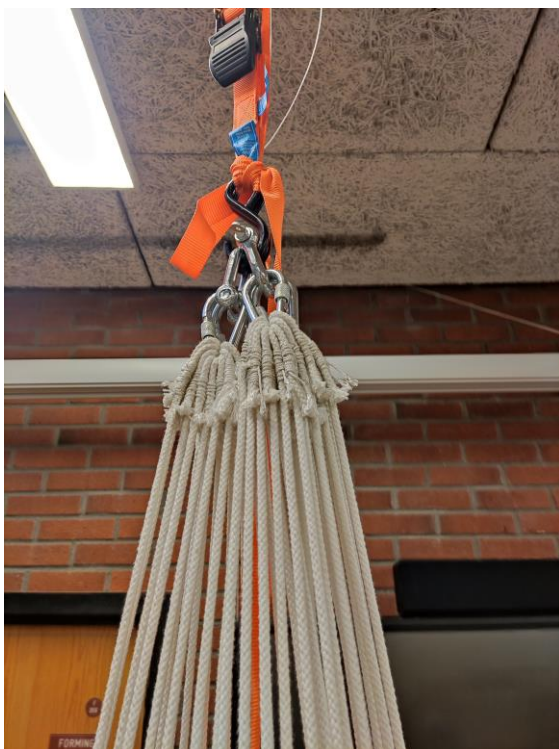
Bilde 37, Veve bunnen til nettet

Da jeg hadde vevd en bunn, samlet jeg trådene og bar alt fra galleriet til klasserommet for å jobbe videre. Da jeg prøvde å henge det opp oppdaget jeg at jeg ikke hadde lagd bunnen bra nok, så jeg løsnet opp alt jeg hadde gjort og lagde en ny bunn. Dette skapte problemer senere da trådene nå ikke var like lange på begge sider siden jeg ikke målte like nøye andre gangen jeg vevde bunnen.



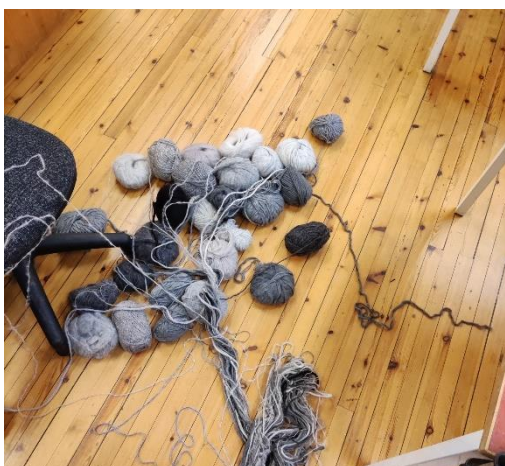
Bilde 38, Stramme nettet

Da jeg hang stolen opp ble noen av trådene løse mens andre var stramme. I tillegg bevegde trådene seg med ujevnt mellomrom fra bunn og opp siden av plata. En løsning på dette hadde vært å veve en større overflate i bunn enn det jeg gjorde eller lage hull i plata som trådene kom gjennom. Jeg valgte heller å veve noen tråder på oversiden av plata for å holde trådene på plass.



Bilde 39, Henge opp stolen

For at stolen skulle tåle både sin egen vekt og vekta til en person, valgte jeg å bruke tau som er brukt på båt og som tåler 280 kg. I tillegg brukte jeg 5 kroker som hver for seg tåler 100 kg.



Bilde 40, Lage garnbunter

Etter å ha hengt opp stolen begynte jeg å klippe opp de ulike ullgarnene for å lage saueskinnet på innsiden av stolen.



Bilde 41, Feste garnbunter til stolen

Jeg prøvde først å bruke tvinger til å lage flere bunter samtidig, men på grunn av de ulike garntypene så floket trådene seg i hverandre. Derfor klarte jeg bare å måle cirka en meter med tråd, for så å dele de i fire. Da hadde jeg bunter lange nok til å knytte fast i stolen, men ikke så lange at de tok all plassen på innsiden av stolen. Et av problemene jeg møtte på var at jeg hadde så mange ulike tråder at buntene ble veldig tykke. Dette gjorde det vanskelig å knytte og stramme dem og få plass bortover.



Bilde 42, Lage sittepute til stolen

Jeg valgte å ikke knytte bunter i bunn av stolen og heller bruke hobbyskum fordi jeg ikke ville lage en grop i bunn når man satt i stolen. I tillegg ville man ha satt deg på masse knuter, som ikke er behagelig. Jeg fikk hobbyskummet etter at jeg hadde hengt opp og startet å knytte buntene til sidene av stolen, som gjorde at jeg måtte løfte hele opp på skummet for å måle og klippe det. Etter at jeg hadde klipt to lag med skum, måtte jeg løfte alle buntene jeg hadde knyttet for å plassere skummet i bunn.



Bilde 43, Lage trekk til sitteputen

Når skummet var på plass, prøvde jeg ulike måter å lage et trekk på og jeg endte opp å hekle trekket. Mens jeg lagde trekket, prøvde jeg ut ulike måter å kle utsiden av stolen. Jeg vurderte å sy et, men det kom til å ta tid og et tettvevd stoff ville være glatt og flatt, i motsetning til resten av stolen.



Bilde 44, Dekke stolen med vevde tepper

Jeg prøvde deretter ulike kombinasjoner av de vevde teppene hentet fra slektsgården. Ved å bruke flere av de mindre og smalere teppene ble det veldig kaotisk og ujevn. Å bruke det største teppet ga renere linjer, men stolen minnet om en tipi og det ble nesten klaustrofobisk å sitte i den.

Jeg løfter, drar, balanserer. Så faller det på plass. Teppet legger seg rundt stolen, omfavner den. Jeg går av stolen jeg sto på, føttene dunker i gulvet. Verket minner om en hule eller en tipi, jeg får lyst til å krype inn og lukke øynene. Jeg er nesten ferdig, ikke mye igjen å gjøre. Jeg setter meg ned og puster tungt. Snart ferdig. Tvilen sniker seg innpå meg, hva er det jeg egentlig gjør? Hvem tror jeg jeg er? Autoetnografi som metode spiller på de sterkeste og svakeste sidene ved meg selv. Gjennom refleksjon har jeg til tider blitt fanget i eget hode, havnet i en spiral nedover. Tankene går fra genuin refleksjon til selvkritikk, til tvil.

Å bruke teppene til å kle stolen kan knytte det å bli omfavnet av arv og tradisjon, men det druknet stolens eget uttrykk. Derfor valgte jeg til slutt å la være å bruke teppene og heller la garnbuntene og tauet vises.



Bilde 45, Stolen begynner å ta form

Tauets hvite, vertikale linjer mot garnets horisontale gråtoner skapte en kontrast. Jo mer jeg bygde på med garnbunter, jo mer kom formen til stolen frem. Buen på ryggen til stolen skapte assosiasjoner til hoftene og midjen til en kvinne og ordet yndig dukket opp i hodet mitt. Dette er i kontrast til den solide bunnen og den tykke veggen av garnbunter. Likevel opplevde jeg formen som yndig.

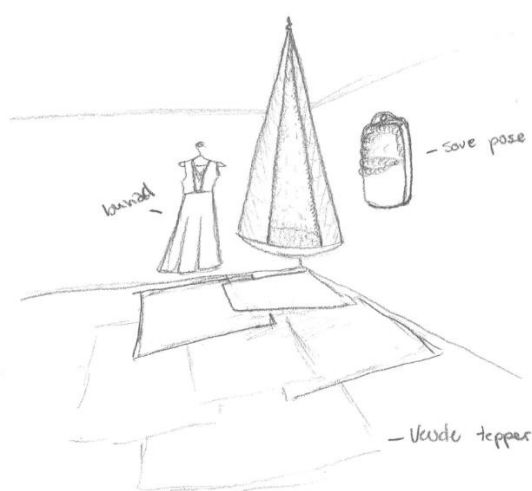
Etter å ha bestemt meg for veien videre ville jeg se hvordan stolen og resten av installasjonen virket sammen.



Bilde 46, Sette opp installasjon

Jeg prøvde å henge opp stolen og plassere teppene og saueskinnsposen rundt for å prøve ut ulike kombinasjoner.

4.5.3 Installasjon



Bilde 47, Skisser av installasjonen

Det endelige verket inkorporeres i en installasjon, slik at noe fra meg får plass sammen med ting fra gården, ting som knyttes til barndom, tilhørighet, arv og tradisjon. Bunaden er min, det første materielle jeg fikk som representerte arv og tradisjon, saueskinnsposen representerer barndommen min og de vevde teppene er en del av gården og tradisjonelle i både farge og mønster.

Bunaden er et kjent element, de fleste vil forstå at den representerer kulturarv og tradisjon, kanskje også tilhørighet. Om jeg brukte to bunader, min oldemors hverdagsbunad og min egen, vil de både harmonisere og balansere med hverandre, men også være en kontrast i utseende og tidsepoke. Men det er også mulig at de vil stå for mye frem, ta blikket vekk fra stolen.

Saueskinnsposen minner om barndom og varme, men den er også både utgangspunktet og en kontrast til stolen. Den er mer rektangulær, mens stolen er triangulær.

Teppene er i ulike farger, men i jordtoner og hvitt og svart. De er todimensjonale, med horisontale linjer, i kontrast til stolens diagonale linjer og tredimensjonal, vertikal form. Jeg tenkte på å henge de fra taket, men dette ville skape en fremside og bakside. Når de henger på stativ som står på bakken, virker de mer solide.



Bilde 49, Utprøving av installasjon

Jeg ville at de andre elementene i installasjonen skulle omfavne og omringe stolen, noe som gjorde at jeg valgte å plassere dem i en sirkel, med stolen i sentrum. De er sentrert rundt stolen, men også i kontrast til den.



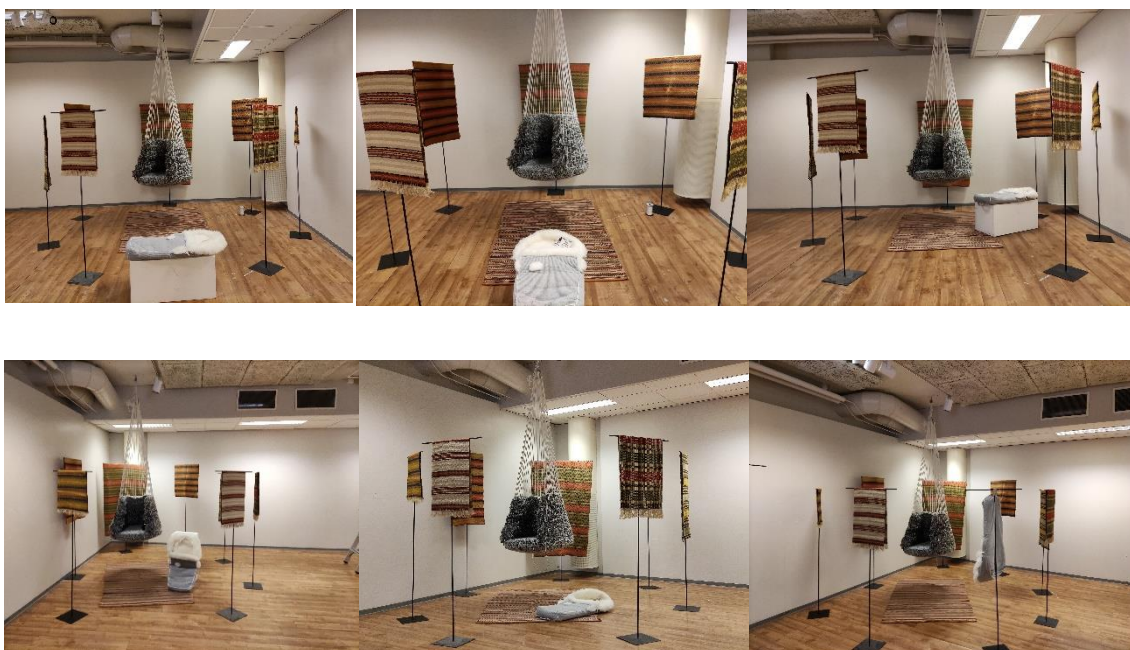
Bilde 48, Utprøving av installasjon

Da jeg hadde satt opp installasjonen og flyttet på de ulike elementene tok jeg noen skritt tilbake. Om man står i installasjonen ser man de ulike elementene, man beveger seg inn og ut, rundt. Når man tar noen steg vekk, forsvinner installasjonen i det store rommet, den blir plutselig mye mindre enn jeg tenkte når jeg sto nærmere den. Slektsgården er stor, både med tanke på geografisk område og i forhold til alle tingene og opplevelsene som finnes der. Mangfoldet til gården er grunnen til at jeg valgte å heller se innover og finne ut hva den betydde for meg. Når jeg så installasjonen fra avstand virket den så redusert, stikk motsatt av slektsgårdens mangfold. En tanke dukket opp om å fylle rommet med artefakter fra gården, hvor man må gjennom og mellom dem for å komme til senteret, hvor stolen henger.

Jeg stopper opp, hvordan i all verden skal jeg få tak i alt, hva skal jeg velge? Er det lurt å legge til alt dette? Et minne om første året på Faglærerlinjen dukker opp i tankene. Vi skulle lage en boks av leire og jeg lagde en hul trestamme. Så

la jeg til en blomst og et blad. Så en til og en til. Til slutt så jeg på hva jeg hadde lagd. Den var overdådig, kaotisk og ikke i det hele hva jeg hadde tenkt å lage. Noen ganger klarer jeg ikke å slutte å 'bare gjøre litt til'.

Installasjonen stå nå alene i rommet, noe som gjør at den virker mindre. Men den tar den plassen den trenger med de elementene den har. Og de elementene er allerede nok til å formidle budskapet mitt. Å legge til mer vil gjøre det kaotisk og ta fokuset vekk fra stolen.



Bilde 50, Bildecollage av installasjons utprøving

Jeg prøvde ulike måter å organisere de vevde teppene, la noen på bakken og hang andre rundt stolen. Jeg vinklet de skrått innover mot stolen eller parallelt til den. Saueskinnsposen plasserte jeg også på ulike måter.



Bilde 51, Endelig installasjon

Til slutt valgte jeg å plassere ett teppe på gulvet og de andre rundt parallelt med stolen. Bak stolen og mot veggen plasserte jeg de største teppene, litt høyere enn resten. Teppene er lagt over stengene slik at de er likesidet. Saueskinnsposen er plassert på en side, som en krybbe. Dette gjør at det er plass til å gå rundt om mellom de ulike elementene i installasjonen.

4.5.4 Analyse av det endelige verket og installasjonen

For å kunne si noe om formidlingen til det endelige verket og installasjonen har jeg valgt å analysere det til slutt. Jeg har ikke tid eller mulighet til å sette opp installasjonen og få tilbakemeldinger fra mottakere for å vite om installasjonen skaper den reaksjonen jeg vil.

Element	Virkemiddel	Tanker
Hengende stol	Materiale Farge Perspektiv Balanse Bevegelse Form	Ullgarn, tau, treplate og hobbskum Gråtoner Normalperspektiv Triangulær Tydelig linje opp mot taket Kjegleformet
Saueskinnspose	Materiale Fagre Form	Stoff og saueskinnsfell Grå og hvit Rundet rektangulær
Vevde tepper	Materiale Farge Bevegelse Innhold	Lin og ullgarn Jordtoner Horisontale linjer Teppene er arvet, skillbragd, tradisjonelle
Installasjon	Balanse Harmoni Materiale Farge Kontrast Form	Mye duse, naturfarger Repeterende, horisontalt mønster Tekstilt materiale Plassering av elementene i en sirkel, teppene vridt mot stolen. Lik på begge sider Tekstil Gråtoner og jordtoner Grå mot jordtoner, stol mot teppe, flate tepper mot tredimensjonal stol, rektangulært mot sir- kulært og triangulær Sirkulær

5 Innsikter

I dette kapittelet presenterer jeg nye innsikter fra prosessen min som jeg skal bruke til å svare på problemstillingene mine i neste kapittel. Problemområdet mitt handler om tilhørighet knyttet til arv, kultur, sted og ting, samt formidlingen av en opplevelse. Jeg har valgt å bruke ordet innsikter istedenfor funn. Funn virker mer konkret, mens innsikter er mer subjektivt, noe som passer bedre til den autoetnografiske tilnæringsmetoden jeg har benyttet.

Det endelige verket skal formidle innsiktene og dermed svare på den første problemstillingen; *Hvordan kan jeg formidle min opplevelse av tilhørighet til slektsgården gjennom tekstil installasjon?*

Det er med disse innsiktene i tankene at jeg til slutt reflekterer rundt hvordan jeg som lærer kan bruke denne kunnskapen til å forstå min egen rolle som kulturbærer og kulturformidler i møte med elevene. Denne refleksjonen svarer på den andre problemstillingen; *Hvilket didaktisk potensial kan arbeid med tekstil installasjon, knyttet til å formidle tilhørighet, innebære?*

5.1 Forståelse

5.1.1 Forforståelse

Ved å se tilbake på prosessen og bruke det teoretiske grunnlaget har jeg innsett hvilke forforståelser jeg hadde av identitet, kultur og tilhørighet. Før dette prosjektet hadde jeg lite reell forståelse for hvordan tilhørighet er knyttet til identitet og kultur. Jeg forsto ikke hvor store og kompliserte disse begrepene er. Når det kom til kultur tenkte jeg bare på har-kulturen og tenkte ikke over, og verdsatte enda mindre, er i-kulturen.

Tilhørigheten jeg opplevde er knyttet til kultur gjennom artefaktene på gården, de som representerer 'det norske'.

En annen innsikt var hvordan jeg sto i et krysningspunkt mellom fortid og fremtid, og at gården representerte den trygge fortiden. Usikkerheten skapte et behov for tryggheten tilhørighet gir en.

5.1.2 Opplevelse av tilhørighet

Den første innsikten som kom i løpet av prosessen var at det jeg opplevde, når det kom til slektsgården, var tilhørighet. I fase 2 og 3, da jeg husket saueskinnsposen oppdaget jeg at gården ga meg samme opplevelse som posen. Gården er varm og trygg, den omfavner meg og representerer fortiden, arv, tradisjon og barndommen min.

Opplevelsen av tilhørighet skapte en følelse av å ha et solid ståsted i en flyktig verden og jeg følte meg trygg. Likevel hadde jeg et behov for å gjøre meg verdig til å tilhøre og blir en del av gården. Gjennom en analyse av egne tanker, opplevelser og forståelse, ser jeg at jeg klamrer meg til denne trygge, varme opplevelsen som et vern mot den ukjente fremtiden. Jeg er snart ferdig som student, skal være voksen, og nå venter jobb og eget hus, kanskje en ny familie? Jeg går fra å ha familien som en trygg havn, et solid ståsted, til å måtte skape min egen trygghet.

Tanken gjør at jeg føler det som at jeg henger i løse luften og prøver å finne noe, hva som helst, å gripe fatt i. Slektsgården og artefaktene der har blitt et fast punkt, noe solid å stå på og holde seg fast i. Slektsgården dekker behovet for trygghet ved å skape en opplevelse av tilhørighet.

5.1.3 Trygghet eller frihet?

Den andre innsikten som kom i løpet av prosessen, når jeg analyserte kokongen, var at arv og tilhørighet kan være både positivt og negativt. I løpet av Fase 4 oppdaget jeg hvor passende kokongen var for opplevelsen av tilhørighet. Jeg begynte å se på hvordan jeg hadde idealisert gården. Ved å se på det teoretiske grunnlaget ble jeg bevisst på hvordan et solid ståsted i en flyktig verden kan hemme videre utvikling. Arv kan være en byrde og skape opplevelsen av ansvar. Ansvar for å ta vare på og videreføre arven, uten å forandre eller tilpasse den til en selv. Det er viktig å finne en balanse mellom de ulike krysningspunktene, fortid-nåtid, nåtid-fremtid og slektsgården-meg.

5.2 Installasjon som formidling

Når jeg reflekterer over minner og opplevelser knyttet til slektsgården, er det det sanselige, oftest det taktile, som er klarest. Derfor valgte jeg i Fase 1 å bruke installasjon som utgangspunkt i å formidle tilhørighet. Ved å bruke en installasjon kan jeg bruke sanselige virkemidler for å formidle det taktile ved opplevelsene knyttet til gården. Installasjonen omringer og omfavner betrakteren like mye som tilhørighet gjør. Mens utgangspunktet mitt var tradisjon, er ikke verket i seg selv tradisjonelt. Jeg har gjennom en skapende prosess tatt utgangspunkt i historiene og det tradisjonelle og skap en representasjon av min egen opplevelse av dem.

6 Refleksjon

Jeg har valgt å kalle kapitlet for refleksjon, ettersom at jeg ikke drøfter konkrete funn opp imot ulike teoretiske perspektiv. I dette kapitlet reflekterer jeg over innsiktene mine i lys av det teoretiske grunnlaget for å svare på problemstillingene. Først ser jeg på hvordan prosessen har påvirket meg personlig og hvordan min opplevelse kan forstås i møte med det teoretiske grunnlaget. Så ser jeg på hvordan jeg har formidlet opplevelsen av tilhørighet knyttet til slektsgården gjennom en tekstil installasjon.

Etter det ser jeg på hvordan jeg som lærer kan bruke hva jeg opplevde og lærte av prosessen, for så å se på styrkene og svakhetene i tematikken tilhørighet, med perspektivet kulturell arv. Helt til slutt ser jeg kort på hvilken relevans tilhørighet kan ha i dag.

Jeg startet prosjektet med et ønske om å utforske slektsgården for så å bruke det jeg opplevde i et skapende verk. Problemstillingene jeg kom frem til er;

Hvordan kan jeg formidle min opplevelse av tilhørighet til slektsgården gjennom tekstil installasjon?

Hvilket didaktisk potensial kan arbeid med tekstil installasjon, knyttet til å formidle tilhørighet, innebære?

Ved å bruke autoetnografi har jeg identifisert flere krysningpunkt mellom meg selv og kulturen jeg befinner meg i. Jeg er et produkt av kulturen min, og gjennom å se tilbake på valg jeg tok og assosiasjoner som oppsto gjennom prosessen, finner jeg spor etter kulturarven og tradisjonene som er en del av meg.

6.1 Min opplevelse av tilhørighet og identitet i møte med teoretiske perspektiv

Da jeg startet prosjektet visste jeg ikke hvor veien kom til å gå, bare at den startet ved slektsgården. Hauge (2007) skrev at identitet er et vanskelig begrep, men at det handler om hvem man er. Identitet er hva som definerer meg som ulik alle andre, det er min historie (Lium, 2016) og gjennom å utforske min identitet har jeg lett etter måter fortelle min historie (Salole, 2018). I avhandlingen er begrepet identitet brukt på to ulike måter. Den ene handler om meg og min identitet, mens den andre handler om slektsgårdens identitet. Slegtsgården er en del av min historie, men den har også sin egen historie, noe Norberg-Schulz (1996) kaller stedsidentitet.

Dette kan knyttes til Hauge (2007), som skriver at deler av vår identitet kommer fra stedene vi tilhører fordi disse stedene har en symbolsk betydning for oss. Men for meg var ikke det å vokse opp i Sandefjord noe jeg opplevde som definerende for hvem jeg er. Når man ser på den symbolske betydningen av et *hjem*, er det stedet hvor man er trygg til å utvikle og lære om seg selv og om verden rundt en (Ellingsen, 2013).

Barndomshuset mitt er *hjemme*, men uten at jeg opplever noen tilhørighet til det geografiske stedet huset står på. Deler av denne opplevelsen kan knyttes til at jeg ikke husker alt som har skjedd i oppveksten eller til hvor introvert jeg var. Identitet har mye å gjøre med hvilke grupper man identifiserer og opplever tilhørighet til, og min største sosiale gruppe i barndommen var familien.

Som student er jeg fortsatt knyttet til barndomshjemmet, men nå er jeg snart ferdig og det er på tide å skape mitt eget hjem. Som både Eriksen (2008) og Norberg-Schulz (1996) skrev er tap av tilhørighet også tap av trygghet. Jeg gikk fra å tilhøre til, til å bli en velkommen gjest i hva var *hjemme*. Med denne endringen forandret identiteten min seg, eller i det minste min forståelse av identiteten min. Jeg måtte finne en ny måte å fortelle historien min på. Jeg kunne ikke definere meg etter hvilken jobb jeg hadde, siden jeg fortsatt er student, og hva familien gjør har lite med hvem *jeg* er.

Slegtsgården er og knyttet til meg gjennom familien, men den står på egne bein som et *sted*. Gården består av byggene, jordene, tradisjonene, minnene og tingene.

Dens betydning er annerledes enn barndomshjemmet. Hjemme kan være hvor som helst familien min er, men slektsgården kan ikke bevege på seg uten at det påvirker dens betydning. Slegtsgården har en materiell og kulturell betydning knyttet til stedet hvor den befinner seg. Så når jeg tenker på et fysisk sted jeg hører til, er det slektsgården.

Men der har jeg ingen sosial tilknytning, jeg har ingen dype bånd til menneskene der utenom familien som bor på gården. Om noen spør hvor jeg kommer fra, vil jeg svare at jeg vokste opp i Sandefjord, men at faren min er fra Telemark.

Dermed svarer jeg ikke at jeg kommer fra et spesifikt sted, men at jeg heller har en tilknytning til flere steder. Jeg opplever at hvor en kommer fra ikke trenger å være det samme som hvor man hører til.

Slektsgården har blitt et trygt og varmt sted, et eksempel på kontinuitet og tradisjon, hvor jeg gjennom røttene min har en rett til å tilhøre. Men tilhørigheten artefaktene fra gården ga meg var basert på historie, fortiden, og kan derfor ikke forandres, bare oppleves. Om jeg forandrer artefaktene, forandrer jeg deres betydning og de taper det som var deres identitet. Denne måten å tilhøre på kan også skape en opplevelse av forpliktelse til å verne og videreføre tradisjonene (Halvorsen, 2017). Om man bruker Eriksens modell ser man at arven skaper røtter, tilhørighet, men på bekostning av føtter, frihet.

Utgangspunktet for dette prosjektet var at jeg ville fortelle slektsgårdens historie.

Jeg startet med å utforske gårdens identitet og oppdaget hvor stort og komplisert dens historie faktisk var. Hva skulle jeg velge? Jeg kunne ikke ta med alt. Jeg valgte tidlig vekk å bruke historier om personene som en gang levde der og fokuserte heller på hvordan artefaktene på gården fortalte sin egen historie.

Hverdagsbunaden til oldemor, den håndlagde dreiebenken til oldefar og delene til den store veven som han brukte til å veve tweed. Innskjæringene i låven, med dikt og figurer, forteller historien om livet som bonde, om et ønske av å sette spor etter seg. Helleristningene ute ved vannet forteller historier om livet både i eldre steinalder og i bronsealderen. Slektsgården er en skattekiste av artefakter og historier, noe som gjorde det vanskelig å definere hva som var slektsgårdens identitet og historie. Hvordan skulle jeg fortelle historien, hvilke biter skulle tas med eller fjernes?

Noen av artefaktene fra gården passer inn i hva Halvorsen kalte *det norske*, de er eksempler på bygdekulturen. Men er de en del av *har*-kulturen? Som nevnt tidligere i avhandlingen viser Halvorsen til Johan Fjord Jensen og hans bruk av *det dobbelte kulturbegrep*, «kultur som noe vi *har* og kultur som noe vi *er*» (2017, s. 17).

Hun forklarer at *har*-kultur omhandler ting som kunst, litteratur og musikk. Her ser jeg

et skille mellom nasjonal og personlig *har*-kultur.

Nasjonal *har*-kultur er når institusjoner som museer og staten løfter frem og gir utvalgte artefakter verdi. Det er her kultur blir et politisk begrep slik Eriksen (1999) sier.

Kultur blir eksemplet og målestokken på kvalitet, noe som skaper grenser, støter ut de som ikke opplever kulturen som relevant for seg. Og om man ikke kjenner seg igjen i den nasjonale kulturen, svekker dette opplevelsen av tilhørighet. Hvorfor skal man delta i et samfunn som ikke har plass til den du er?

Som Eriksen sa er vi «oppdratt til å tenke på kultur som *ting*, som tilhører et *folk*, som har fysiske *grenser* og som bygger på *fortiden*» (1999, s. 17). Om man ikke kjenner seg igjen i tingene eller i fortiden de formidler, kjenner man kanskje ikke tilhørighet til dette folket og opplever dermed å stå på utsiden av grensene. Å drive med tradisjonelt håndverk, som vev, er noe jeg liker, men også noe som tillater meg å oppleve en tilhørighet til fortiden, kulturen og arven.

Halvorsen (2017) skrev at mennesker vokser opp i en kultur og blir påvirket av den, men påvirker også kulturen gjennom å gjøre den en del av oss selv. Kulturen er derfor i stadig forandring, noe forsvinner og noe nytt dukker opp, basert på hva menneskene som er i kulturen bruker og har behov for. En kan knytte dette til spørsmålet av verdi. Kulturen vi vokser opp i påvirker hvilken verdi vi gir ting rundt oss, men vi påvirker også hva kulturen gir verdi. Eriksen (2008) skrev at for å skape et sterkt vi, må man ha ting til felles og ha en felles fiende. Her kan det oppstå en konflikt med hva Halvorsen (2004) skrev om at samfunnet er avhengig av fellesskapet. For om samfunnet er avhengig av fellesskapet, er et sterkt fellesskap basert på, ifølge Eriksen, å ha en felles fiende.

Om fellesskapet verdsetter mangfold og ulikheter, kan det bli plass til flere i den overordnede gruppen fordi man opplever at ulikheten blir sett på som styrke, som noe som beriker mangfoldet (Halvorsen, 2017). Men ved å akseptere og være åpne for ulikheter og mangfold, er det vanskelig å finne en felles fiende. Noe som igjen skaper et svakere fellesskap.

Fellesskapet trenger ikke bare en fiende, men også et prosjekt. Så om dette prosjektet er å utvikle mangfoldet, skape et større og mer inklusivt fellesskap, er det kanskje mulig at behovet for en felles fiende ikke er en like stor del som fellestrekkene og prosjektet. Fienden kan også være at det ikke er nok arvtakere til fellesskapet, noe som legger til rette for åpenhet og inkludering. Men når det da er løst og fienden ikke finnes lenger, hva holder fellesskapet sammen? Kan behovet for tilhørighet, for trygghet og samhold

være nok? Om tilhørigheten er basert på noe nasjonalt, finnes det grenser, men om man bygger på at vi alle er mennesker og bygger tilhørigheten på empati fjernes disse grensene.

Barn vokser og utvikler seg i samspill med familie, nærmiljø og skole (Imsen, 2020b) og utvikler sin personlige identitet «gjennom evnen til å sette oss i den andres sted» (Eriksen, 2008, s. 45). Om vi fortsetter å sette oss i dens andres sted når vi er voksne, vil vi være åpne for det nye, det som er annerledes, og dermed ikke oppleve det som utrygt. Derfor er det viktig å skape rom i den nasjonale kulturarven for å la den personlige kulturarven berike fellesskapet med sitt mangfold (Halvorsen, 2017).

Når man ser på den personlige *har*-kulturen forstår jeg det som ting som har verdi for *deg*, som har påvirket deg og representerer noe for *deg*. Det kan være en ring som har gått i arv eller et bildealbum. Men denne verdien kan knyttes til *er i*-kulturen.

Jeg er et produkt av kulturen min fordi vi vokser inn i, og blir påvirket av, kulturen gjennom hele livet (Halvorsen, 2017). Gjennom oppveksten har jeg blitt påvirket av både *har*- og *er i*-kulturen. Min identitet og personlighet ble skapt og skapes i møte med kulturen og menneskene rundt meg. Om man ser på et kunstverk eller resultatet av en skapende prosess som et innblikk i identiteten, historien eller tiden til den som skapte det vil jeg påstå *har*-kulturen er et produkt av *er i*-kulturen, men i en annen tid.

Den *har*-kulturen vi har i dag er et produkt av tidligere generasjoners *er i*-kultur.

Randers-Pehrson (2000) skrev at man kan koble *har*- og *er i*-kulturen i en skapende prosess. Men noen ganger skaper man noe uten tanker om at det skal representere noe ved seg selv eller sin livsverden. Da er verket ikke koblet bevisst til *er i*-kulturen.

Men kulturen vår påvirker oss, påvirker hvor vi ser verdi, hva vi ser på som vakkert og hvordan vi reagerer på ting. Kulturen påvirker valgene vi tar, noe som påvirker hvordan vi skaper. Derfor er kulturen alltid til stede, men med ulik vekt (Halvorsen, 2017).

Om vi kopierer det som allerede er skapt, som å veve et bunadsbånd, skaper man noe som allerede er en del av *har*-kulturen vår. Om man skaper noe helt nytt, uten å ta inspirasjon fra ting lagd fra før, er verket mer knyttet til *er i*-kulturen.

Om man tar utgangspunkt i, eller er inspirert av, *har*-kulturen, men lager noe nytt bruker man både *har*- og *er i*-kulturen. Min installasjon tar utgangspunkt i slektsgården, i *har*-kulturen, men jeg bearbeider opplevelsene det har skapt og lager noe helt nytt.

Jeg knytter *har*- og *er i*-kulturen min sammen ved å skape noe som skal formidle min opplevelse av *har*-kulturen.

Jeg forsto ikke *er i*-kultur som en del av kulturarven min, jeg var ikke bevisst på hvor mye av livet som er påvirket av kultur. Jeg forsto heller ikke hvor mye av min identitet er blitt påvirket av kulturen rundt meg eller hvor mye kultur har å si for identitet og tilhørighet. Fordommene og forforståelsene mine er skapt i møte med andre mennesker og med kulturen. For å kunne fortelle min historie og forstå min identitet, må jeg se hvordan kulturen har formet og påvirket meg. I oppveksten reiste jeg til utlandet, opplevde andre kulturer og ble kjent med mennesker på et personlig nivå. Dette har styrket toleransen for andre, men svekket tilhørigheten min til nasjonen. Situasjonen min i voksen alder har svekket trygghetsfølelsen og skapt et behov for tilhørighet i møte med fremtiden.

Halvorsen (2004) skrev at samfunnet er avhengig av fellesskapet og i en verden hvor identitet er blitt et individuelt valg er det viktig at man har muligheten til å tilhøre. Denne muligheten er ikke bare avhengig av at man opplever en tilknytning til eller kjenner seg igjen i en kultur, men også om man blir mottatt av de som allerede er i denne gruppen. Min oppvekst har skapt en forståelse av Norge som fellesskap, som gruppe, som jeg ikke alltid kjenner igjen når jeg nå ser meg rundt. Man ser på nyhetssaker om bunadspolitiet, om hvem som har *retten* til å bruke bunad og om folk som blir spurt hvor de *egentlig* kommer fra, siden de ikke ser *norske* ut. Når jeg ser slikt, lurer jeg på om det er noe jeg ikke har fått med meg, for den tilhørigheten jeg har, forståelsen av å være norsk, så oppfører man seg ikke slik. For meg har det å være norsk betydd at man har ikke tvinger sitt syn og levemåte på de rundt seg. For meg handler Norge om toleranse og aksept. Dette kan nok være fordi jeg ikke selv har opplevd rasisme eller intoleranse.

Bruker man hva Eriksen skrev om et sterkt fellesskap og ser på den nasjonale kulturen som en del av dette fellesskapet betyr det at kulturen må oppleves som truet for å bli sterk. Man kan se spor av dette i hvordan urfolk verner om sin kultur. Men det handler også om arvtakere. Om den norske kulturen skal være sterk, bli videreført og fornyet, må det være nok mennesker som opplever at de er arvtakere samtidig som at det må også være folk på utsiden som oppleves som en felles fiende. Om man ser på fellesskapet som en stor gruppe, finnes den flere ulikheter enn fellestrekk i en gruppe av så mange mennesker. Så hvem er det som havner på utsiden? Om man ser på fellesskapet som mange ulike grupper som har noe overordnet til felles, hvorfor kan ikke de på

utsiden av en gruppe være del av en annen gruppe? Nå har jeg forstått ordet fiende som en person eller en gruppe, men det kan også være en ide, en mening eller en konsekvens av noens handlinger. Likevel, for å ha et sterkt fellesskap må de innad oppleve at fellesskapet er truet, kanskje gjennom forandring eller et tap av hva en forbinder som en avgjørende del av fellesskapets identitet.

Om identitet er hvem man er, så er tilhørighet en tilknytning til noe. Hauge (2007) skrev at man identifiserer oss selv med kvalitetene og trekkene gruppene vi tilhører har. Tilhørigheten blir en del av identiteten vår, om det er tilhørighet til et sted, eller til en sosial, politisk eller kulturell gruppe. Forståelsen for både identitet og tilhørighet har endret seg fra å være knyttet til geografisk og sosial opprinnelse til å bli mer individuell (Eriksen, 2008; Halvorsen, 2004). Gjennom internett kan man finne grupper man opplever en tilhørighet til basert på andre premisser, man kan kontakte mye flere mennesker og bli kjent basert på felles interesser, meninger og opplevelser. Det er flere muligheter for å finne et sted eller en gruppe å høre til. Å tilhøre er å være trygg fordi man ikke er alene, og for at man skal kunne forstå hva det vil si å være et menneske, må frihet og trygghet få like mye plass (Eriksen, 2008). Gjennom spill, nettbaserte grupper og kommentarer ser jeg andre som opplever, mener og føler det samme som meg. Jeg vet at jeg ikke er alene i hva som skjer.

Internett åpner også for det motsatte, man har en større mulighet for å møte mennesker man ikke ha noe til felles med. Og som Eriksen (2008) skrev, kan identitet både forene og splitte. Jo flere mennesker vi måter, jo større er sjansen for å oppleve de negative sidene ved identitet og tilhørighet. For splittelse eller ulikheter kan gå fra å bety at man ikke får være med i gruppen, til å bli en felles fiende. Det digitale gir økte muligheter for både trygghet og utrygghet.

I modellen til Eriksen knytter han trygghet med flere begrep som resonerte med min opplevelse av slektsgården. Begrep som fortid, tradisjoner, kontinuitet og røtter. Slegtsgården er cirka to hundre år gammel og helleristningene er bevis på at det har vært mennesker på stedet lenge før det. Det er en del av både min egen og menneskets fortid, representerer kontinuiteten av menneskelig beboelse, om ikke slektens. Byggene og artefaktene forteller om tradisjoner, om bunad, rosemaling og mange ulike håndverkstradisjoner. Å ha et fysisk sted som representerer slekten, røttene mine, ikke bare å vite at oldefar kom derfra, tippoldemor kom herfra, gjør det mye klarere, mer stabiliserende.

Jeg valgte i Fase 1 å se på symbolene fra bunaden til oldemor, helleristningene og innskjæringene i låven. Ved å se tilbake på valgene jeg tok ser jeg at jeg valgte ut fra artefaktens tilsynelatende kulturelle verdi. Da Halvorsen (2017) intervjuet ulike lærere om kultur oppdaget hun at bygde- eller bondekultur ble sett på som *det norske* og mer verdt enn bykultur. Et eksempel på dette er bunaden, den norske folkedrakten.

Helleristningene og innskjæringene er ikke løftet frem som eksempler på nasjonal kulturarv, men de er unike.

Ved å nevne dem knytter jeg dem til meg og gir meg selv mer verdi, på samme måte som når man nevner kjente eller suksessfulle slektninger (Halvorsen, 2004). Jeg ser at å være knyttet til noe som er sjeldent eller unikt skaper en stolthet, selv om jeg ikke var involvert i å skape det. Når jeg analyserer følelsen ser jeg at den kan knyttes til et ønske om å bevise at jeg er verdig og dermed å få bli med, høre til i en gruppe.

Jeg ville gi min historie og identitet mer verdi ved å bruke slektsgårdens historie, men også fordi jeg hadde et behov for trygghet og tilhørighet. I Fase 3 av prosessen min oppdaget jeg hvor vanskelig det var å velge ut noen få ting fra slektsgården og likevel fange essensen av gården. Jeg oppdaget også et behov om å la meg selv bli en del av verket, slik at jeg gjennom verket ble en del av gården. Når jeg begynte å tenke på hva essensen var, fant jeg ut at det var for stort og komplisert til å definere og skape. Jeg bestemte meg derfor for å heller se på hvordan jeg kunne formidle hvordan jeg opplevde slektsgården.

Artefaktene på slektsgården fikk en større verdi for meg fordi de er håndfaste representanter av på *den norske* kulturarven samtidig som at de er noe etterlatt av folk jeg opplever en sterk tilknytning til. Artefaktene forteller en historie om disse folkenes liv, om hva de brukte, hva de like og hva både de og de etter dem ønsket å bevare. Gjennom å utforske slektsgården opplevde jeg en følelse av eierskap og stolthet til gården og historiene derfra. Dette var hvor familien min kom fra, hvor jeg kom fra. Jeg opplevde et ønske om å ivareta artefaktene og overføre dem til neste generasjon på grunn av deres kulturelle og personlige verdi.

Som Halvorsen (2017) skrev, opplevde jeg at det å vokse opp i en by var helt vanlig, uten noe som sto frem som spesielt. Dette kan også ha med hukommelse å gjøre.

Jeg vet jeg dro på konserter og teater, men de minnene er ikke særlig klare.

Har-kulturen er jo der, håndfast, man trenger ikke huske tilbake for å være bevisst på den. Slektsgården trer frem tydeligere i tankene mine som et eksempel på Halvorsens definisjon av personlig kulturarv enn et teaterstykke eller sangene vi hørte på.

Som lærerne Halvorsen intervjuet kan dette knyttes til en manglende forståelse for *har*- og *er i*-kultur. I stedet for å knytte kulturarv til det personlige blir det sett på som noe stort, utenfor en selv. Den personlige arven blir heller knyttet til identitet og tilhørighet (2017).

For er tilhørighet et helt positivt ladet begrep? Tidligere i kapitlet så jeg på tilhørighet i forhold til den nasjonale og personlige kulturen, nå ser jeg nærmere på tilhørighet knyttet til trygghet. Eriksen skrev at identitet både forener og splitter og et sterkt *vi* skapes med tre komponenter. Denne tanken er basert på at for å skape trygghet innad i en gruppe må man også skape utrygghet utenfor gruppen. Identitet er hva som definerer meg som ulik alle andre, noe som medfører at jeg har noe som skiller meg fra andre. Likevel opplever man tilhørighet basert på fellestrekk, eller når man kjenner seg igjen i en gruppe. Dermed kan man si det er i en gruppes natur at ikke alle får eller ønsker å være med (Eriksen, 2008). Ifølge Halvorsen (2017) blir man påvirket av måten folk rundt oss oppfører seg på, hvordan de tenker og uttrykker seg. Fra vi blir født lærer vi hvordan en oppføre seg, uten at vi selv trenger å være bevisst på det.

Dette skaper individer som både er unike og har flere fellestrekk. Men om man mangler alt eller deler av denne ubeviste, kulturelle opplæringen vil dette påvirke opplevelsen av tilhørighet.

Man kan knytte dette sammen med hva Norberg-Schulz (1996) skrev om viktigheten av stedets identitet. Om man kommer til en skole med visse kulturelle forforståelser av stedets identitet og disse ikke møtes, går stedets identitet i oppløsning og man opplever en fremmedgjøring. Denne fremmedgjøringen skaper et tap av tilhørighet og gjør at man føler seg utrygg.

Halvorsen (2004) nevner opplevelsen av sammenheng og røtter når hun skrev at samfunnet er avhengig av fellesskap. For å føle seg trygg må det man opplever ha en sammenheng med det man har opplevd, noe som skaper tilhørighet og som gjør at man tar del i samfunnet. Når man først er trygg, ønsker man ikke å miste den følelsen. Dette kan føre til at noen gjør hva som helst for å høre til, ikke skille seg ut.

Så på den ene siden er tilhørighet nødvendig for samfunnet og på den andre siden skaper det fremmedfrykt. Eriksen (2008, 2021) skriver at de fleste prøver å skape en balanse

mellom trygghet og frihet, mellom røtter og føtter fordi for mye frihet er fullstendig tap av trygghet og som mennesker trenger man begge deler.

Da jeg startet dette prosjektet, var jeg ikke bevisst på de negative sidene ved verken tilhørighet eller arv. Slektsgården skapte en trygghet jeg følte et behov for, men når jeg setter meg inn i det ser jeg at et solid ståsted i en flyktig verden kan hemme videre utvikling. Det er fristende å kripe inn og bli der, la det verne om meg og holde den ukjente fremtiden unna. Likevel sa Dewey at for å vokse må man lære og utvikle seg, noe som skjer gjennom interaksjon med den fysiske og sosiale verdenen (Imsen, 2020a). Om jeg gjemmer meg vekk, blir det lite interaksjon og dermed ingen vekst. Opplevelsen av tilhørighet til slektsgården er knyttet til hvordan jeg opplever det som et varmt og trygt sted, et sted jeg kan hvile. Dette er knyttet til barndommen, den bekymringsfrie fortiden.

Tilhørigheten er også knyttet til de fysiske artefaktene, til *har*-kulturen min. Deres verdi har utviklet seg i løpet av prosessen, fra å være noe å skryte av til å bli noe som skaper trygghet og representerer minner og historier.

Gjennom å bruke autoetnografi som metode har jeg blitt bevisst på hvordan tilhørigheten til slektsgården har oppstått gjennom det kulturelle og personlige.

Jeg har også reflektert over hvordan denne tilhørigheten ikke bare er positiv. Den kan være hemmende, med få muligheter eller rom for autonomi.

6.2 Drøfting av tekstil installasjon som utgangspunkt for formidling av tilhørighet

Når man formidler noe kommuniserer man kunnskap eller en erfaring til et publikum. Erfaringen, eller opplevelsen jeg ville formidle var kompleks. Verket mitt skal formidle varme og trygghet, men også være hemmende. Opplevelsen av å være trygg, men også ute av stand til å bevege seg fritt.

I prosjektet mitt utforsket jeg først slektsgården, for så å skape noe som formidlet opplevelsen slektsgården ga meg. Derfor har min skapende prosess blitt påvirket av opplevelsen av slektsgården, men gjennom å jobbe skapende med opplevelsen har min forståelse av denne opplevelsen forandret seg. Både Danbolt (2002) og Daichendt (2011) beskriver kunst som et redskap man kan bruke til å forandre eller finne nye måter å se på verden rundt oss. Jeg startet prosjektet med et ønske om å forstå slektsgården, men gjennom prosessen kom jeg heller til en dypere forståelse av meg selv, av kultur og av tilhørighet.

I løpet av den skapende prosessen innså jeg at når jeg reflekterte over minner og opplevelser knyttet til slektsgården, var det det sanselige, oftest det taktile, som var klarest. Fysisk berøring, eller taktile inntrykk, er grunnlaget for mye av menneskelig kommunikasjon (Berkaak & Frønes, 2005). Samuelson (2013) skrev at vi som mennesker skapes gjennom et aktivt og erfarende forhold til omgivelsene og at vi tillegger disse sanselige inntrykkene våre en mening. Dewey (2005) skrev at erfaring bygger på en aktiv og våken kontakt med verden rundt oss. I refleksjonene mine beskriver jeg å bevege meg, lukte og ta på ting. Dette gjorde at jeg valgte å skape en installasjon for å formidle opplevelsen av tilhørighet knyttet til slektsgården. I en installasjon kunne jeg bruke sanselige virkemidler for å formidle det taktile knyttet til gården. Installasjonen vil presentere, istedenfor å representere, materialenes egenskaper (Bishop, 2005).

Ved å bruke installasjon for å formidle min opplevelse av tilhørighet har jeg sett både på hvordan kunstformen installasjon formidler og på hvordan verket i seg selv formidler gjennom det sanselige. Formidling og det å kommunisere handler om å overføre noe på en slik måte at mottakeren forstår hva senderen ønsker å overføre. Dette forutsetter visse fellestrekk, ofte kulturelle og historiske (Skrede, 2021). Å ha bein i nesa vil ikke bli forstått på samme måte om man oversetter det direkte til engelsk.

Som person tillegger man visuelle fremstillinger visse egenskaper basert på tidligere erfaringer (Skrede, 2021) og disse erfaringene er ofte like innad i en kultur. Fordi jeg jobbet autoetnografisk var det mine personlige opplevelser som var grunnlaget for valgene jeg tok i prosessen. Dette gjør at mange av assosiasjonene kan bli personlige, ikke generelle og det ikke er sikkert at mottakerne forstår hva jeg prøver å formidle. Likevel kan disse valgene overføres eller forstås av andre, om de er bygd på kulturelle fellestrekk eller erfaringer. Opplevelsen av tilhørighet til slektsgården er personlig, men opplevelsen av at tilhørighet kan være varmt og trygt, men også hemmende vil jeg påstå er generell. At arv kan skape en opplevelse av å være trygg, men også ute av stand til å bevege seg fritt er også generell (Halvorsen, 2004).

Ifølge Danbolt (2002) kan man plassere verket under kunstteorien uttrykksteori ettersom at jeg ønsker å formidle en opplevelse. Stolen blir «et *uttrykk* for kunstnarens egne kjensler og sansingar, idear og innsikt» (2009, s. 151). Likevel mener jeg at man også kan plassere den under konseptkunst, «der ideen er viktigere enn handverk og verk» (2009). Jeg legger ingen kunstnerisk verdi i de ulike elementene av installasjonen, selv om det finnes materiell verdi i teppene. Verdien ligger i opplevelsen mottakeren får i møte med installasjonen.

Jeg har kalt det endelige resultatet for installasjon, fordi en installasjon er en sammenstilling av flere elementer, som krever at mottakeren deltar aktivt ved å bevege seg rundt og gjennom installasjonen (Bishop, 2005; Bråten & Kvalbein, 2014; Danbolt, 2002). Når mottakerne beveger seg rundt og gjennom installasjonen skaper den en reaksjon gjennom å påvirke sansen deres. Så begynner en erkjennelsesprosess hvor mottakeren bli bevisst og bearbeider reaksjonen, for å ende opp med å komme frem til sin egen mening med verket (Danbolt, 2002). Det jeg har skapt kan ikke plasseres helt innenfor installasjonen ettersom at det jeg har skapt ikke er et tomt tegn som bare fylles med mottakerens mening (Danbolt, 2002). Jeg velger derfor å kalle det for konseptuell installasjon, hvor man bare erfarer verkets ide om man deltar aktivt.

Valgene jeg har tatt i løpet av prosessen legger til rette for at mottakeren opplever det jeg ønsker å formidle, men verket er også åpen for andre assosiasjoner. Når det kommer til materialet, finnes det mange muligheter for assosiasjoner (Bråten & Kvalbein, 2014).

Jeg har valgt å bruke hovedsakelig tekstile materialer og teknikker fordi jeg knytter det til slektsgården, til tradisjoner og til det taktile. Tekstil er også et kjennetegn på kvinnespesifikk kunst, en type kunst som ofte er selvbiografisk (Lium, 2016), noe jeg kan kjenne meg igjen i. Valg av teknikk og spesifikke tekstile materialer, for eksempel garn-type, ble gjort underveis i prosessen. Dette er på grunn av sanseintrykkene og assosiasjonene som ble skapt hos meg underveis (Bråten & Kvalbein, 2014). Et av de viktigste assosiasjonene i prosessen min var hvordan det å knytte bunter med ullgarn endte opp å minne om en saueskinnsfell. Når jeg tok på og dro fingrene gjennom trådene vekket de assosiasjoner om varme og trygghet, som fikk meg til å analysere og reflektere over hvorfor. Dette gjorde at jeg kom på en saueskinnspose jeg bruke som liten. Denne posen er blitt en representasjon av alt tilhørighet betyr for meg. Det positive; barndom, varme, trygghet, være omfavnet, og det negative: være hemmet, fanget.



Bilde 52, Plassering av saueskinnspose og stol

Saueskinnsposen rommet alt jeg ville si, og stolen jeg endte opp med å lage er min egen versjon av posen. Den er en miks av moderne og tradisjonelt, meg og slektsgården, nå-tid og fortid. I forhold til formelementer gjør stolens linjer at blikket beveger seg fra bunn til topp. Teksturen på garntrådene er valgt ut fra hvordan det er å dra fingrene gjennom dem, hvor mye de minner om saueskinnsposen.



Bilde 53, Stolens form

Gråtonene er valgt ut fra min egen opplevelse av hva som føles trygt, men den melerte valøren bygger også opp under den grove tekturen. Stolen er kjegleformet, altså både triangulær og sirkulær. Et likebent triangel skaper ro og likevekt, mens sirkelen symboliserer fullkommenhet (Mørch, 1994). Formen er valgt ut fra at den skal være balansert og omfavne, men jeg har med vilje valgt å gjøre den så liten at det ikke er nok plass til å bevege seg fritt når man sitter i stolen. Dette er for at man skal oppleve med kroppen hvordan tilhørighet hemmer fri bevegelse. At den henger fra taket gjør også at den beveger seg, noe som vekker minner om barndommen og det å sitte i en huske. Det svekker også opplevelsen av stabilitet, noe jeg håper forsterker de negative sidene ved tilhørighet.

Når det kommer til de estetiske funksjonene har jeg brukt en gjentakelse av farge, rom og materiale. Gråtonene i garnbuntene gjentas i trekket til sitteputen og knytter de to delene sammen. At jeg har noen hvite tråder i buntene spiller med det hvite tauet som skaper stolens skjelett. Tauet er også plassert med likt mellomrom rundt stolen.

Så selv om det er mye fargenyanser er det også orden i verket. Dette forsterker verkets stabilitet og skaper harmoni. Verket er ikke kaotisk og urolig, noe som ville motsagt formålet med å formidle trygghet. Fordi verket er formet som en kjeGLE beveger blikket seg oppover, men også rundt den sirkulære bunnen. For å se alt må man bevege seg rundt verket.

Kontrasten mellom det helt hvite, nesten glatte tauet og garnbuntene skaper en spenning i verket og trekker til seg oppmerksomheten. Denne kontrasten skal også representere forholdet mellom tradisjonelt og moderne, fortid og nåtid.



Bilde 54, Manipulert bilde av ferdig installasjon

Jeg er et produkt av alt som har kommet før meg og alt jeg har opplevd, både det gamle og det nye. I forhold til verkets proporsjon er kroppen, eller den triangulære delen, av stolen mye større enn bunnen. Stolen tårner over bakken som en klippe og trekker til seg oppmerksomheten. I bilde 54 har jeg valgt å manipulere stolen slik at den viser hvordan stolen vil se ut når den er helt ferdig.

Installasjonens estetiske virkemidler er en like stor del av formidlingen som stolen.

Stolen er installasjonens midtpunkt og de andre elementene er plassert i en sirkel rundt den. Denne gjentakelsen av sirkler, først bunnen til stolen, så mellomrommet mellom den og elementene og til slutt elementenes plassering skaper rytme og orden i installasjonen. En annen gjentakelse er materialet, alle elementene er tekstile.

Fordi sirkler er sett på som avsluttet, fullkommenhet skaper dette en stabilitet og ro som underbygger harmonien til installasjonen. Sirkelen påvirker også bevegelsen til øyet og jeg har valgt å plassere de største teppene bak stolen og litt høyere enn resten. At de er plassert i en sirkel som går opp bak stolen gjør at øynene følger en linje rundt hele installasjonen som går opp mot midten og så ned igjen. Dette skaper en gjenklang med hvordan linjene til stolen trekker øynene oppover.

At det største teppet ligger på bakken under stolen bryter med dette, skaper en åpning eller inngang i sirkelen og forstyrrer roen. At det nest største teppet er bak stolen, mot veggen skaper sammen med dette et inntrykk av at installasjonen har en forside og bakside.

Saueskinnsposen ligger inne i sirkelen, mellom stolen og teppene, plassert som en krybbe. Fordi posen er inne i sirkelen ved stolen, beveger blikket seg fra stolen til posen, noe som kobler dem sammen. At posen og stolen er i samme fargetone og begge er tekstile skaper også en kobling mellom dem. Posen er likevel en direkte kontrast til stolen og symboliserer barndom mens stolen symboliserer min nåværende opplevelse. Stolen henger, mens saueskinnsposen ligger nede ved bakken, de er to ulike størrelser og ulike former. Alt underbygger kontrasten og skaper forhåpentligvis en reaksjon hos mottakeren som skaper spenning og kobler de to sammen.

En annen kontrast i installasjonen er at teppene er kvadratiske i motsetning til både stolen og den sirkulære plasseringen av alle elementene. Teppene henger også på stenger som er plassert på bakken, noe som gjør at jeg får inntrykk av stabilitet, de er forankret til bakken, i motsetning til stolen. Teppene er også plassert parallelt til stolen slik at de skaper en tydelig sirkel og er direkte motsatt stolen.

Når det kommer til installasjonens proporsjoner så henger stolen over bakken, men ikke over toppen til de vevde teppene ettersom at dette ville fjernet stolen fra de andre elementene i installasjonen. En installasjon er en sammenstilling av flere elementer som skaper en helhet (Thorkildsen, 2021) og høyden til stolen knytter den til de andre elementene sammen med plasseringen i midten. Det at stolen er det største elementet i

installasjonen gjør også at det trekker til seg oppmerksomheten.

Høyden til stolen gjør også at når man sitter i stolen ser man ikke opp mot folk rundt en, noe som kan oppleves som truende. For meg er tilhørighet noe trygt, noe som gir meg selvtillit i møte med andre og løfter meg opp. Hadde jeg løftet stolen helt opp under taket, slik at man ser ned på noen, ville det både være dominerende. Isteden er stolen plassert slik at man kan se de rundt seg rett i øynene uten å løfte hodet for mye.



Bilde 55, Saueskinnsposen

Om stolen representerer meg og min opplevelse så representerer de andre elementene slektsgården og tilhørighet. De andre elementene av installasjonen er plassert rundt stolen, som om de omfavner eller omringer den. Jeg har valgt å bruke saueskinnsposen som en kontrast til stolen, og som et funnet objekt (Gundersen, 2004).

Ved å vise saueskinnsposen i et nytt lys, håper jeg å knytte posen og stolen sammen og skape assosiasjoner hos mottakerne. De vevde teppene assosierer jeg med arv og tradisjon. Når jeg plasserer teppene rundt stolen håper jeg å skape en kobling mellom den og de andre elementene, slik at stolen blir en del av gården, og skaper assosiasjoner til tradisjon og tilhørighet. Jeg hadde tenkt til å inkludere en eller to bunader i installasjonen ettersom at bunaden er en gjenkjennelig representasjon av kultur og tilhørighet. Men fordi de er så tydelige representasjoner og deres kulturelle og materielle verdi er så stor, ville de ha tatt oppmerksomheten vekk fra stolen og de andre elementene.

Kari Steihaug sin installasjon *Rewind* (2002) har få elementer, men det skaper likevel en reaksjon hos meg. Betydningen jeg finner i verket hennes forsterkes av hvor enkelt det virker. Å si noe meningsfull gjennom en enkel installasjon er et fellestrekk for Steihaug, Smelvær og Lindell. Smelvær sin installasjon *Destinasjon Damaskus* (2011) bruker ikke tekstil, men måten hun bruker størrelse, form og volum i samspill med rommet får meg til å stoppe opp. Verket er både komplekst og enkelt. Enkelheten er svært synlig i verket *Stort reiseteppe* (1989-2004) av Lindell. Hun problematiserer mye ved å bruke enkle og 'trivielle' materialer. Installasjonen min er ikke like 'enkel' som disse kunstnerne, men de har inspirert meg.



Bilde 56, Rom mellom stolen og teppene

Det er lagt til rette for økt kroppslig bevissthet hos mottakerne ved at det er plass til å bevege seg rundt og mellom de ulike elementene i installasjonen. Teppene som står ut fra veggen er også hengt slik at de er likesidet. Kroppslig bevissthet øker mulighetene for at installasjonen skaper den ønskede reaksjonen hos mottakerne gjennom bruken ulike virkemidler som størrelse, perspektiv og materialkvalitet (Samuelsen, 2013). Derfor har jeg valgt å plassere de ulike elementene på en måte som oppfordrer til å bevege seg gjennom og mellom dem (Flesborg, 1994; Samuelsen, 2013). Når man beveger seg er man aktiv og tilstede og er dermed åpen for nye erfaringer

(Dewey, 2005) og gjennom å bruke sansene sine blir disse erfaringene personliggjort (Samuelsen, 2013).

Hva og hvordan installasjonen formidler handler ikke bare om selve installasjonen, men også hvordan og i hvilken kontekst mottakerne møter det. Danbolt (2002) sa at det er vanskelig for folk å forstå kunst i gallerier når det er plassert i et hvitt rom, uten sammenheng eller kontekst. Samuelsen (2013) skrev at rommet hvor man opplever sanseinntrykk påvirker hvilken mening som skapes av inntrykkene.

Om jeg plasserer installasjonen i et hvitt, sterilt galleri eller i låven på slektsgården skapes ulike inntrykk, som påvirker hva som blir formidlet og mottatt.



Bilde 57, Installasjonen i et hvitt rom

Installasjonen handler om tilhørighet gjennom kulturarv og tradisjon, men med utgangspunkt i meg selv. Jeg har med vilje valgt å plassere installasjonen i et hvitt rom. Ved å stille ut installasjonen i et hvitt rom, likt et galleri, håper jeg både å forsterke og forene krysningspunktene mellom fortid og nåtid, røtter og føtter, slektsgården og meg. Samtidig ønsker jeg å skape et ubehag gjennom hvor malplassert det virker, som styrker formidlingen av de negative sidene ved tilhørighet.

Den originale ideen var å skape en slags kokong, hvor man er fanget, men når jeg ser på stolen er den mer lik et reir. Et reir kan man komme til og drar fra, mens man er fanget i en kokong. Når man er ferdig med å vokse forkaster man også en kokong, man kommer ikke tilbake og kan heller ikke bruke den igjen. Så er slektsgården også et reir eller en kokong? Man kan ikke dra fra arv når det er blitt en del av deg, men man kan dra fra et sted. Her er det nyanser i tilhørighet knyttet til *har-* og *er i-*kulturen. Verket har ulik mening ut fra hvordan man stiller seg til tilhørighet og tradisjon.

Gjennom bruk av ulike sanselige virkemidler og materialeegenskaper som farge, tekstur, rom, balanse og plassering bruker jeg en installasjon for å formidle hvordan tilhørighet til slektsgården kan være både trygg og hemmende. Jeg har gjennom bruken av ulike tekstile teknikker som knytting, hekling og veving skapt en hengende stol som representerer og formidler opplevelsen min. Stolen har jeg plassert sammen med andre tekstile elementer fra gården for å skape assosiasjoner til slektsgården, til arv, tradisjon og tilhørighet.

6.3 Drøfting av tilhørighet i et didaktisk perspektiv

I de forrige delkapitlene så jeg på hvordan prosessen har påvirket meg personlig og hvordan jeg har formidlet dette i et verk. I dette delkapitlet ser jeg på hvilket didaktisk potensial som finnes i hva jeg opplevde og lærte av prosessen.

Samuelson (2013) skrev at barn må lære å se noe som noe, at de må utvikle en forståelse for at det de ser på er kunst. Dette kan også knyttes til andre deler av undervisningen, som å lære hva kultur og kulturarv er. Som menneske påvirker man de rundt seg og som lærer påvirker man elevene (Halvorsen, 2017). Det samfunnet verdsetter, lærer barna å verdsette. Det læreren velger å trekke frem i undervisningen er hva elevene lærer.

Derfor er det viktig at en som lærer har et variert utvalg av eksempler på kunst, kultur og kulturarv. Om elevene blir eksponert til variasjon kan de etter hvert selv velge hva de verdsetter eller opplever som relevant for dem.

Didaktikk handler om hva som skal formidles i skolen, hvordan dette skal formidles og hvorfor (Imsen, 2020b). Når det kommer til identitet, tilhørighet og kultur står det i *LK20; Overordnet del; Identitet og kulturelt mangfold* at:

Skolen skal gi elevene historisk og kulturell innsikt og forankring, og bidra til at hver elev kan ivareta og utvikle sin identitet i et inkluderende og mangfoldig fellesskap. Innsikt i vår historie og kultur er viktig for utvikling av elevenes identitet og skaper tilhørighet til samfunnet. Skolen skal støtte utviklingen av den enkeltes identitet, gjøre elevene trygge på eget ståsted, [...].

Felles referanserammer er viktig for den enkeltes tilhørighet til samfunnet. Dette skaper samhold og forankrer den enkeltes identitet i et større fellesskap og i en historisk sammenheng. (Kunnskapsdepartementet, 2017b)

Altså er det viktig for elevenes identitet og utvikling at de får en historisk og kulturell innsikt og forankring. Denne innsikten skal skape tilhørighet til samfunnet, gjøre elevene sikre på eget ståsted, skape samhold og forankre elevenes identitet både historisk og til fellesskapet.

Eriksons teori om personlig utvikling knyttet identitet med stabilitet, trygghet og sosial forankring (Imsen, 2020a). Barn vokser opp og inn i en kultur (Halvorsen, 2017; Imsen,

2020b; Nielsen, 2019; Sand & Bøyese, 2008) gjennom et samspill med familien, nærmiljøet og skolen. Denne interaksjonen, som Dewey kalte den fysiske og sosiale verdenen, er hvor barn lærer og utvikles (Imsen, 2020b) og blir kalt primærsosialiseringen (Imsen, 2020a). Grunnlaget for barns identitet er skapt i denne interaksjonen og mye er internalisert før de starter på skolen, hvor sekundærsosialiseringen finnes sted (Imsen, 2020a).

Skolen, og derfor læreren, må være bevisst på elevenes grunnlag, slik at de kan bygge videre på dette grunnlaget og legge til rette for barnets videre utvikling. Om man ser på Eriksen sin sosial ontologiske modell sammen med Eriksons teori om personlig utvikling ser man at trygghet, stabilitet og sosial forankring faller under opplevelsen av røtter og tilhørighet. Om man ser på Eriksons modell av de åtte periodene i livsløpet, ser man både hva som skal bygges og at hver periode bygger på den forrige (Imsen, 2020a). I skolealder er resultatet av den spesielle krisen enten dyktighet og flid eller underlegenhet. Som lærer må man sørge for at eleven opplever å bli sett og at de mestrer oppgavene gitt til dem.

Ved at læreren innser relevansen og verdien i sin egen *er i*-kultur kan de også se på og løfte frem elevenes *er i*-kultur. Slik viser læreren at eleven er og har noe som er verdt å dele, at de er med på å berike mangfoldet (Halvorsen, 2017).

Når jeg ser tilbake til min opplevelse av tilhørighet ser jeg at mye er knyttet til artefakter, til det å ha en slektsgård fylt med eksempler på norsk bondekultur.

Min personlige kulturarv er rik på eksempler av *har*-kultur, noe som har til tider gjort det vanskelig å finne og sette ord på andre eksempler på *har*- og *er i*-kulturen min.

Så hvordan kan jeg som lærer løfte frem elevenes *er i*-kultur og vise dens verdi, når jeg ikke klarer å sette ord på min egen *er i*-kultur? Det er vanskelig å se ens egen *er i*-kultur fordi mye av det er ubevisste handlinger og fordommer, men kulturen formidles likevel gjennom hva jeg gjør og er (Halvorsen, 2017).

Selv om prosessen min ikke har gitt meg alle svarene har den økt min egen bevissthet om denne integrerte kulturen, noe Halvorsen (2017) skriver et vesentlig skritt i å aktivt bruke kulturen. Halvorsen (2017) nevner også at det viktigste virkemidlet for en lærer som kulturformidler er lærerens egen kulturelle og personlige bevissthet. Det er først nå man går ut av kulturen eller havner i en situasjon hvor man blir bevisst egne fordommer at man ser sin *er i*-kultur, men da må man også være åpen for å se. Om jeg er til stede og

bevisst over hvordan jeg er, hvilke reaksjoner som oppstår i møte med elevene, kan jeg oppdage hvordan forforståelser og fordommer påvirker meg og de rundt meg.

Begrepet *den dobbelte didaktikk* ser på hvordan man kan skape en sammenheng mellom *har*-kulturen og elevenes *er i*-kultur (Halvorsen, 2017). Ved å skape en sammenheng opplever elevene at temaet er relevant og kjent for dem, noe som gjør det lettere for dem å internalisere det (Imsen, 2020b).

Den nasjonale kulturarven er en samling av ytringer, verdier og levninger som er gitt status av en gruppe mennesker som konstruerte en norsk kultur gjennom å velge ut det de opplevde som sentralt (Imsen, 2020b). Mye av denne nasjonale kulturarven er tatt fra bygdene (Halvorsen, 2017), noe som ikke er nær og kjent for alle i dagens Norge. Dette øker sjansen for at mange vil oppleve den nasjonale kulturen og lærestoffet om den som fremmed. Det kan også gjøre, som hos lærerne Halvorsen (2017) intervjuet, at det nasjonale ses på som finere og mer verdt og ens egne personlige kultur blir sett på som mindreverdige eller ikke verdt å snakke om.

Å tilpasse lærestoffet til den lokale kulturen gjør det lettere å finne kontaktpunkter mellom *har*- og *er i*-kulturen som gjør at elevene opplever en nærhet til stoffet og som oppnår målet med *den dobbelte didaktikk* (Halvorsen, 2017). I Eriksen (2021) sin modell står trygghet sammen med kontinuitet. Opplevelsen av sammenheng og nærhet bygger på kontinuiteten i elevenes utvikling og dette skaper trygghet, men fokuset på den lokale kulturarven skaper en nær tilhørighet som ikke er det samme som nasjonal. Skolens oppgave er å sørge for at elevene blir ansvarlige samfunnsborgere (Kunnskapsdepartementet, 2017a) og den nasjonale kulturarven skaper tilhørighet til den norske nasjonen (Halvorsen, 2017). Som lærer må man finne måter å lære elevene om alle de ulike aspektene ved kultur, den lokale, nasjonale og globale.

Om man gir elevene innblikk i andre kulturer kan man bygge identitet og toleranse (Imsen, 2020b) fordi man i møte med andre kulturer kan se likheter og forskjeller, få et tydeligere bilde over egen kultur, egne forforståelser og fordommer. Ved å sette seg i en annens sted utvikles vår egen identitet (Eriksen, 2008) og vi lærer å forstå reaksjonene til menneskene rundt oss (Halvorsen, 2017). Men for at elevene skal være åpne for andre kulturer, være villig til å innhente og internalisere ny kunnskap må de være trygge på eget ståsted (Halvorsen, 2017). Dette går tilbake til primær- og sekundærsoialiseringen, man må bygge på det som allerede finnes hos eleven, sørge for at de ulike

aspektene ved kulturarv blir introdusert på en måte som viser en sammenheng med det som allerede er lært. Om man først ser på det personlige hos hver elev kan man etter hvert sørge for at de er åpne for det som er litt mer fjernt, litt mer fremmed.

Halvorsen (2004) skrev at for å utvikle seg til et myndig historisk subjekt må man bli bevisst og stille seg kritisk til tradisjonene. Tradisjoner påvirker oss gjennom forforståelser og fordommer, men den er også en del av identiteten vår.

Det viktig at jeg som lærer forstår tradisjonene og kulturen jeg både bevisst og ubevisst viderefører til elevene. I *Overordnet del; Identitet og kulturelt mangfold* (Kunnskapsdepartementet, 2017b) står det at skolen skal gjøre elevene trygge på eget ståsted, men for å skape trygghet, må man selv være trygg.

Som lærer møter man utfordringer og overraskelser hver dag, man havner i situasjoner hvor man må ta en avgjørelse med en gang. Dette gjør at man må ha klart et repertoar av ulike løsninger basert på egen erfaring, normer og vitenskap (Imsen, 2020b).

Dette skaper en trygghet hos læreren, som også skaper trygghet hos elevene. Gjennom min skapende prosess har jeg tilegnet meg erfaring og kunnskap om kultur, identitet og tilhørighet som nå er en del av mitt repertoar. Jeg er også blitt mer bevisst hvilken kunnskap, forståelse, verdier og holdninger jeg bringer videre til elevene.

LK20 er grunnlaget jeg bygger avhandlingen min på og jeg har brukt en kombinasjon av to kompetansemål som utgangspunkt i den skapende prosessen;

- Utforske og reflektere over hvordan følelser og meninger vises i kunst, og bruke symbolikk og farge til å uttrykke følelser og meninger i egne arbeider (Kunnskapsdepartementet, 2020b)
- Analysere hvordan identitet og stedstilhørighet kommuniseres i arkitektur, klestradisjoner, kunst eller gjenstander, og integrere kulturelle referanser i eget skapende arbeid (Kunnskapsdepartementet, 2020c)

Jeg har utforsket hvordan å formidle følelser og meninger i eget skapende arbeid, samt analysert hvordan identitet og stedstilhørighet kommuniseres i kunst og gjenstander.

I løpet av avhandlingen og min egen prosess håpet jeg å bli mer bevisst på min kulturforståelse og kulturelle erfaring, slik at jeg, som lærer, kunne legge til rette for elevenes egen utforskning av identitet, tilhørighet og kultur. I starten av kapittelet 2.4 definerte jeg

begrepet formidling og knyttet det til å kommunisere. Kommunisering forutsetter forståelse, som har grunnlag i en felles historisk og kulturell bakgrunn. Derfor er det viktig at en er bevisst egen kulturforståelse når man snakker om læreren som kulturbærer.

Ettersom at *er i*-kulturen formes her og nå, er min og elevenes ulik. Mennesker er en del av kulturen og påvirker den på samme måte som den påvirker de (Halvorsen, 2004).

Denne påvirkningen forandrer eller skaper nye behov, kulturmønstre og verdier, som både skolen og mennesker generelt må tilpasse seg (Halvorsen, 2017).

Både Eriksen (2008) og Halvorsen (2004) nevnte hvor mye begrepet og forståelsen av identitet har forandret seg gjennom tidene og når det kommer til barn har påvirkningen av digitale media og andre jevnaldre skapt store ulikheter blant barn i forhold til sosialisering (Imsen, 2020a). Dette påvirker hvordan de forstår sin egen identitet, hva som skaper opplevelsen av tilhørighet hos dem og hvordan de oppfatter og forstår verden rundt seg. Mens mye av minnene mine er knyttet til det taktile, kan barn nå ha flere av sine opplevelser knyttet til det digitale.

Samuelson (2013) skrev at det sanselige er spesielt viktig når man skal formidle kunst til barn. Dette er fordi gjennom å bruke kroppen sin til å erfare verket fra ulike vinkler og på ulike måter blir opplevet det som nært og mer personlig.

Når de beveger seg erfarer de kroppslig opplevelsen av rom og proporsjoner og når de tar på noe opplever de overflaten, teksturen og temperaturen. Dette hjelper de senere, både med å forstå andre verk og å bruke det i sitt eget skapende arbeid. Som Mørch (1994) skrev er det sanselige grunnleggende for utviklingen av evnen til å visualisere. Ikke bare skal man se noe som noe, men man skal klare å lage noe som er en visualisering eller representasjon av det vi har erfart. Å se noe som noe kan knyttes til at «et kunstverk er bare utfordrende for dem som er i besittelse av tilstrekkelig viten til å kunne tenke over bildets betydning» (Samuelson, 2013, s. 54). Om man ikke forstår hva man ser vil det ikke vekke en reaksjon hos, eller formidle sitt budskap til, betrakteren.

Så, hvilket didaktisk potensial kan arbeid med tekstil installasjonen knyttet til tilhørighet innebære? Arbeidet har hjulpet meg få ny innsikt og utviklet min forståelse for kultur, kulturarv, identitet og tilhørighet. Dette har hjulpet meg skape et grunnlag jeg kan senere bruke i møte med elevene. Likevel har det ikke gitt meg noen svar på hva av kultur og kulturarv som er 'bedre', hva som er mest nyttig å lære bort til elevene for å

skape tilhørighet som dem. Det har heller fått meg til å forstå hvor individuelt grunnlaget for tilhørighet kan være og hvor komplisert det vil bli å utvikle det. Det har også fått meg til å forstå at det finnes tilhørighet til feil gruppe, til noe eller noen som hemmer din utvikling. Som Halvorsen (2016) skrev hører mine erfaringer til et voksent, engasjert individ og derfor kan det ikke uten videre oversettes til bruk i skolen. Mitt perspektiv og min innsikt er ikke elevenes, men det hjelper meg være bevisst på hvordan jeg kan og har påvirket de rundt meg.

6.4 Styrker og svakheter ved valgt tematikk

Jeg har valgt å se på tilhørighet, med et perspektiv som ser på hvordan den personlige historien om kulturell arv kan vektlegges og brukes som utgangspunktet i et skapende arbeid. Dette gjør at jeg tar for meg kunst og kultur gjennom å undersøke en forbindelse mellom artefakter knyttet til kunst og formkulturen vår og min egen personlige prosess. Ved å bruke meg selv og min historie har jeg et unikt perspektiv.

Likevel gjør det at alt ikke er like relevant for andre. Mennesker med en annen nasjonal kulturarv, vil ikke kjenne seg igjen i '*det norske*', *har*-kulturen med basis i bondekulturen. Det vil heller ikke andre fra Norge, som ikke har erfaring med bondekulturen. Som Halvorsen (2017) skrev, opplever de som vokser opp i byer at deres oppvekst er vanlig og ikke noe å snakke om.

Men om man tar et skritt tilbake og ser på hva jeg har gjort med et litt videre perspektiv, kan man finne noe som er relevant for mange. For meg handler slektsgården om trygghet. Tilhørighet, tradisjon, kultur og identitet bygger opp under følelsen av trygghet. Tilhørighet er hvor man er kjent, hvor man er trygg, stabilitet. Tradisjon er kontinuitet, det som alltid har vært. Kultur er alt rundt oss, hvordan vi oppfører oss, hva vi opplever. Identitet er min historie, hvem jeg er. Det er trygghet, trygghet i omgivelsene, i seg selv, i fortid og i fremtid. Det som er relevant for andre er å reflektere over sine personlige opplevelser og historie for å finne hva som skaper og representerer trygghet for dem.

Jeg har utforsket kulturell arv, personlig historie, tilhørighet og formidlingen av dette. Jeg har også reflektert over hvilket didaktisk potensial dette kan innebære for å kunne bli mer bevisst på min rolle som lærer, kulturformidler og kulturbærer.

Men som Halvorsen (2016) skriver så er ikke teori praksis. At jeg har lært om kultur, identitet og tilhørighet betyr ikke at jeg kan bruke dette i praksis. Arbeidet har gjort meg tryggere i meg selv, men dette betyr ikke at jeg kan legge til rette for trygghet hos elevene. Likevel gjør det at jeg er bevisst meg selv og viktigheten av trygghet gjennom tilhørighet. I løpet av prosessen har min forståelse og bevissthet forandret og utviklet seg. Både av tilhørighet og av verdi. For nå ser jeg hvordan verdien som er plassert på noe, som bondekulturen, påvirker hvordan vi selv opplever verdi.

Igen, som at lærerne Halvorsen intervjuet opplevde det å vokse opp i et bymiljø som vanlig og uten noe verdt å snakke om. Ved at jeg har blitt mer bevisst meg selv, gjør at

jeg velge hvordan jeg viser verdi i møte med elevene. Relevansen for andre, spesielt lærere, er bevisstheten av hvordan og hvorfor en lærer oppfører seg som en gjør og hvordan dette kan påvirke elevene. Ved at man blir mer bevisst kan man mer aktivt velge å fremme eller hemme elevenes forståelse av kultur, opplevelse av tilhørighet og utvikling av identitet.

6.5 Tilhørighetens relevans i dag

Tilhørighet handler om trygghet, identitet og stabilitet. I de siste årene har det vært mer snakk om utenforskap samtidig som at strømmen av flyktninger har vokst. Innad i Norge flytter folk på seg, ofte på grunn av skole eller jobb. Å komme til et nytt land, til en ny kultur eller et nytt sted, hvor man ikke har noen historie etter tilknytning, kan skape usikkerhet. Bryter man kontinuiteten mellom primær- og sekundærsosialiseringen, opplever man en fremmedgjøring av omgivelsene sine. Da gjelder det å finne noe som en kan bygge en tilhørighet til, om det er jobb og kollegaer, skole og klassekamerater eller en gruppe som har like interesser. At det finnes en gruppe man kan tilhøre eller at muligheten for tilhørighet er der er viktig.

Da min situasjon gjorde at jeg følte jeg svedde i løse luften, uten noe å holde fast i, snudde jeg meg til slektsgården. Som Eriksen skriver, fant jeg en balanse mellom frihet og trygghet. Ser man på hans modell kan man blant annet knytte røtter, eller tilhørighet, til tradisjon, kontinuitet, fortid og trygghet. For om man vet hvordan ting alltid har vært, kan man være trygg på hvordan ting kommer til å være. Dette kan være hemmende, og man burde ha en balanse.

Likevel kan man se at flyktninger og andre som har opplevd mye av den andre siden av Eriksens modell, som endring, impulser, frihet og føtter, trenger mer trygghet for å skape en balanse. Derfor er det opp til samfunnet, og skolen spesielt når det kommer til barn, å være forutsigbare, kjente og trygge. Slik at menneskene i denne situasjonen finner noe de kan holde fast i, som er der når de trenger det, men ikke hemmer dem når en balanse er skapt. Slektsgården er for meg et reir, ikke en kokong, men for noen blir reiret en kokong. De har et behov for et sted å kripe inn i, som verner dem fra omverdenen og lar de finne en balanse. Og så klarer de ikke å komme seg ut igjen.

Derfor er det viktig at vi er bevisste våre egne behov og vår egen påvirkning på de rundt oss. Ifølge Halvorsen (2017) skaper tilhørighet og tryggheten av å ha et solid ståsted muligheten for et åpent og tolerant sinn. Uten å være trygg i hvem man er, og sin plass i omverdenen kan man ikke sette seg i den andres sted. Likevel er akkurat det å sette oss i noen andres sted viktig for utviklingen av vår personlige identitet (Eriksen, 2008).

Det er med dette som grunnlag at jeg vil påstå at tilhørighet er svært relevant i dag. Ideelt skaper tilhørighet trygghet, som videre skaper empati og toleranse.

Empati og toleranse er avgjørende for at vi skal kunne leve i en verden som verdsetter mangfoldet. Likevel må vi være bevisst på hvordan negativ tilhørighet, som hemmer og fanger, er skapt og opprettholdt gjennom verdier, holdninger og tradisjoner.

7 Oppsummering og veien videre

I denne masteren har jeg utforsket slektsgården i Telemark gjennom eget skapende arbeid og teoretisk perspektiv på tilhørighet og identitet. Jeg har gått en lang vei og utviklet meg personlig ved å bli mer bevisst min egen historie og mitt behov for tilhørighet og trygghet.

Kunnskapen jeg har kommet frem til kan kort oppsummeres gjennom de tre innsiktene jeg presenterte i kapittel 5. Den første er at slektsgården representerer trygghet og tilhørighet. Den er en kulturell arv og en historie jeg ønsker å bli del av.

Den andre er at tilhørighet kan fremme eller hemme vider utvikling, man må finne en balanse mellom røtter og føtter. Den tredje er en bevisstgjøring av mine egne forforståelser og fordommer, min identitet og historie.

Gjennom prosessen har jeg både blitt mer bevisst meg selv og jeg har utviklet meg.

For nå, der jeg er i livet, er slektsgården et reir jeg kan komme tilbake til når jeg trenger det. En dag i fremtiden kan dette forandre seg, den kan forsvinne eller bli en kokong, men slik er det nå.

Avhandlingen tar for seg kunst og kultur gjennom å undersøke en forbindelse mellom artefakter knyttet til kunst og formkulturen vår og min egen personlige prosess.

Hovedfokuset er på selvrefleksjon og eget utøvende uttrykk og hvordan dette kan formidles.

Avhandlingen er relevant for andre på flere måter. Det ene er betydningen av en kulturell arv i forhold til tilhørighet og at tilhørighet kan være både positivt og negativt. Det andre er måten en kan bruke noe tradisjonelt som utgangspunkt for å lage noe nytt. Det tredje handler om hvordan man kan formidle en personlig historie eller opplevelse i et skapende arbeid. Det fjerde handler om å reflektere rundt hvordan en lærer kan bruke denne kunnskapen til å forstå ens egen rolle som kulturbærer og kulturformidler i møte med elevene.

Veien videre kunne vært å utforske hva som skjer om elever har muligheten til å utforske sin personlige, kulturelle arv eller opplevelsen av trygghet og tilhørighet. Å se de ulike tingene som skaper trygghet, men også hvordan de kan hemme videre utvikling. Jeg vil også gjerne se hvordan elevene selv reflekterer og bruker dette som utgangspunkt i deres eget skapende arbeid. Noe annet som hadde vært interessant å utforske er

hvor lik eller ulik opplevelsen av trygghet og tilhørighet er for elever med annen etnisk eller kulturell bakgrunn. Å utforske om hva vi verdsetter og opplever som viktig og trygt forandres av kulturen vi vokser opp i eller om noe rett og slett er menneskelig.

Referanseliste

- Adams, T., Ellis, C. & Jones, S. (2017). Autoethnography. I.
<https://doi.org/10.1002/9781118901731.iecrm0011>
- Berkaak, O. A. & Frønes, I. (2005). *Tegn, tekst og samfunn*. Abstrakt forl.
- Bishop, C. (2005). *Installation art : a critical history*. Tate.
- Bråten, I. & Kvalbein, Å. (2014). *Ting på nytt : en gjenbruksdidaktikk*. Fagbokforl.
- Cocoon. (u.å.). *COBUILD Advanced English Dictionary*. Hentet 28.03.2022, fra
<https://www.collinsdictionary.com/us/dictionary/english/cocoon>
- Daichendt, G. J. (2011). *Artist Scholar : Reflections on Writing and Research*. Intellect Books Ltd. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ucsn-ebooks/detail.action?docID=830099>
- Danbolt, G. (2002). *Blikk for bilder : om tolkning og formidling av billedkunst*. Abstrakt forl.
- Danbolt, G. (2009). *Norsk kunsthistorie : bilde og skulptur frå vikingtida til i dag* (3. utg. språkleg bearbeiding ... ved Kari Thorbjørnsen. utg.). Samlaget.
- Det internasjonale ullsekretariat. (1952). *Ull : ullen og sauen : ullvarefremstilling, trikotasje, filt, tepper, ullens egenskaper og behandling*.
- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. Berkley Publishing Group.
- Ellingsen, W. (2013). Hjemme i mobilitet? En studie av fritidsmobilitet og arbeidsmigrasjon. I C. Brun & G. Setten (Red.), *Hus, hjem og sted : geografiske perspektiver på vår samtid*. Akademika.
- Ellis, C., Adams, T. E. & Bochner, A. P. (2010). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1).
<https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>
- Eriksen, T. H. (1999). *Kulturterrorismen : et oppgjør med tanken om kulturell renhet* (2. utg. utg.). Spartacus.
- Eriksen, T. H. (2008). *Røtter og føtter : identitet i en omskiftelig tid*. Aschehoug.
- Eriksen, T. H. (2021). *Små steder - store spørsmål : innføring i sosialantropologi* (4. utgave. utg.). Universitetsforlaget.
- Formidle. (u.å.). I T. Guttu (Red.), *NAOB*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur.
<https://naob.no/ordbok/formidle>
- Gundersen, J. (2004). *Ting*. Stenersenmuseet.
- Halvorsen, E. M. (2004). *Kultur og individ : kulturpedagogiske perspektiv på kulturforståelse, kulturprosesser og identitet*. Universitetsforl.
- Halvorsen, E. M. (2016). *Kunstfaglig og pedagogisk FoU : nærhet, distanse, dokumentasjon*. Høyskoleforl.
- Halvorsen, E. M. (2017). *Kulturarven i skolen : felleskultur og elevmangfold*. Universitetsforl.
- Hauge, Å. L. (2007). Identity and Place: A Critical Comparison of Three Identity Theories. *Architectural Science Review*, 50(1), 44-51.
<https://doi.org/10.3763/asre.2007.5007>
- Imsen, G. (2020a). *Elevenes verden : innføring i pedagogisk psykologi* (6. utgave. utg.). Universitetsforlaget.
- Imsen, G. (2020b). *Lærerenes verden : innføring i generell didaktikk* (6. utgave. utg.). Universitetsforlaget.
- Karlsson, B., Karlsson, B., Klevan, T., Soggiu, A.-S., Sælør, K. T. & Villje, L. (2021). *Hva er autoetnografi?* (1. utgave. utg.). Cappelen Damm Akademisk.
- Koefoed, H. (1993). *Øyets ABC*. Se aktivt på kunst!, Museet for samtidskunst.

- Kunnskapsdepartementet. (2017a). *Overordnet del - Demokrati og medvirkning*.
<https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/opplaringens-verdigrunnlag/1.6-demokrati-og-medvirkning/?lang=nob>
- Kunnskapsdepartementet. (2017b). *Overordnet del - Identitet og kulturelt mangfold*.
<https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/opplaringens-verdigrunnlag/1.2-identitet-og-kulturelt-mangfold/?lang=nob>
- Kunnskapsdepartementet. (2020a). *Fagets relevans og sentrale verdier (KHV01-02)*.
<https://www.udir.no/lk20/khv01-02/om-faget/fagets-relevans-og-verdier?lang=nob>
- Kunnskapsdepartementet. (2020b). Kompetansemål etter 7. trinn.
<https://www.udir.no/lk20/khv01-02/kompetansemaal-og-vurdering/kv158?lang=nob>
- Kunnskapsdepartementet. (2020c). Kompetansemål etter 10. trinn.
<https://www.udir.no/lk20/khv01-02/kompetansemaal-og-vurdering/kv159?lang=nob>
- Lindell, K. A. (1989-2004). *Stort reiseteppe* [Installasjon].
- Lium, R. N. (2016). *Tekstilkunst i Norge*. Museene i Sør-Trøndelag Museumsforl.
- Mørch, A. (1994). *Form og bilde : kompendium* (Bd. 2, 1994). Telemark lærerhøgskole.
- Mørstad, E. (2000). *Visuell analyse : metode og skriveråd*. Abstrakt forl.
- Mørstad, E. (2020). froskeperspektiv. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/froskeperspektiv>
- Nielsen, L. M. (2019). *Fagdidaktikk for kunst og håndverk : i går, i dag, i morgen* (2. utgave. utg.). Universitetsforlaget.
- Norberg-Schulz, C. (1996). *Stedskunst*. Gyldendal.
- Randers-Pehrson, A. (2000). Kultur og kreativitet av hjertets lyst : en studie av kjærlighetsringen som objekt. I Høgskolen i Telemark, Avdeling for estetiske fag og folkekultur.
- Rorgemoen, M. (2012). *Mellom tradisjon og spel : didaktikk for tekstil folkekunst* [Åbo Akademi]. Vasa.
- Salole, L. (2018). *Identitet og tilhørighet : om ressurser og dilemmaer i en krysskulturell oppvekst* (M. L. Ekeli & D. Keeping, Red. 2. utg. utg.). Gyldendal akademisk.
- Samuelsen, A. M. (2013). *Formidling av kunst til barn og unge* (2. utg. utg.). Universitetsforl.
- Sand, T. & Bøyese, L. (2008). *Flerkulturell virkelighet i skole og samfunn* (2. utg. [ny, revidert utg.]. utg.). Cappelen akademisk forl.
- Skrede, J. (2021). *Visuell kommunikasjon* (1. utgave. utg.). Cappelen Damm akademisk.
- Smelvær, B. (2011). *Destinasjon Damaskus – Oktagon møter dekanon* [Installasjon]. København. <https://www.brittsmelvaer.dk/frame.html>
- Steihaug, K. (2002). *Rewind* [Installasjon].
<https://digitalmuseum.no/021069713925/rewind-installasjon>
- Tetzchner, S. v., 14.07.2020). Identitet. I *Store norske leksikon*. Hentet 19.03.2022 fra
<https://snl.no/identitet>
- Thorkildsen, Å. (2021, 28.04.2021). Installasjon - kunst. I *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/installasjon - kunst>
- Tilhørighet. (u.å.). I T. Guttu (Red.), *Det Norske Akademi for Språk og Litteratur*. Hentet 19.03.2022 fra <https://naob.no/ordbok/tilh%C3%B8righet>

Bilde- og figurliste

Bilde 1, Destinasjon Damaskus av Britt Smelvær 2011 (Foto: Ole Akhøj)	28
Bilde 2, Rewind av Kari Steihaug, 2002 (Foto: Espen Tollefsen).....	29
Bilde 3, Stort reiseteppe av Karin A. Lindell, 1989-2004 (Foto: Lindell).....	30
Bilde 4, Utdrag av loggbok	43
Bilde 5, Bilde av slektsgården.....	44
Bilde 6, Bilde av vevde tepper fra gården.....	45
Bilde 7, bilde av innskjæringer i låvedør	45
Bilde 8, Tankekart over begrep.....	48
Bilde 9, Skisser av uttrykk	49
Bilde 10, Skisse av tidslinje av gårdens historie.....	49
Bilde 11, Skisse av installasjon med bannere	50
Bilde 12, Utprøving av abstrakt bilde	51
Bilde 13, Utprøving av banner	51
Bilde 14, Prøvelapp - garnkombinasjoner.....	51
Bilde 15, Ulike garntyper.....	51
Bilde 16, Prøvelapp 1, 2 og 3.....	52
Bilde 17, Prøvelapp 4.....	52
Bilde 18, Prøvelapp 5.....	53
Bilde 19, Løse tråder.....	53
Bilde 20, Silkepapir.....	53
Bilde 21, Ulike teknikker	54
Bilde 22, Tynt og grovt garn.....	55
Bilde 23, Tykt og glatt garn	55
Bilde 24, loddent garn.....	55
Bilde 25, Vev med tykt garn	55
Bilde 26, Saueull av ulike garnkombinasjoner	55
Bilde 27, Saueskinnspose.....	60
Bilde 28, Bildesamling.....	60
Bilde 29, Bilde av meg som liten, i saueskinnsposen	61
Bilde 30, Skisse av hengende stol	62
Bilde 31, ulike former for stolen	63
Bilde 32, Modell av hengende stol.....	64

Bilde 33, Skisse av stolens oppbygging.....	66
Bilde 34, Lage bunnplaten til stolen	67
Bilde 35, Regne ut høyden til stolen	67
Bilde 36, Måle ut lengden på trådene til stolens nett.....	67
Bilde 37, Veve bunnen til nettet.....	68
Bilde 38, Stramme nettet.....	68
Bilde 39, Henge opp stolen	69
Bilde 40, Lage garnbunter.....	69
Bilde 41, Feste garnbunter til stolen	70
Bilde 42, Lage sittepute til stolen.....	70
Bilde 43, Lage trekk til sitteputen	71
Bilde 44, Dekke stolen med vevde tepper.....	71
Bilde 45, Stolen begynner å ta form.....	73
Bilde 46, Sette opp installasjon.....	74
Bilde 47, Skisser av installasjonen.....	75
Bilde 48, Utprøving av installasjon.....	76
Bilde 49, Utprøving av installasjon.....	76
Bilde 50, Bildecollage av installasjons utprøving.....	77
Bilde 51, Endelig installasjon	78
Bilde 52, Plassering av saueskinnspose og stol	95
Bilde 53, Stolens form	96
Bilde 54, Manipulert bilde av ferdig installasjon.....	97
Bilde 55, Saueskinnsposen.....	99
Bilde 56, Rom mellom stolen og teppene	100
Bilde 57, Installasjonen i et hvitt rom	101
Figur 1, Avhandlingens oppbygging.....	13
Figur 2, «To sosiale ontologier» fra Små steder-store spørsmål av T. H. Eriksen	17
Figur 3, Modell av Eriksons psykososiale utviklingsprosess.....	33
Figur 4, Modell av min skapende prosess	40