

Mastergradsavhandling

Caroline Stusdal Farsund

“Gamalt kårhus i ny kontekst”

Kunstgrep med gamle objekt i
formidlingskontekst



Høgskolen i Telemark

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

Masteroppgåve i formgjeving, kunst og handverk 2013

Caroline Stusdal Farsund

«Gamalt kårhus i ny kontekst»

Kunstgrep med gamle objekt i formidlingskontekst



Høgskolen i Telemark
Institutt for estetiske fag, folkekultur og lærarutdanning

Høgskolen i Telemark
Institutt for estetiske fag, folkekultur og lærarutdanning
Notodden
<http://www.hit.no>

© 2013 Caroline Stusdal Farsund

Denne avhandlinga, utstilling, munnleg eksamen og eit samandrag på fire sider utgjer til saman 60 studiepoeng

Innhald

Innhald.....	3
Forord.....	5
1 Innleiing.....	6
2 Problemområde.....	9
2.1 Problemstilling.....	10
2.2 Utdjuping og avgrensing.....	10
2.3 Formidlingskontekst.....	12
3 Teoretisk tilnærming.....	13
3.1 Kunstgrep – Sjklovskij.....	13
3.2 Funne gamle objekt.....	15
3.3 Framande minne.....	17
3.4 Kulturminne.....	18
4 Metode og vitskapsteoretisk ståstad.....	21
4.1 Undersøking - kunstfeltet og eige skapande.....	21
5 Elevprosjekt.....	24
5.1 Metode – deltakande observasjon.....	24
5.2 Undervisningsopplegget.....	25
5.3 Gjennomføring og observasjonar.....	26
5.4 Oppsummering og erfaring.....	38
5.4.1 Elevane i møte med kunstgrep.....	38
6 Kunstfeltet.....	40
6.1 Anne Helen Mydland - Stilleben.....	41
6.2 Trine Hovden – Hovden.....	44
6.3 Børre Larsen – Fjetrebakken.....	46
6.4 Finn Aage Andersen og Wenche Kvalstad Eckhoff – Nerhagan.....	50
6.5 Morten Krohg – Rekonstruerte minner.....	54
6.6 Oppsummering.....	60
6.7 Resultat frå undersøking i kunstfeltet.....	61
6.7.1 Underleggjering.....	62

7	Estetisk skapande prosess og arbeid	63
7.1	Funnstaden Gulehuset	63
7.2	Funn av gamle fotografi.....	64
7.3	Registrering og dokumentering på funnstaden	66
7.4	Refleksjonar – kunstgrep på eige skapande arbeid.....	69
7.4.1	Måltid rundt eit bord.....	69
7.4.2	Konservering av funn, i Norgesglas	72
7.4.3	Projisering av bilete, i rommet og på objekt	75
7.4.4	Utsnitt av fortida - gamle fotografi.....	78
7.5	Oppsummering av kunstgrep.....	83
7.6	Plassering i kunstfeltet	84
8	Didaktikk – formidling av samtidskunst	88
9	Drøfting.....	91
9.1	Gulehuset i formidlingskontekst	91
9.2	Underleggjering opnar for moglegheiter.....	93
9.3	Moglegheiter	96
9.3.1	Oppleving utanfor klasserommet	96
9.3.2	Reaksjon, refleksjon og inspirasjon	97
10	Oppsummering og avslutning.....	100
	Bidliste	102
	Kjelde.....	105
	Vedlegg	108

Forord

Eg vil takke min snille og gode Kjell Ivar, for all støtte og tolmod gjennom studiet og oppgåva. Til vår fantastiske son Casper: «Mamma gler seg veldig til å være berre MAMMA og ikkje masterskrivande-mamma».

Elles vil eg takke mamma, pappa og resten av min kjære familie som har vore her for meg og stilt opp når eg trengde det.

Til slutt ein takk til rettleiarane mine, Cathrine Hansen og Arne Marius Samuelsen, for konstruktive tilbakemeldingar og oppmuntrande ord.

Sygna, 10.april 2013

Caroline Stusdal Farsund

1 Innleiing

Sommaren 2011 kjøpte sambuaren min og meg garden han vaks opp på. Eit lite småbruk som ligg i Gaular kommune i Sunnfjord. Det er ikkje drift på garden lenger, men spor som fortel at det tidlegare var stor aktivitet. Det er spor i form av arkitektur, objekt og gamle fotografi. Det er restar av ei historie som kan fortelje noko om den tidlegare drifta, og om kvardagslivet som utspann seg her.



Foto 1 «Gulehuset som er raudt» Eige foto

I tunet på garden står det eit kårhus frå ca. 1940. Frå gamalt av bygde ein kårhus slik at foreldra kunne fortsetje å bu på garden, medan odelsguten overtok hovudhuset og drifta. Grunna dårleg forfatning og plassering vart det gamle hovudhuset rive tidleg på 1990-talet, og det vart bygd eit nytt hovudhus. Tidlegare var kårhuset gult, namnet frå fortida heng fortsatt att som eit levande spor. Vi kallar kårhuset for Gulehuset, sjølv om det i dag er raudt. Det er mange år sidan det har budd folk i huset, og i dei seinare år har det blitt brukt som oppbevaringsplass. Etter det gamle hovudhuset vart rive, blei ein del av innhaldet flytta inn i kårhuset. Derfor er mange av tinga i Gulehuset eldre enn sjølve huset, noko ein blant anna kan ein lese av datoar på fotografi og brev.

For min eigen del starta det med Gulehuset som ei kjelde for inspirasjon. Første gongen eg gjekk inn i huset vart eg dregen inn i ein verden av gamle skattar. Dette sitatet frå Johansen beskriv noko av det som møtte meg i denne prosessen.

Forvitring, slitasje og gammelmodig form gir følelsen av kontakt med tider bakenfor ens egen erfaring (...) og en forutsetning for at et objekt skal kunne virke slik, er nettopp sporen av en oppløsningsprosess, slitasje etter bruk, vær eller vind¹.

På mange måtar var det som å ta eit steg inn i fortida, og eg fekk kontakt med ei anna tid. Eg var på leiting etter noko eg ikkje heilt kunne setje ord på. Det var med blanda kjensler eg studerte tinga i huset, opna opp kassar, såg i gamle album, las gamle dokument og private brev. Her fann eg restar av levd liv, og innimellom hadde eg ei kjensle av å snoke i andre sine private ting. I denne prosessen fekk eg kjennskap til delar av livet til personar frå ei tid utanfor min eksistens.

Johansen beskriv fortida slik: «Fortiden er – tilsynelatende – trygg. Den er avsluttet, den har funnet sin form en gang for alle. Den er ikke åpen, uoversiktlig, uforutsigbar, som den vitale aksens nåtid-framtid»². Fortida er avslutta, den har vore og det er ikkje mogleg å endre på. Den har ei fast og lukka form i motsetning til notida og framtida som er open og uforutsigbar. Fortida har etterlatt seg nokre spor i form av objekt og fotografi som gjer at vi i notida kan oppleve gjenstandar som har sterk forbindelse med fortida. Eller som Johansen skriv, ei kjensle av kontakt med tider utanfor eigen erfaring. På bakgrunn av dette vart eg inspirert til eigen skapande prosess innanfor området

¹ (Johansen, 1990, s. 237)

² (Johansen, 1990, s. 250)

samtidskunst. Med ein respekt og ei audmjuk kjensle ovanfor fortida, objekta, fotografia og den skjøre gamle handskrifta starta eg prosjektet.

På det samfunnsmessige planet for oppgåva ligg blant anna formidling, men også omgrepet kulturarv. Gulehuset er berre ein liten del av ein større heilskap og representerer ein liten del av vår felles kulturarv. Huset har spor frå fortida som fortel historier. Dette er private historier, men også historier som famnar om det allmenne. I læreplanen, under formålet med faget kunst og handverk står det: «Opplevelse av kunst, design og arkitektur og bevisstgjøring om kulturarven i et globalt perspektiv utgjør sentrale sider ved faget»³. Ei bevisstgjøring om kulturarven i eit globalt perspektiv, famnar om kultur over landegrensene. Dette høver godt inn i det pluralistiske samfunnet som vi er ein del av. For å kople omgrepa innanfor kultur med samtidskunsten vil eg i oppgåva belyse ulike verk frå utvalde samtidskunstnarar. Felles for desse kunstnarane er at dei er opptekne av element frå fortida og kulturminner i sitt arbeid. For å få fram budskapen sin brukar kunstnarane ulike *kunstgrep*. Dette skal eg sjå nærmare på i mi tolking av deira verk.

³ (Utdanningsdirektoratet, 2006b)

2 Problemområde

Grunnane til at eg har bevegde meg inn i feltet formidling av samtidskunst, er utfordringar eg har kjend på som faglærer i kunst og handverk. For det første er samtidskunst mangfaldig og kompleks, noko som kan gjere det utfordrande å forstå for både lærar og elev. Innanfor samtidskunsten er idé og konsept bak eit verk den viktigaste faktoren, og det som har med form og handverk kjem i andre rekkje. Eg meiner derfor at samtidskunst kan vere spennande i formidlingssamanheng. Det å opparbeide seg erfaringar innan samtidskunst og kva kunstgrep som blir brukt, trur eg kan vere nyttig i høve å fremje nye perspektiv for elevar. I denne samanheng er eit aspekt ved oppgåva å trenge inn i samtidskunsten og gjere den brukbar i formidlingssamanheng.

Eit anna aspekt eg har vore oppteken av er at kunst og kulturtilbodet er noko varierende på mindre stadar. Det å oppleve kunst i eit kunstmuseum er ikkje kvardagskost for elevar i ei lita bygd på vestlandet. Eit av kompetansemåla for kunst og handverk etter 4.årstrinn seier: «Mål for opplæringen er at eleven skal kunne samtale om sin opplevelse av samtidskunst»⁴.

Dette kompetansemålet seier ingenting om at eleven skal kunne tolke og analysere, men at eleven skal samtale om si oppleving av samtidskunstverk. For at dette skal late seg gjennomføre ser eg det som viktig at lærar har gode kunnskapar om samtidskunst. I høve det andre aspektet, ser eg av erfaring at det ikkje er alle elevar som har opplevingar i møte med samtidskunst. Mange elevar har nokre referansar og opplevingar, men det er langt frå alle. Ein kan på mindre stader der tilgangen på kunstmuseum og galleri ikkje er mogleg, oppsøkje kunst til dømes i kyrkja eller offentlege bygg⁵. Ein kan sjølvsagt fremje opplevingar ved å vise sekundærkunst i form av bøker, kort, foto, lysbilde og film. I dag kan ein gjennom medium som internett vise eit mangfald av kunst i samtida, og ut frå dette kan ein ha gode og innhaldsrrike samtalar om samtidskunsten. Det gjeld berre å vere kreativ og open for alternative måtar å få opplevingar på.

⁴ (Utdanningsdirektoratet, 2006a)

⁵ (Samuelson, 2003)

Kunstfeltet eg beveger meg inn i er på bakgrunn av kårhuset på garden. Det er fleire kunstnarar som jobbar innanfor feltet som går på fortid, minner, spor og kulturarv. Hå desse kunstnarane ser eg slektskap til mitt eige prosjekt. Eg vil undersøke kva kunstgrep desse kunstnarane jobbar med for å synleggjere eller forsterke budskapet sin. Dette for å erverve meg erfaring og ei djupare forståing innan samtidskunst. I ei forlenging av dette vil eg bruke kunstgrep inn i det estetisk skapande arbeidet, og sjå dette i formidlingskontekst. Kanskje Gulehuset kan vere ein arena for refleksjon rundt, og formidling av samtidskunst? Samt ein plass der elevar kan erfare opplevingar som ein ikkje får i klasserommet?

2.1 Problemstilling

På bakgrunn av problemområdet har eg komme fram til denne problemstillinga:

Kva for moglegheiter kan oppstå ved bruk av kunstgrep på funne gamle objekt i formidlingskontekst?

2.2 Utdjuping og avgrensing

Med ordet moglegheit tenkjer eg potensial, eigenskap, ressurs og styrke. I denne undersøkinga ser på kva moglegheiter som kan oppstå ved bruk av kunstgrep på gamle objekt inn i ein formidlingskontekst. Oret kunstgrep forklarar eg på bakgrunn av Sjklovskij sin artikkel «Kunsten som grep»⁶ i kapittel 3.1.

Ida Marie Røkkum si masteroppgåve «Når ting søker omveier – fra hverdagsobjekt til kunstobjekt»⁷ omhandlar kva som skjer når kvardagsobjekta flyttar seg frå dagleglivet og inn i kunststrommet. Det er noko av dette eg også kjem inn på med mine funne gamle objekt og bruk av kunstgrep på desse. Det skjer ei endring av dei gamle objekta, og dei blir tilført ein ny kunstkontekst. I si teoretiske tilnærming til dette problemområdet brukar Røkkum omgrepa underleggjering, framandgjerung, det uhyggelege og det

⁶ (Sjklovskij et al., 1991)

⁷ (Røkkum, 2010)

poetiske. Ho skriv at det er glidande overgangar mellom desse omgrepa, men brukar dei som forklaringsmodellar for si beskriving av endringa frå kvardagsobjekt til kunstobjekt.

I den teoretiske tilnærming beveger eg meg inn på det eine omgrepet Røkkum omtalar, nemleg underleggjering. Sjklovskij sine tankar om underleggjering fangar essensen i mi oppgåve. Han var den første som snakka om desse tinga, derfor vel eg å bruke dette som teorigrunnlag. Eg vil fordjupe meg og sjå om det finnast moglegheiter i formidlingskonteksten. I første del av undersøkinga gjennomførast det ei feltundersøking. Eg har prøvd å avkode kunstgrepa kunstnarane har jobba med, gjennom eiga tolking og via tilgjengeleg informasjon i bøker, katalogar og på nettet.

Gulehuset og funna av gamle objekt brukar eg som ramme rundt det estetisk skapande arbeidet. Installasjonen skal vere i huset, og vere ein del av huset, men eg har avgrensa området til å gjelde berre eit rom. I ein installasjon treng ikkje sjølv objekta vere kunstverket, men objekta kan vere delar av ein større heilskap. Det kan vere organiseringa av desse - til dømes ulike kvardagsgjenstandar, og samspelet mellom desse objekta i rommet som gjer det til kunst. Slike konstruksjonar kan ofte ta mykje plass, og bestå av mange ulike element som bileter, video, gjenstandar, matereale, lydar, lukter og andre element⁸. Installasjonskunst er ofte konseptbasert, noko som betyr at det er ideen eller tanken bak verket som er viktig, og ikkje sjølv verket⁹. I den skapande prosessen har eg eit ynskje om å få fram delar av fortida, og den felles kulturarven gjennom kunstgrep på dei gamle objekta. Det har ikkje vore viktig for meg å formidle historiske sanningar, men heller å synleggjere fragment av fortida på ein underleg måte som kan opne opp for dialog og refleksjon. Ein definisjon på refleksjon er «en fælles betegnesle for de intellektuelle og følelsesmæssige aktiviteter som individer betjener sig af for at udforske deres oplevelser med henblik på nye forståelser og vurderinger»¹⁰. Refleksjon er ein djupare ettertanke rundt eit tema. Tanken oppheld seg i lengre tid ved eit tema, med hensikt å få ei betre og djupare forståing¹¹. Kanskje kan refleksjon fremje oppleving og gi elevane nye erfaringar i møte med kunstgrep.

⁸ (Danbolt, 2002, s. 73)

⁹ (Danbolt, 2002, s. 73)

¹⁰ (Illeris, Mikkelsen, & Damkjær, 2000, s. 71)

¹¹ (Bø & Helle, 2002)

2.3 Formidlingskontekst

Gulehuset er eit konkret hus med fire veggjar. Eit hus som står fast på ein stad, på min heimstad. Det kan ikkje flyttast på, det står fast, og må oppsøkast der det ligg. Ein kan trekke linjer til stadspesifikk-kunst i val av stad. Det er eit hus med innhald, funn av levd liv, ukjende minner, kvardagsgjenstandar, kulturminner, fragment, spor, delar, restar og utsnitt.

Huset blir representert i ein ny kontekst, frå å vere eit kårhuset med funksjonane det tidlegare hadde, til no å representere eit hus der formidling av samtidskunst står sentralt. Ein kort definisjon av kunstformidling av Helliesen(1985:97) i A.M. Samuelsen (2003) er «virksomhet som skaper og utvider vår forståelse av og opplevelse av kunstverk»¹². Formidlinga og kunstopplevinga skal her omfatte kjensler, og ikkje berre appellere til den kognitive forståing¹³. Kulturrådet definerer kunstformidling som «tilgjengeliggjøring av kunsten og det kunstnariske uttrykket». Vidare framheva med at det handlar om kvalitet og skal utøvast av folk med kompetanse¹⁴. Danbolt skriv at:

Kunstformidlingens oppgave er å være brobygger mellom kunstverket og betrakterne. Og den broen som kunstformidlingen bygger, har bare en hensikt – å få betrakterne til å møte og åpne seg for kunstverket... kunstformidling er alt det som kan åpne et kunstverk for betrakter og gjøre det meningsfullt¹⁵.

Kunstformidlinga kan skje på ulike formidlingsarenaer som på kunstmuseum, kunstgalleri, i barnehagen og skulen¹⁶. A.M. Samuelsen refererer til Helliesen og skriv at då vil kunstformidlinga vere ein undervisningsprosess som skapar og utvidar vår forståing av og oppleving av eit kunstverk»¹⁷.

Eg ser Gulehuset som eit hus med gøymde og gløymde historier og forteljingar. Frå tidlegare å vere eit kårhus, til no å bli representert som ein del av ein formidlingskontekst, der gamle objekt blir trekt fram som fragment av ei historie og tolka gjennom kunstgrep.

¹² (Samuelsen, 2003, s. 12)

¹³ (Samuelsen, 2003)

¹⁴ (Samuelsen, 2003, s. 12)

¹⁵ (Danbolt, 2002, s. 9)

¹⁶ (Samuelsen, 2003, s. 14)

¹⁷ (Samuelsen, 2003)

3 Teoretisk tilnærming

Avsnittet presenterer den teoretiske tilnærminga til problemområdet.

3.1 Kunstgrep – Sjklovskij

Danbolt beskriv kunst som eit reiskap for å få auge på det estetiske.

Kunstbegrepet er ikke noe naturgitt fenomen, men et redskap som vi i nyere tid har anvendt som et effektivt hjelpemiddel til å få øye på det estetiske. Som hjelpemiddel startet det som optikk- en brille- som lot menneskene se verden på en ny måte. Etter hvert har det utviklet seg til et prisme som gir oss muligheter til å se verden på flere ulike måter¹⁸.

Samtidskunsten er eit prisme som syner verda på fleire ulike måtar. Slik Danbolt beskriv kunstomgrepet ser eg det i samanheng med artikkelen *Kunsten som grep* frå 1916 av den russiske litteraturteoretikaren og kritikaren Viktor B. Sjklovskij¹⁹. Han var oppteken av kva som gjere litteratur til litteratur og kva som gjer kunst til kunst. Kunstnarar og forfattarar tar i sin skapande prosess i bruk ulike kunstgrep for å få fram sin bodskap. Bruk av kunstgrep er det som skil kunst frå ikkje kunst. Gjennom å ta ulike kunstgrep blir den meir interessant for sjåaren eller lesaren. Han var særleg oppteken av persepsjonsprosessen, og korleis ein opplever og sansar verden i det daglege. Ein opplever og sansar omgjevnadane utan å tenke, ein mistar merksemda og blir sløv av denne automatiseringa. Automatisering vil seie vanen, og i det daglege legg vi ikkje merke til det som er ein vane. Gjennom automatiseringa mistar ein noko, det skjer ei slags framandgjerding. Sjklovskij skriv:

Slik går livet tapt og blir til intet. Automatiseringen fortærer tingene, klede, møbler, kvinnen og angsten for krigen. Hvis hele det kompliserte liv hos mange mennesker forløper ubevisst, da er det som om dette liv aldri har eksistert²⁰.

Verda er på ein måte usynleg seier han. Kunsten si oppgåve er å få oss ut av denne automatiseringa. Derfor eksisterer kunst, for at vi skal få livskjensla tilbake og ikkje berre vere likegyldig til omgjevnadane våre. Vi skal få ei kjensle for tinga som omgir

¹⁸ (Danbolt, 2002)

¹⁹ (Sjklovskij et al., 1991)

²⁰ (Sjklovskij et al., 1991, s. 18)

oss, som eit syn og ikkje berre som ei automatisk gjenkjenning²¹. For å kunne oppleve dette viser han til omgrepet underleggjering.

Sjklovskij meinte at diktarane brukar språket slik at tydinga ikkje oppfattast automatisk, dei bryter med vanar og dette gjere at lesaren må stoppe opp og bruke lenger tid for å forstå. Ein blir tvungen til dette ved til dømes at diktarane tek ord ut av ein opphavlege kontekst og set det inn i ein ny samanheng. Han trekker linjer av dette inn i kunsten, også her må publikum bruke lenger tid for å forstå kva som føregår. I følgje Sjklovskij er kunsten her for at vi ikkje skal gå gjennom livet umedviten²². «... det kunstneriske er skapt med den hensikt å befri persepsjonen fra automatismen, og det er kunstskaferens mål at vi skal se dette kunstneriske»²³. Ut frå Sjklovskij sitt syn får ein ikkje noko gratis gjennom å oppleve kunst. Kunsten med sin underleggjering er ikkje automatisert slik han meinte det daglege språket var. Men med dei kunstgrep kunstnarane tek, blir sjåaren tvinga ut av automatiseringa.

Sjklovskij skriv at det kunstnariske ved ein ting, det som har med det poetiske å gjere, er eit resultat av vår måte å oppfatte tingen på. «Kunsteriske i snevrere forstand vil vi da kalle de ting som er skapt ved spesielle virkemidler, hvis mål det er at de med størst mulig sannsynlighet nettopp skal oppfattes som kunstneriske»²⁴. Som eit døme tek kunstnaren på lik linje med diktaren ting ut av den opphavlege konteksten og set dei inn i nye samanhengar slik at sjåaren blir tvungen til å stoppe opp og bruke lenger tid for å forstå.

Ein vane er noko som er automatisert, noko ein gjer utan å tenke. Kunstgrep som kunstnarane gjer betyr i praksis å bryte med vanar gjennom ein underleggjeringsprosess. Det handlar det altså om å oppfatte ting frå nye vinklar, og få nye perspektiv. Eller å sjå verda på fleire ulike måtar som Danbolt beskriv det.

Gjennom eige skapande arbeid og undersøking av fem ulike kunstverk vil eg prøve å nærme meg underleggjeringa. Eg vil sjå korleis dei utvalde kunstnarane brukar dette i sine verk, for så vidare å bruke det inn i mitt eige skapande arbeid og inn i ein formidlingskontekst.

²¹ (Sjklovskij et al., 1991)

²² (Sjklovskij et al., 1991)

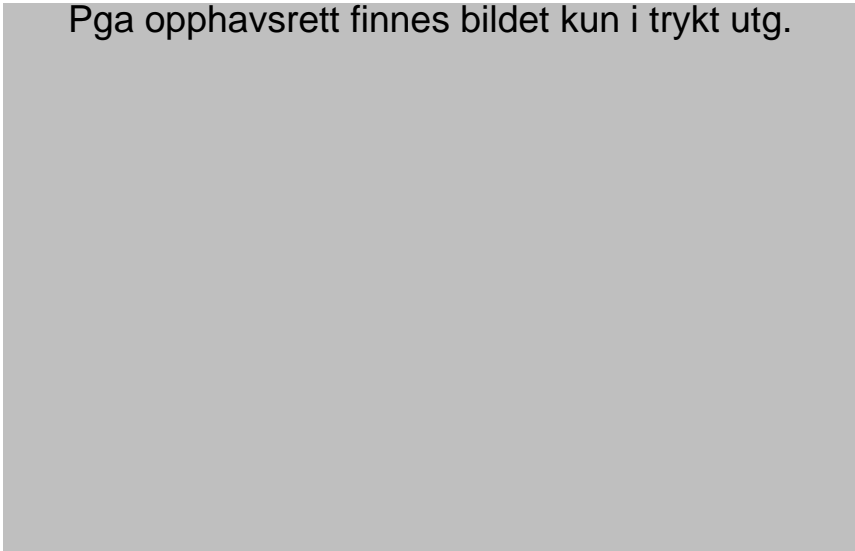
²³ (Sjklovskij et al., 1991, s. 26)

²⁴ (Sjklovskij et al., 1991, s. 15)

3.2 Funne gamle objekt

Objèt trouvè – eit funne objekt, er eit omgrep som fortel om element frå dagleglivet, som blir sett inn som del av eit verk eller som dannar eit verk i seg sjølv. Objekt som tidlegare hadde tilhørsle i ein annan kontekst vart no sett inn i ein ny konstallasjon, og får ein plassering innanfor den surrealistiske tankegangen²⁵. Jon Gundersen sitt kunstnariske univers er fylt opp av funne objekt med uklart opphav. Ved at han set ting inn i nye kontekstar oppnår han å synleggjere dei på ein ny måte slik at gjenstanden går ut av våre vande erfaringsrammer. Brotet med gjenstanden sin forventa funksjon er ein sentral strategi hjå Gundersen²⁶. Dette brotet er kunstgrep, som Sjklovskij kallar underleggjering.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



*Foto 2 Jon Gundersen «Stein med glidelås»*²⁷

Funna i Gulehuset er gamle objekt. I artikkelen «Ting, tid og identitet» skriv Anders Johansen om tingforståing i eit museumsperspektiv. Musea tek vare på levningar av tidlegare kultur, og denne kunnskapen om mennesket har vi bruk for. Men han seier at det er fleire måtar å oppfatte og presentere tinga frå fortida på, og det er fleire måtar å

²⁵ (Ulekleiv, 2004)

²⁶ (Ulekleiv, 2004)

²⁷ Fotografiet er henta frå (kunstkritikk.no, 2004)

bruke kunnskapen på, og den kan tene til ulike formål. Han reiser spørsmål ved musea og kulturminnevernet²⁸.

«De viser oss, stort sett, gamle ting. Men synet av gamle ting gir lite eller ingen ting av historisk forståelse, i og for seg. Når vi lærer noe om bruken, om de mellom-menneskelige forhold tingen inngikk i, om kunnskapene og forståelse og følelsene som var knyttet til den, da - og først da – begynner vi å se den som en historisk ting»²⁹

Johansen diskuterer om ting kan tale for seg sjølv, eller om dei treng supplerande tekst. Sjølv meiner han at gjenstandane må forståast saman med ein tekst for å kunne kommunisere. Utan tekst og kunnskap om tinga forsvinn historia meiner han. Skal ein få noko meiningsfullt ut av å betrakte gjenstandane, må ein vite noko om den tidlegare samanhengen.

I dette museumsperspektivet forstår eg Johansen sin argumentasjon for tekst, men i denne kunstkontekst ser eg ikkje språket og eksakte historiske fakta som ein stor nødvendighet. Lise-Kari Berg si hovudfagsoppgåve «Tingforståelse og selvtuttrykk»³⁰ stiller spørsmål ved om det gjere noko at historia forsvinner. «Kanskje kan dette føre til at vi ser gjenstanden med nye øyne og på en måte frigjør den fra tradisjonen og logiske sammenhenger, og dermed gir tingen nye muligheter»³¹. Altså at objekta kan tale for seg sjølv, og at dette i ein kunstkontekst kan vere med å utvikle moglegheiter.

Johansen skriv at ein alternativt kan tolke ting i lys av eigne oppfatningar og erfaringar. Då gjer ein gjenstandane til del av ein eigen verden og pådyttar ein ny betyding³². Berg skriv at det er nettopp her moglegheitene både for kunstnar og betraktar ligg. Å bruke ting for å skape spenning mellom det som ein veit og ser tydleg - og det som er skjult, som er opp til kvar enkelt betraktar sin erfaringsbakgrunn å dikte vidare på³³. Det er i eit kunstperspektiv i spenningsfeltet mellom det ein ser og veit, og det skjulte mi forståing av dei gamle objekta ligg.

²⁸ (Johansen, 1990)

²⁹ (Johansen, 1990, s. 231)

³⁰ (Berg, 1999)

³¹ (Berg, 1999, s. 21)

³² (Johansen, 1990)

³³ (Berg, 1999)

3.3 Framande minne

Morten Krohg sitt verk *Rekonstruerte minner*, er eit av dei utvalte verka i kunstfeltet. Dette verket er direkte knytt til minner med sin tittel. Dei andre kunstnarane beveger seg også innom omgrepet på ulike måtar. Mi eiga tolking av omgrepet minne i denne samanheng er: noko frå fortida som har vore, men som blir teken fram i notid. Minner er individuelle, vi oppfattar dei ulikt. Objekt kan og bere med seg minner og personar kan bere med seg minner. Dei kan vekke kjensler, både gode og dårlege. Minner kan vere fragment, det vil seie at ikkje alle er like klare og tydlege. Dei kan vere synlege, men også blir framkalla av lydar, ord, tekst, smak og lukt.

I hundervis av år har det å hugse vore viktig. For å overleve måtte ein lagre kunnskap om korleis ein laga eld, bygde hus, skaffa mat og korleis drepe fienden. Den som ikkje hugsa slike ting stod i fare. Platon samanlikna minnet med det avtrykket eit segl lagar når det pressast i voks. Aristoteles hevda at fortida si hending etterlet seg mentale bileter som er ein kopi av hendinga. Hukommelsen er som eit stort bibliotek, ein oppbevaringsstad for minna våre. Minnet er der uansett kor langt tilbake i tid det ligg. Det er minna som hugsar, ikkje vi. Det å gløyme tyder at noko har gått tapt, då oppstår det ein tom plass i hukommelsen³⁴.

Ein tenker minner som hendingar, eller som spor av hendingar som lagrast i hukommelsen. Erindring er ein prosess som hentar dei fram, og det kan skje både umedviten og medviten³⁵. Veiteberg seier at minne og det å minnast er tett forbunde med fotografi og bruksting. I forbindelse med Anne Helen Mydland sitt verk «Stilleben» skriv ho at fotografia og brukstinga tener som personlege suvenirar som gjer fortida levande for oss. Einskildpersonar og hendingar dukkar opp frå gøymsla, lukter og lydar blir kalla fram, både gode og vonde kjensler blir vekke til live³⁶. Med dette forklarar Mydland at minner er med å gjere fortida levande. Men kva med dei objekta og fotografia som er før vår erindring, slik som dei gamle objekta og fotografia i Gulehuset er for meg.

³⁴ (Meyer, 2009)

³⁵ (Meyer, 2009)

³⁶ (Veiteberg, 2005)

Krohg seier at:

Våre minner kan ses som objekter. De leter etter bilder for å holde seg synlige for oss. Men objektene vi finner i veikanten er fremmede minner. De leter etter vår fortelling for å bli våre. Alle objekter forteller når de refererer til tid som var og gjenkjennes i tid som er³⁷.

Krohg meiner at minner kan sjåast som objekt. I lys av dette kan eg forklare mine funn i Gulehuset som minner. Dei er ikkje personlege minner frå mi eiga historie, men framande minner som refererer til fortida. På grunnlag av dette kan eg altså kalle funna i Gulehuset for framande minner.

3.4 Kulturminne

Kulturminne er eit nærliggande omgrep i høve fortid og det kunstfeltet eg beveger meg inn i. Eg vil derfor avklare omgrepet i dette avsnittet, og eit spørsmål som dukkar opp i denne samanheng er: - *Er Gulehuset og funna kulturminner?*

I stortingsmeldinga *Leve med kulturminner* utpeka regjeringa år 2009 til eit kulturminneår. Hensikta med den var at kvar og ein av oss skulle få eit nært forhold til kulturminner. Mottoet for Kulturminneåret 2009 var *Dagliglivets kulturminner*. Det var året ein skulle få oppleve at Norge ikkje berre har ein kulturarv, men mange. Livet består av mykje meir enn dei store hendingane, også kvardagen etterlet seg spor og minner. Sidsel Hindal som var prosjektleder for Kulturminneåret 2009, seier at vi alle er opptatt av vår eigen historie på ein eller anna måte. Kulturminneåret hadde som mål å trekke fram dei store felles verdiane, men også den nære historia³⁸.

Statsrådene Trond Giske og Erik Solheim var leiarane av departementa som sto bak Kulturminneåret 2009. Dei var opptatt av at folk skulle få gode opplevingar. På spørsmålet om kva eit kulturminne er, svarte dei at kulturminnelova definerer kulturminner som alle spor etter menneskeleg verksemd i vårt fysiske miljø. Lova dekkjer med andre ord det meste. Ikkje noko er eit kulturminne i seg sjølv, det er berre eit kulturminne når det har meining for nokon. Kulturminner blir levande når vi har kjennskap til mytane og minna om gjenstandane som omgir oss. Dei kjem med eit døme

³⁷ (Morten Krohg, 2009, s. 41)

³⁸ (Elton & Holbye, 2009)

på Nidarosdomen som eit offentleg og freda kulturminne, fordi mange opplever den som viktig. Eit anna døme er bestemor si kakeoppskrift, den er eit kulturminne som gir meining fordi den fortel ei historie som betyr noko for deg personleg. Kulturminner har mange ulike roller, men gir uansett meining til dei som det angår. Vidare seier statsrådene at kulturminner bidrar til å styrke fellesskap og identitet. Dei er kjelder til kunnskap om fortida, som gir meining til notida og er viktige kompass mot framtida³⁹. Alle skulle ha noko å bidra med i kulturminneåret. Det var særleg viktig å sleppe til barn og unge fordi det er dei som skal ta kulturarven med inn i framtida⁴⁰.

Eit døme på eit av bidraga dette året var å kåre dei hundre kjæraste minna frå vårt daglegliv. Her skulle publikum sende inn bilete av gjenstandar, augneblink, interiør og eksteriør frå der dei bur. Grunngevinga for val av motiv, skulle vere at det representerte noko som hadde stor tyding for innsendar. I tillegg til å sende inn eigne bilete, kunne ein stemme på dei bileta som gav ein minner og assosiasjonar. Det kunne vere alt frå ei gamal konfektøskje med glansbilete, til lukta av bestemor sine villroser⁴¹.

Styreleiar i Norges kulturvern forbund Johan Sigfred Helberg skreiv at i samanheng med kulturminner kjem omgrepa identitet, kultur og kulturarv opp. I globaliseringa si tid mister vi ikkje interessa for røta våre, tvert i mot, interessa for den nære historia og våre omgjevnadar aukar. Kulturminna aktualiserast og gir ny meining i ein ny samanheng⁴². Helberg skriv at:

Kulturminner er ikke bare 1000 år gamle kirker eller 3000 år gamle arkeologiske funn som tilhører staten. Vi vil også inkludere de små tingene, nærmere i tid, som mormors første vaskemaskin, og reklamen for den, fotografiene i det gamle albumet og det hjemmelagede apparatet de ble tatt med⁴³.

Vidare føyer han til at kulturminner ikkje berre treng å vere materielle gjenstandar. Men at songar, historier, personlege minner og måtar å gjere ting på er også og minner frå vår kulturarv. Eit reiskap, eit bilde eller ein bygning får verkeleg verdi som kulturminne når det kjem saman med ei historie om bruk og betyding. Det er ofte i møtet mellom det materielle og det immaterielle dei store samhengane opnar seg⁴⁴. Helberg seier om omgrepet kultur at det «... rommer ikke bare det som er gammelt og fint, men det som

³⁹ (Elton & Holbye, 2009)

⁴⁰ (Elton & Holbye, 2009, s. 225)

⁴¹ (Frøyseth, 2009)

⁴² (Helberg, 2009)

⁴³ (Helberg, 2009)

⁴⁴ (Helberg, 2009)

skiller akkurat vår måte å leve på fra andres. Alt det hverdagslige like mye som det høytidsstemte, det private like mye som det offisielle, alt som former tiden vi lever i og gir den særpreg er kultur, og alle minner fra den er kulturminner»⁴⁵.

Marit Eikemo si bok «Samtidsruinar» handlar om bygningar og tidlegare stoltheter i Noreg som no står å forfell. Eikemo skriv om kulturminner frå vår tid som er etterlatt og i ferd med å forfalle. Eit døme er Luster Sanatorium som tidlegare var eit praktbygg, som no står som eit spøkjelsesslott. Ho vil i boka finne ut kva desse bygningane var, kvifor dei står der og kva dei seier oss no? ⁴⁶. Eg ser denne boka og desse bygningane i lys av mitt eige kårhus. Dei siste åra har huset berre stått til forfall, og blitt brukt som oppbevaringsplass. Kva var kårhuset før? Kva seier det til meg slik det står i dag?

Ut frå desse definisjonane vel eg sjå på Gulehuset som eit kulturminne. Huset i seg sjølv som eit gammalt kårhus, men også alt innhaldet ser eg på som kulturminner. Dei ulike personlege gjenstandane, breva, dokumenta, fotografia og kvardagsgjenstandane er spor i notida etter menneskeleg verksemd frå fortida.

⁴⁵ (Helberg, 2009)

⁴⁶ (Eikemo, 2009)

4 Metode og vitskapsteoretisk ståstad

I dette kapitlet vil eg beskrive metode og den vitskaplege ståstaden for undersøkinga. Den eine delen av undersøkinga refererer eg til som undersøking i kunstfeltet. Her går eg inn på det eksisterande kunstfeltet, blant seks ulike kunstnarar og deira kunstverk. Undersøkinga har som mål å utforske tilstanden i dette feltet og er av kvalitativ art. Den andre delen er gjennom eige skapande arbeid. Desse prosessane har gått føre seg meir eller mindre parallelt. Undersøkingane både innanfor kunstfeltet, og gjennom eige skapande går under ein fenomenologisk hermeneutisk tilnærming. Det vil under elevprosjektet vere eit eige metode avsnitt.

4.1 Undersøking - kunstfeltet og eige skapande

I pedagogisk og estetiske samanhengar brukast ofte feltstudie eller ex post facto-undersøkingar, der materialet som samlast inn er meint for å kartleggje ein allereie eksisterande situasjon⁴⁷. For å komme djupare inn i kunstfeltet valde eg ut seks kunstnarar, Trine Hovden, Anne Helen Mydland, Morten Krohg, Børre Larsen, Finn Aage Andersen og Wenche Kvalstad Eckhoff. Dette utvalet av kunstnarar vart gjort på grunnlag av kunstverk desse kunstnarane har gjort som etter mi tolking omhandlar omgrepet fortid. Desse kunstverka har stor relevans for feltet mitt, samtidig som dei har vore til inspirasjon for meg i det estetisk skapande arbeidet. Fokuset i undersøkinga har vore på kva kunstgrep dei brukar i kunstverka for å få fram budskapet sin, og korleis eg tolkar desse.

Den andre delen av undersøkinga er gjennom eige estetisk skapande arbeid. Else Marie Halvorsen skriv at det å bruke eige utøvande arbeid som forskingsdokumentasjon går mot forsestillinga om ei nøytral og objektiv rolle. Det har vore utfordrande å finne fram til eit syn som vitskapen kan gje til ei slik forskning. Halvorsen skriv at både fenomenologien og den filosofiske hermeneutikken er riktige syn innan vitskap i høve denne problematikken⁴⁸. Fenomenologisk – hermeneutisk tilnærming er ikkje den

⁴⁷ (Halvorsen, 2007)

⁴⁸ (Halvorsen, 2007)

einaste tenkelege i kunstfagleg forskning seier Halvorsen, men den tek vare på noko av det særmerkte ved mange problemstillingar⁴⁹.

Hermeneutikk tyder tolk eller fortolke. Det handlar om ein veksling mellom del og heilskapen⁵⁰. Fenomenologiens område er å få fram ting vi veit og kan, utan at vi er klar over det, det handlar om å gjer det ubevisste bevisst og det usynlege synleg. Det er ikkje nok og berre vere open for verda, ein må også vere open for dei ulike måtane verda gjer seg til kjenne på. Eit av kriteria på ein fenomenologisk estetisk forskning vil vere om vi finn fram til metodar som sikrar oss nærleik til det som utforskast, samtidig som vi utviklar perspektivrikdom, perspektivfruktbarhet og perspektivavgrensing⁵¹. Eg har derfor samtidig som å jobbe med eige skapande, undersøkt kunstfeltet og tolka fem ulike kunstverk i eit avgrensa område innanfor samtidskunsten.

I staden for å vere ein heilt nøytral tilskodar vil forskaren innanfor fenomenologien få ein deltakande status og være ein som går inn i eit spel med den og det som skal utforskast⁵². Eg har undersøkt mitt eige skapande arbeid og dermed er eg ein slags deltakar i eigen forskning. Halvorsen skriv om egos dobbeltrolle – nærleik og distanse. Ein forskar innanfor estetiske fagområder opererer innanfor ein dobbeltfunksjon ved først å skape eit verk som så utforskast av den same personen. Ein slik dobbeltrolle skriv Halvorsen at ein kan finne også hjå Edmund Husserl og Georg Herbert Mead. Der dei opererer med innsamlings- eller skapningsfase, ein *jeg-fase*, og en ettertidens refleksjonsfase, ein *meg-fase*. Halvorsen kjem med eit døme, der ein kunstnar uttrykker noko som gjennom prosessen kommuniserer tilbake til kunstnaren, i ein skapings og feed-back prosess mellom kunstar og verk. Det som er uttrykt gjennom skapande arbeid, blir noko ytre som den som har skapt det kan sjå på lik linje med ein utanforståande. Kunstnaren kan då sjølv fungere som «den generaliserte andre».⁵³ Vi er kritikarar til våre eigne prosessar, og ...“I en slik prosess inntar vi to posisjoner, en mer skapende *jeg-fase* og en mer avstandpreget *meg-fase*”⁵⁴. Når forskning som fungerer slik at den avsluttande refleksjonen dokumenterast praktisk-estetisk og verbalt, er det

⁴⁹ (Halvorsen, 2007)

⁵⁰ (Hjardemaal, Tveit, & Kleven, 2002)

⁵¹ (Halvorsen, 2007)

⁵² (Halvorsen, 2007)

⁵³ (Halvorsen, 2007)

⁵⁴ (Halvorsen, 2007, s. 140)

mogleg å plassere det som skjer under eit dobbelt ego-omgrep, som er nærleik og distanse⁵⁵.

I prosessen arbeidde eg parallelt med mitt eige skapande, og undersøkinga av kunstfeltet. I startfasen av prosjektet brukte eg kameraet til å fotografere og dokumentere mine funn. Dette var ein inngang for meg inn i det skapande. I utprøvingane jobba eg i ein slags *jeg-fase*, der eg heile tida vurderte det eg gjorde opp mot fokuset på kunstgrep, men med ein nærleik til arbeidet. I etterkant har eg sett på dei skapande arbeida gjennom ein meir avstandsprega *meg-fase*. Her i eit meir distansert forhold til mitt eige skapande. Eg har sett mitt eige skapande opp mot det undersøkte kunstfeltet og kunstgrep som blir brukt der. Samtidig som eg har vurdert det heile inn i ein formidlingskontekst med undersøking gjennom observasjonar i eit elevprosjekt.

⁵⁵ (Halvorsen, 2007)

5 Elevprosjekt

Gjennomføringa av elevprosjektet var for å få erfaringar på korleis eit slikt formidlingsopplegg kunne fungere i praksis. For å finne svar på problemstillinga såg eg reaksjonar frå elevar på kunstgrep som naudsynt. Det var to grupper med tre elevar frå 6.trinn, totalt seks elevar som var med i prosjektet. Dei besøkte meg utan følgje av lærar. Resultatet sluttar seg ut frå dette utvalet.

Eg hadde noko kjennskap til klassen i forkant, då eg tidlegare har hatt eit vikariat på den aktuelle skulen. Kontaktlæraren plukka ut dei seks elevane. Ei gruppe med to gutar og ei jente, og den andre gruppa med to jenter og ein gut. Elevane var ei blanda gruppe i høve nivå, dei vart sett saman for at dei skulle kunne fungere i ei slik setting ut frå kontaktlærar si vurdering. Det er ein del ting ein konkluderer med når utvalet er slik. Hadde eg hatt eit anna utval, til dømes fleire grupper, større grupper, eit anna trinn, blanda aldersgrupper, kunne det vere at utfallet hadde blitt noko annleis.

Eg vil i dette kapittelet skrive om metoden, opplegget, eit samandrag av gjennomføringa og observasjonane. Til slutt vil eg summere opp erfaringane eg sat att med etter elevprosjektet.

5.1 Metode – deltakande observasjon

I dette prosjektet hadde eg fleire roller. Eg var både den som planla observasjonen og opplegget, og gjennomførte det i etterkant. Eg brukte deltakande observasjon som metode for å observere elevane i møte med mitt skapande arbeid. Deltakande observasjon finn ein i undersøkingar av antropologisk karakter og innanfor aksjonsforskning. I denne typen observasjon er idealet å vere open for det forskaren møter, og bruke intuisjon. Etter kvart som fenomenologisk – inspirert kvalitativ forskning har funne vegen til forskingsmiljøa er deltakande observasjon blitt ein vanleg metode. Fordelen med ein deltakande observasjon er at den finn stad i naturlege samanhengar. Nærveret gjere det mogleg å klarere sider ved observasjonen som verkar uklare, og kunne avklare sider i tolkingsprosessen. Hensikta med deltakande observasjon er å få data gjennom direkte kontakt og gjennom spesifikke situasjonar. Det kan også vere

ulemper i høve at ein er ein deltakar og dermed ser forholdet berre frå ein synsvinkel⁵⁶. I tillegg til å notere ned undervegs og i etterkant, hadde eg opptak av lyd gjennom delar av møtet med elevane. Dette var for at eg skulle kunne gå tilbake å høyre gjennom det som var blitt sagt. Eg brukte også foto for å dokumentere prosessen elevane gjekk gjennom. Det er viktig å vere medviten på eiga rolle i ein slik deltakande observasjon i høve påverking av elevane sine reaksjonar og handlingar.

5.2 Undervisningsopplegget

I forkant av prosjektet snakka eg med elevane i klasseromet. Eg inviterte to elevgrupper til eit møte i Gulehuset. Elevane fekk på førehand vite at eg var student i kunst og handverk, og i høve masteroppgåva mi hadde eg laga ei utstilling i eit hus (Gulehuset) på garden min som dei skulle få vere med å sjå. I tillegg skulle dei få nokre oppgåver der nede. Dei fekk også ei oppgåve på førehand av meg om å spørje nokon heime, enten besteforeldre eller oldeforeldre, om dei kunne fortelje litt om kvardagen i gamledagar då dei var på elevane sin alder. I tillegg skulle dei ha med seg eit glas med lokk. Dette var ikkje mykje informasjon, men det var nok til å setje i gang ein tankeprosess og undring på kva som skulle møte dei i Gulehuset.

Eg ville prøve å få i gang ein samtale og kanskje små forteljingar om opplevingane deira av det som møtte dei Gulehuset. Eg ville saman med dei prøve å skape fiktive forteljingar. I etterkant ville eg at dei skulle skrive eit brev til ein av dei fiktive personane som kom fram under samtalen. Dette brevet skulle dei leggje i eit syltetøyglas som dei å forsegle, og så skulle desse plasserast i rundt i rommet ved sidan av mine norgesglas og bli ein del av utstillinga.

Som ei avslutning av opplegget, ville eg at elevane skulle vere med å måle eit lite område på det raude Gulehuset gult. Gulehuset skulle igjen erobre namnet sitt frå fortida. Det skulle vere ein liten happening og ei avrunding på besøket.

⁵⁶ (Halvorsen, 2007)

5.3 Gjennomføring og observasjonar

Det er første skuletime, det er oktober så det er ganske mørkt ute endå. Elevane var positive til å vere med på prosjektet. Dei hadde fått noko informasjon på førehand, men gav utrykk for at dei var spente på kva som ville møte dei i Gulehuset. Berre ein av dei seks elevane hadde ikkje førebudd seg i det heile. Dei fekk starte med å fortelje om det dei hadde funne ut heime, om kvardagen i «gamledagar». Ein elev fortalte litt om stølsdrift, om oldemora som gjekk på stølen og mjølka kyr kvar einaste morgon og som gjekk ned att om kvelden. Ein anna kunne ein del om krigen, men dei var mest ivrige på å komme inn og sjå.



Foto 3 «Detalj av bord» Eige foto

Dei brukte god tid på å gå rundt inne i huset å studere dei ulike objekta som var stilt ut. Dei sa ikkje så mykje, stemninga var roleg. Nokre av elevane kom med små kommentarar til objekta, både til medelevar og med nokre spørsmål til meg. Eg hadde på førehand tenkt på moglege reaksjonar, men ikkje alle dei stemde med dei reaksjonane som kom. Dømer på verbale reaksjonar var ein kommentar til bestikket på bordet «Det er døde floger. Det er ekkelt!». Dette var ein venta reaksjon.



Foto 4 «Kunstgrep» Eige foto

Eit anna spørsmål var frå ein elev som hadde studert eit tuberkulosekort. Eleven lurte på kva ordet lækjar betydde. Nokre av elevane kunne fortelje at dei sjølv hadde slike norgesglas heime. Eg observerte at fotografa som eg trudde kom til å ha ei meir sentral rolle, vart på ein måte overskygga av objekta. Elevane var meir opptekne av tinga i rommet. Objekta var for elevane kanskje meir tilstade i rommet enn dei gamle fotografa, men samtidig såg dei fotografa i samanheng med objekta. Dette observerte eg på grunnlag av ein reaksjon på norgesglaset med ei brosjé og eit fotografi av ei kvinne. Spørsmålet frå eleven var: «Er det dama på biletet sin?» Eg svarte at det kunne vere, og kom med eit spørsmål om kva eleven sjølv trudde.

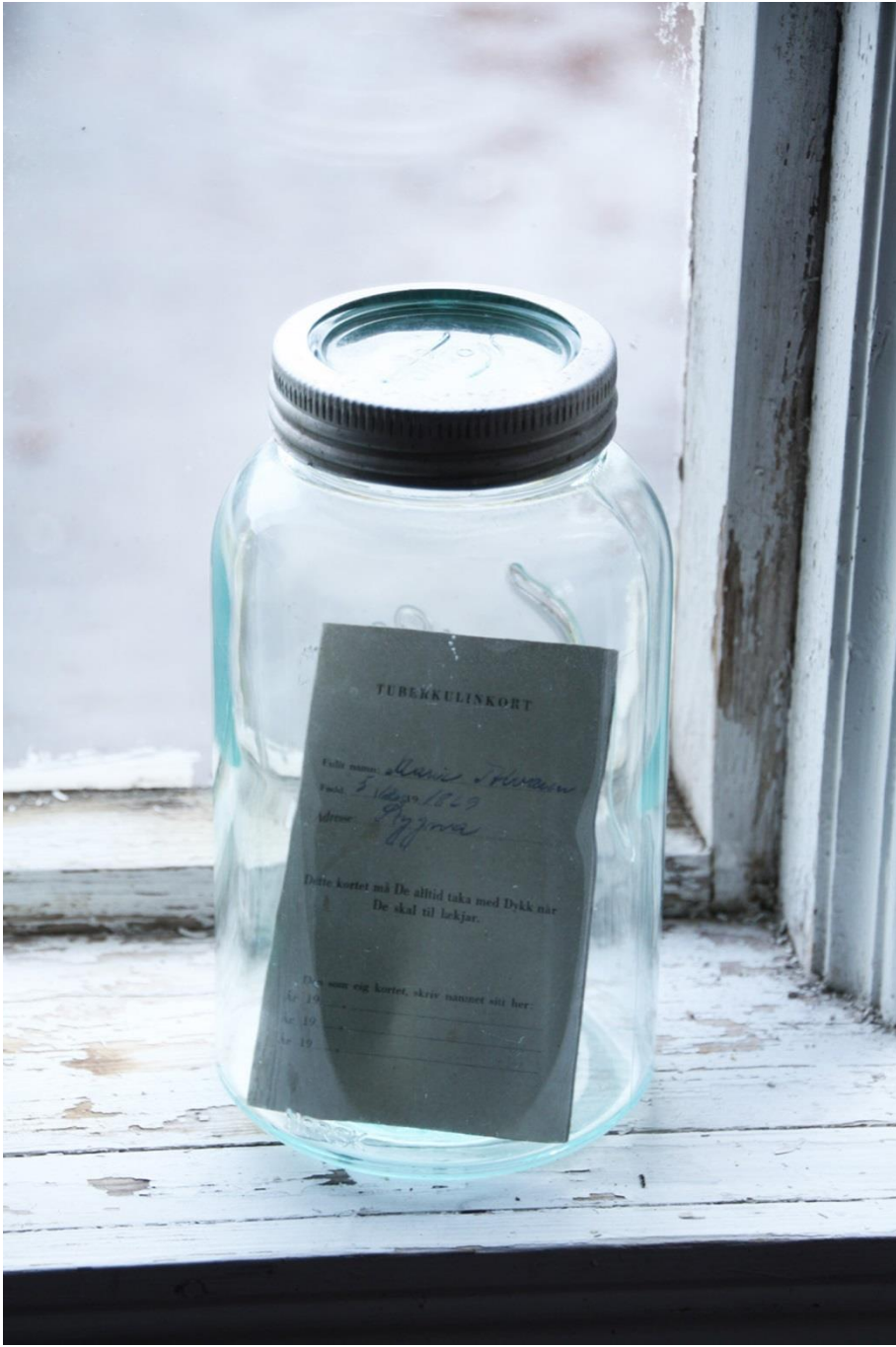


Foto 5 «Tuberkulose-kort» Eige foto



Foto 6 «Kvinne og brosjje» Eige foto

I eit anna norgesglas var det eit fotografi av ein mann i fine klede og med eit alvorleg uttrykk i andletet, dette var plassert saman med nokre myntar og eit lommeur. «Det ser ut som han står i eit drivhus», «Kanskje han måtte ut å tene pengar» var kommentarane frå eine gruppa om denne samanstillinga. Her hadde elevane trekt ein konklusjon på at dette måtte vere ein rik kar som kanskje hadde reist til Amerika for å arbeide og tene pengar.



Foto 7 «Portrett av mann»



Foto 8 «Objekt og fotografi» Eige foto

Det var berre ei lyskjelde i rommet, ei lysekrone i taket som kastar eit mjukt lys i det elles mørke rommet. Etter ei stund der elevane hadde gått rundt i rommet og studert objekta, fekk dei setje seg ned rundt bordet i midten av rommet. Eg sløkte lyset i taket, ute var det framleis mørkt. Prosjektoren blei slått på og nokre av fotografia blei blåst opp i store format på veggen. Fotografia projisert som store bilete fanga elevane si merksemd meir enn dei små bileta som var plassert i norgesglas. Dei kom kanskje meir til syne, vart plutselig ein del av rommet og huset. Elevane byrja her å sjå ein samanheng mellom huset, objekta i rommet og fotografia utan direkte påverknad frå meg. Kanskje det oppsto ein avstand mellom det som var inne i norgesglas og rommet, at det vart ein verden i seg sjølv. Denne avstanden var oppheva ved at bileta vart direkte projisert i rommet. Installasjonen med norgesglas kan også vere noko

aldersrelatert. Elevane visste nok ikkje mykje om den opphavlege bruken, og lite assosiasjon til dåtida sin viktigheit av bruk av norgesglas som konservering av mat.



Foto 9 «Fotografi av ei kvinne»



Foto 10 «Elevprosjekt» Eige foto.

«Eg trur ho har ein av desse her?» Var ein kommentar frå ein elev om kjolane som hang i taket, då fotografiet av ei kvinne med ein kvit kjole lyste opp på veggen. Ein anna elev var litt ueinig, «Nei, den har armar». Eleven meinte at det ikkje kunne vere kjolane til kvinna for på fotografiet hadde ho armar på kjolen sin, og dei som hang i rommet hadde berre tynne stroppar. «Men det er kanskje kjolen til dama» svarer den tredje eleven.

Etter litt diskusjon snudde eg prosjektoren og fotografiet blei kasta på kjolen.

Prosjektoren lyste opp og laga ei stemning i rommet, dei kvite underkjolane som hang på kleshengarar i fiskesen frå taket bevegde seg roleg. Når fotografiet av kvinna blei projisert på kjolen skjedde det noko med spenningsforholdet mellom den «levande» kjolen og det fotografiske avtrykket frå fortida av ei kvinne som ikkje lenger er tilstade.

Den andre gruppa meinte at det ikkje var den same kjolen som var på veggen som var avbilda, men hadde observert noko som kunne likne på kjolen inni eit av norgesglasa. I denne gruppa fekk eg ein kommentar om dei hengande kjolane: «Det ser ut som spøkelse, eg ser ikkje trådane. Det ser ut som dei henge av seg sjølv... det var det eg kvapp av i stad».

«Det hadde vore litt kult vist vi var synske» kjem det frå ein elev i den første gruppa. Eg seier at vi kanskje skal prøve å vere litt synske, sjå tilbake i tida. Og at vi kanskje kan finne ut litt om denne kvinna. Med ein gang kjem det frå ein elev «Sofie», og kvinna på biletet er ikkje berre ei kvinne lenger, ho får no eit namn. Vidare finn vi ut at ho er ganske ung, kanskje rundt 20 år. Dei beskriv ho som fin, men veldig alvorleg på biletet. «Slik er det på familiebiletet og, dei viser ikkje smil» kommenterer den eine eleven. Eg måtte styre samtalen ein del, men elevane var framleis med. Eg spør om dei kan fortelje noko meir om Sofie, «danse og synge» seier ein elev, eller «ute med dyra» seier ein anna. Dei var einige om at ho var heimeverande med barn og stelte huset medan det var mannen som arbeidde og tente pengar. Dei brukte sine tidlegare referansar til «gamledagar» og til dei forteljingane dei hadde hørt heime eller lært på skulen inn i denne fiktive forteljinga.



Foto 11 «Familieportrett»

Eg viser bileta slik at dei dekkjer heile veggen. Bakgrunnen er ujamn. Lister, dørkarmar og ein omn som er ein del av huset blir no bakgrunn for dei projiserte fotografia. Om gruppeportrettet av ein familie på sju sa elevane at dei såg så alvorlege og sure ut, og

synast dette var litt rart. Saman diskuterte vi orsaka til dei alvorlege andleta og den dystre stemninga i fotografiet. «Det der ser ut som oldefaren min», «Dei ser sinte ut», «Det ser ut som det er krig» var kommentarar frå elevane om dette fotografiet.

Etter dialogen rundt bordet, gav eg dei i oppgåve å skrive eit brev til ein av dei personane vi hadde snakka om. Dei kunne få velje litt sjølv kva dei ville skrive, dei kunne også få lov å teikne ei blyant teikning om dei heller ville det. Eg gav dei tips om enten stille personen spørsmål om korleis det var i gamledagar eller, berre fortelje litt om korleis vi har det i dag, eventuelt teikne det.

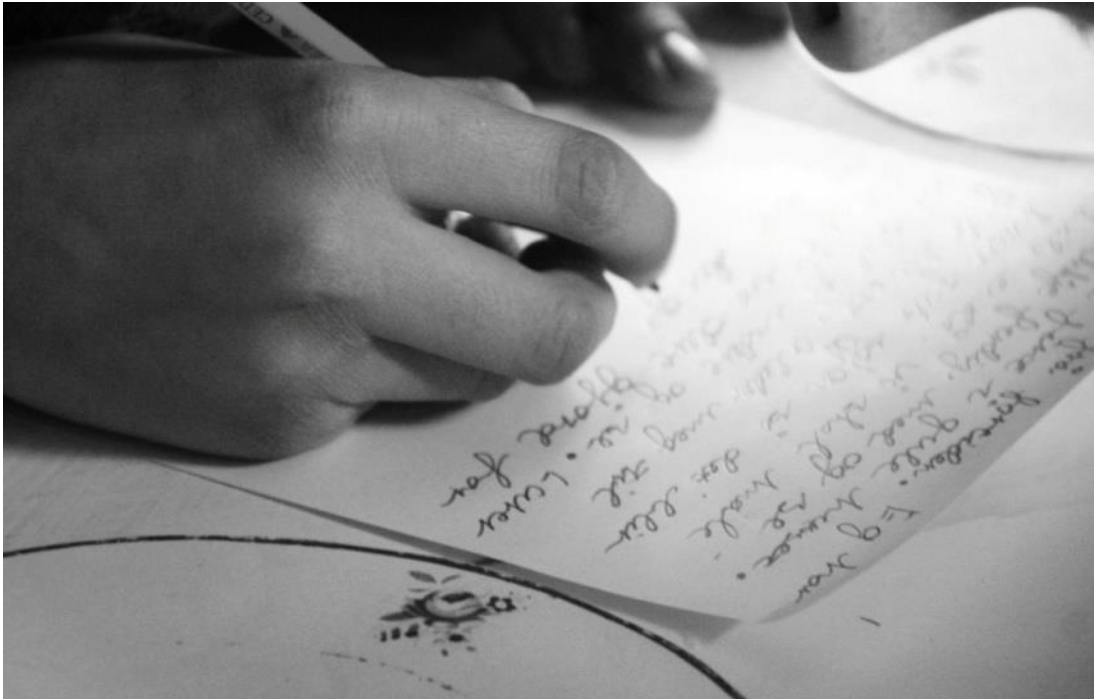


Foto 12 «Brevskrivning» Eige foto.



Foto 13 «Brev på glas» Eige foto

Med denne oppgåva ville eg at elevane skulle sjå perspektivet mellom før og no. Og kanskje kunne eg fremje nokre refleksjonar rundt dette. Det var lett å sjå at brevskrivning var eit kjend område. Dei var litt undrande på at dei skulle skrive til personar frå fortida, men dei var likevel ivrige og nokre skreiv lange brev. Ingen av elevane teikna. Brevla dei oppi glasa dei hadde hatt med heimanfrå. Dei forseгла dei med ulike tekstilar funne i Gulehuset, tau og segl. Dei fekk setje glasa sine rundt i rommet slik at dei vart ein del av installasjonen. Dette gav dei uttrykk for at dei var veldig stolte av og synast det var kjekt at dei kunne vere med å bidra i dette prosjektet. Elevane gav uttrykk for at dei var interesserte i å få tilbake glasa sine etter prosjektet var over, noko eg tolkar som at dei hadde ei positiv oppleving. Dette var med å skape ei slags tilhørsle for dei, til både prosjektet og til Gulehuset



Foto 14 «To elevarbeid i vindaugskarmen» Eige foto



Foto 15 «Elevarbeid» Eige foto

Elevane skapte i dialog med kvarandre og med meg desse fiktive personane. Dei beskrev noko av personlegeheita, men kanskje mest ei beskriving av det ytre, som utsjånad og kva dei hadde på seg. Eg måtte vere aktiv i å stille spørsmål som fekk dei vidare i skapinga av dei fiktive historiene. Etter kvart som elevane forsto kva eg var ute etter vart dei meir sjølvstendige. Elevane beskrev tilknyttinga personane hadde til garden og korleis kvardagen deira var. Eg fekk ei kjensle av at dei no såg for seg denne familien og desse personane. Bruk at kunstgrep, og elevane si forståing og evne til å assosiere på grunnlag av desse underlege tinga som blir gjort kan vere aldersrelatert. Men på grunnlag av mine observasjonar trur eg elevane fekk nokre opplevingar av dei kunstgrep eg hadde gjort, men kanskje andre assosiasjonar, og ei anna tilnærming enn kva ei anna aldersgruppe ville fått.

Etter elevane var ferdige med opplegget inne, vart dei med å måle huset utvendig. Dei synte stor glede av å kunne vere med å gi Gulehuset sin gule farge tilbake. Dette var elevane sin signatur på prosjektet, og det vart motteke som ei positiv og god avrunding på opplegget. Deira deltaking i dette prosjektet var med å levandegjere Gulehuset og delar av fortida. Den gule målinga var eit symbol på at huset no var på veg til å ta tilbake namnet sitt frå fortida.

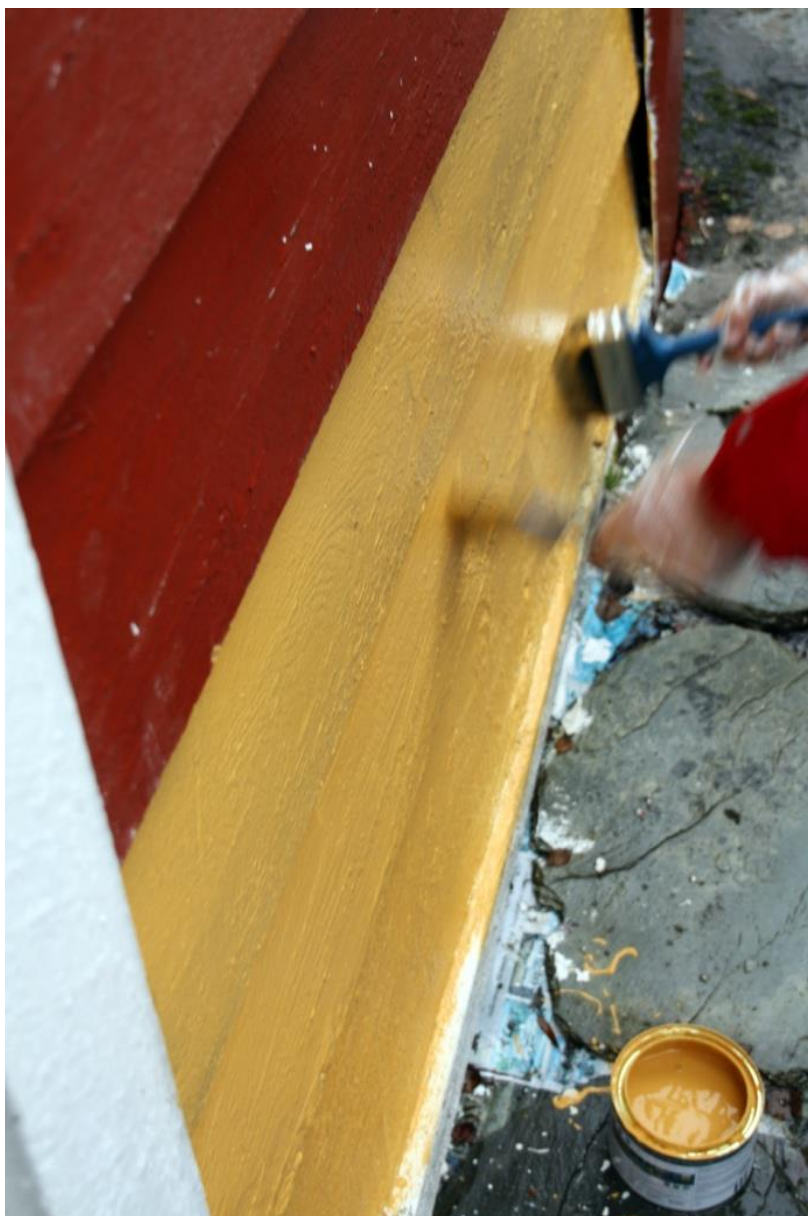


Foto 16 «Gulehuset blir gult» Eige foto.

5.4 Oppsummering og erfaring

Erfaringar eg gjorde meg i etterkant av elevprosjektet gjekk på sjølve gjennomføringa, på lærar- og formidlarrolla og til slutt dei faglege erfaringane i forhold til kunstgrep.

Gjennomføringa gjekk bra, sjølv med eit hektisk opplegg, der eg hadde besøk av to grupper på ein dag. Med fleire roller der eg både planla og gjennomførte opplegget, skulle eg samtidig observere og fotografere. Eg hadde kjensla av at eg fekk observert ein god del av det som føregjekk, noko som var mogleg sidan eg berre hadde tre elevar i gongen. Eg ser at eg gjerne kunne intervjuar elevane i etterkant av møtet for å sjå kva dei satt att med av intrykk frå besøket.

Eg var oppteken av korleis eit slikt opplegg kunne fungere i praksis. Mi målseting var å fremje ei oppleving med kunstgrepa eg hadde gjort i Gulehuset. Eg ønskte at elevane skulle få eit møte som var annleis enn kva ein kan få til i eit klasserom. At huset, rommet, atmosfæren, lydane, luktene skulle vere med å skape ei oppleving for dei som vidare kanskje kunne fremje refleksjon og dialog.

Enkelte elevar brukar gjerne litt tid på å tenke og forstå. Det å gi elevane rom for tenke, men og tid til å få svare er viktig. Eg merka fort at det var lett å stille ledande spørsmål, og det eg sa hadde stor innverknad på elevane sine refleksjonar. Det å vere godt førebudd er ein sjølvfølgje, men også vere open for at elevane skal kunne komme med spørsmål og kommentarar som ein ikkje hadde tenkt på førehand.

5.4.1 Elevane i møte med kunstgrep

Elevane visste lite om kva som venta dei. I min skapande prosess brukte eg ulike kunstgrep som kunne vere med å skape overraskande moment. Min intensjon var ikkje at elevane skulle ha eit møte med gamle gjenstandar. Men eit møte med den underleggjeringa eg hadde tilført desse objekta i min skapande prosess. Elevane stilte spørsmål og dei brukte sine tidlegare referansar og egne erfaringar inn i dialogen. Ut frå observasjonane mine tolkar eg at møtet med desse objekta i huset var med å skape undring og oppleving.

Som ei lita oppsummering kan eg trekke fram to kunstgrep som fekk sterkast reaksjonar frå elevane. Det første var kvinna som blei projisert på ein kjole. Levandegjeringa som oppsto ved projiseringa skapte ei kjensle av noko spøkelses-aktig for elevane, og dialogen kom fort i gang. Desse objekta kvar for seg eller i ein anna kontekst ville nok ikkje skapt same reaksjonane. Kjolen hang i ein usynleg tråd i eit hjørne av rommet. Men om kjolen hadde blitt plassert i ein meir venta kontekst, i eit kleskap eller lagt over ein stol hadde uttrykket blitt eit anna, og reaksjonane deretter. Kvinna og kjolen blei på eit vis integrert i kvarandre og i rommet. Rørslene som naturleg var i kjolen vart overført til fotografiet og til kvinna, og gav henne liv. Dette var ei uventa og overraskande oppleving som vekte reaksjonane til elevane.

Også bordet vart for elevane eit uventa møte som fremja reaksjonar. Særleg bestikket med sine tydlege spor av tidas gang og forvitring skapte reaksjonar. Dette var noko dei synast var ekkelt, og det var ein underleg måte å dekke eit bord på. Kunstgrep eg tilførte dei gamle objekta, var ein måte å skape eit overraskande og uvanleg møte for elevane. Eg hadde eit ynskje om å fremje dialog og fiktive forteljingar.

Alderen til elevane har mykje å seie for kva reaksjonar som kom. Ei anna aldersgruppe ville kanskje hatt andre erfaringar og knytt dette opp mot. Elevane fekk med dette elevprosjektet opplevingar som dei ikkje ville fått i eit klasserom. Lydane og luktene er annleis enn i klasserommet. Heile atmosfæren i Gulehuset var medverkande på deira oppleving. Eg erfarte at opplevingar i ein slik kontekst var med å skape refleksjon og dialog.

6 Kunstfeltet

I boka «Om formidling av samtidskunst» står det at kunstnaren si rolle i samtida kan bestå i å reflektere og stille spørsmål ved sanningar og konvensjonar. Det handlar om å bringe poesi, estetikk og filosofi inn i kvardagen. Kunsten si rolle er ikkje berre å etterlikne og illustrere røynda, men kommentere og reflektere over verda⁵⁷. Kunstnarane som er representert her, er alle opptekne av delar av fortida og kva den seier oss i notid.

Eg har valt ut seks samtidskunstnarar som er relevante for mi undersøking. Desse har hatt ei viktig rolle i min skapande prosess, både som inspirasjon og kunnskapskjelde. Kunstnarane har eg valt ut på grunnlag av kunstverka deira sin relevans til mitt eige skapandeprosess, først og fremst i høve omgrepet fortid.

Det eg legg fram er eiga tolking av kunstverka, samt noko av det kunstnarane sjølv eller andre har sagt om kunstverka i bøker, tidsskrift, katalogar og via nettet. Gjennom undersøkinga har eg fokusert på desse spørsmåla:

- *Kva vil kunstnaren fortelje?*
- *Kva kunstgrep har han/ho tatt i bruk for å formidle sin bodskap?*

⁵⁷ (Eeg & Sørheim 2006, s. 32)

6.1 Anne Helen Mydland - Stilleben

Mange av trådane i kunstproduksjonen til keramikaren Anne Helen Mydland samlar seg i verket *Stilleben* frå 2002. Ho har i dette verket stilt opp koppar og fat frå ulike kaffiservise stabla i haugar. På dette stillebenet projiserer ho åtti skiftande lysbilde som viser samlingsstunder i ein familie. Veiteberg skriv at familiefotografi og bruksting er forbunde med minne og det å minnast⁵⁸. «Dei tener som personlege suvenirar som gjere fortida levande for oss»⁵⁹.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



*Foto 17 «Stilleben» (2002) av Mydland*⁶⁰

Mydland er ikkje ute etter historiske sanningar om fortida, men presenterer eigne, subjektive tolkingar av barndommen. Ho fortel historier - kvart menneske er berar av

⁵⁸ (Mydland & Veiteberg, 2004)

⁵⁹ (Mydland & Veiteberg, 2004, s. 26)

⁶⁰ Bilete frå boka (Mydland & Veiteberg, 2004)

historier, sine egne, familien sin og andre sin. Ofte brukar ho gjenstandar og fotografi frå hennar eiga slekt. På trass av den private karakteren fungerer bilda og tinga som allment kulturgods. Til dømes bilde av familien samla rundt bordet til kaffi og kaker⁶¹. «Familiebilete handlar om å dokumentere samhald, framgang, velstand og lukke. Og samstundes som dei fortel ei rekkje personlege historier, er desse vevde inn i større forteljingar om kultur og samfunn»⁶². Veiteberg seier at det er difor like mykje av sosial og allmenn som av personleg karakter. Vidare skriv Veiteberg at ein kan lese objekta hennar som ei undersøking av ting og minne i spennet mellom det spesielle og det allmenne⁶³.

Mydland gjer eit grep ved å ta kvardagsobjekt ut av sin opphavlege kontekst og set dei inn i ein ny samanheng som gir dei nytt innhald. Kvardagsobjekt i form av ulike koppar og fat blir teken ut av sin funksjon som reiskapar for å ete og drikke. Det er her vi er vande med å sjå desse i bruk kvar dag. Den nye funksjonen Mydland gir desse kvardagsobjekta er som ein slags bakgrunn for lysbilda ho projiserer. Koppene og fata er stabla i ein haug på eit bord og stilt ut som kunstobjekt. Eg tolkar Mydland sitt verk *Stilleben* som ei historieforteljing. Ho viser eit utsnitt av ei historie gjennom skiftande lysbilde og historia blir konkretisert ved å bruke objekta som er sentrale i handlinga i fotografiet. Fata og koppene får no nye oppgåver enn som kvardagsobjekt.

Mydland har nytta eit kunstgrepet ved denne samanstilling av kontrasten mellom fotografi og objekt. Der objekta som er stilt opp er nært knytt til det som er avbilda i fotografiet. Lysbileta får eit slags konkretiseringsrolle ved å bruke element frå innhaldet i fotoet i denne samanstillinga.

Ved å samle ulike servise ser eg det som ei allmenn historie, det er noko vi alle kjenner til, det er kvardagsobjekt som er ein del av den automatiserte kvardagen vår. Ved å stille servise opp slik får det meg til å stoppe opp. Eg knyter assosiasjonar til objekta og prøver å finne ei ny meinig. Serviset som kunstobjekt gir det eit nytt innhald og nye perspektiv blir sentrale i mi oppfatning. For meg personleg er det noko eg forbinder med det som står fint i eit skap, med roser og gullforgylte kantar. Eit servise som berre blir teken fram ved spesielle anledningar. Er dette verket kanskje ein spesiell anledning? Ho har «dekka» på med det finaste serviset. Noko som kan assosierast med lukkelege

⁶¹ (Mydland & Veiteberg, 2004)

⁶² (Mydland & Veiteberg, 2004, s. 26)

⁶³ (Mydland & Veiteberg, 2004)

dagar, men også av triste dagar der familien er samla. Stabelen av koppar og fat kan minne om eit etterlatt kaffislabberas, der oppvasken står att på kjøkkenbenken og ventar på å bli vaska og sett tilbake i vitrineskapet. Denne tilsynelatande tilfeldige samansettinga av serviset gir meg ei kjensle av noko som kan rase saman, noko ustødig og utan stabilitet. Det uttrykker noko uroleg, uryddig og usystematisk. Eg trekkjer linjer til ei historie ein barndom med ustabilitet.

Eg anar ei stemning, eg kan nærmast høyre lyden av klirrande kaffikoppar og kjenne lukta av kremfløyte og kaffi. Dette verket gir meg minner frå egne opplevingar. Samtidig kan ein dra linjer inn i ulike familietilhøve sidan det er familiesituasjonar som blir presentert på lysbileta. Kva som skjuler seg mellom dei lukkelege augeblinka som er fanga i eit gammalt fotografi. Saman med ustabile stabelen av koppar og fat kan det assosierast med det skjulte, det som ikkje kjem fram i lyset.

Saman med servise brukar Mydland gamle fotografi. For meg oppstår det ein levandegjering når fotografia skiftar, verket er i stadig forandring. Eg opplever fotografiet på ein annan måte når det blir kasta på objekt slik. Det er ein ujamn bakgrunn, som gjer at noko trer fram og noko blir tekt tilbake. Ho syner noko, samtidig som ho ikkje syner alt. Det skjer ei slags fragmentering av fotografiet som fortel noko anna enn når det visast på ein slett bakgrunn. Mydland gjer eit viktig kunstgrep ved å bryte med den vanlege måten å vise fotografi på.

6.2 Trine Hovden – Hovden

Trine Hovden har i sine arbeider jobba mykje med trykk og fotografi på keramiske objekt. Det er desse verka eg tar utgangspunkt i når eg tolkar hennar verk.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Foto 18 «Hovden» (2011) Silketrykk på leirgods 20 x 25 cm.⁶⁴

Foto 19 «Hovden 2» (2012) Jerndekal og glasur på leirgods 20 x 25 cm.⁶⁵

Trine Hovden er tydeleg på kva ho sjølv meiner med sine arbeider, og kva ho ynskjer å uttrykke. Hovden tek utgangspunkt i sine eigne opplevingar og erfaringar, er oppteken av identitet og tilhørsele i forhold til geografi, slekt og familie. Ho seier at i dei stadspesifikke arbeida hennar møter fotografi, trykk og keramiske objekt for å fortelje om menneskelege erfaringane knytt til staden. Relasjonar mellom menneskjer og omgjevnaden er eit viktig tema ho arbeider med. Ofte brukar ho fotografiet og spesielt familiefotografiet som utgangspunkt i si utforsking av den individuelle og kollektive erindring.⁶⁶

⁶⁴(Hovden) Henta frå <http://trinehovden.tumblr.com/post/31722667890/hovden-silketrykk-pa-leirgods-2011-20-x-25-cm> Tatt ut: 14.11.12

⁶⁵(Hovden) Henta frå <http://trinehovden.tumblr.com/post/31723959578/hovden-ii-jerndekal-og-glasur-pa-leirgods-2012> Tatt ut: 14.11.12

⁶⁶ (Hovden, 2003)

«Gjennom min bearbeidelse legger jeg til og trekker fra for å gi rom for andre historier og å vise noe annet enn øyeblikket, vise det man ikke tar bilde av»⁶⁷. Hovden seier at grunnen til denne fragmenteringa av motivet og fokuseringa på detaljar, er eit ynskje om å viske ut skillet mellom fortid og notid, og mellom det allmenne og det private⁶⁸. Verka til Trine Hovden vekka interessa mi med ein gong eg såg dei. Det var ved ein tilfeldighet at eg oppdaga nokre av keramikkbileta på kunstmuseet i Førde. Grunnen var kanskje at uttrykket minna meg om mine eigne prosessar i det skapande feltet.

Serien hennar av keramikkbilete, tolkar eg som fleire små historier. Dei litt uklare fotografia på den blanke keramikklata inviterer til å kome nærare innpå for å sjå. Dei gir meg kjensla av private fotografi som blir gjort offentleg, teken ut av familiealbumet og sett inn i ein ny og offentleg kunstkontekst. Eg tolkar det ikkje som det spesielle og private fotografiet, men eit foto som ein kan finne i kvar ein heim. Det er noko som angår meg. Eg kjenner meg att og dei gir meg ei kjensle av minner frå min eigen familie og barndom. Forma på objekta er som klassiske rammer som heng på veggen i ei bestefarstove, dei har eit nostalgisk preg som passar til uttrykket.

Utgangspunkt for verka hennar er staden Hovden der kunstnaren og familien hennar kjem frå. Hovden har vore med å forme ho til å bli den ho er i dag. Fotografia ho brukar er frå eigen familiehistorie. Ho har blant anna arbeida med ein portrettserie av besteforeldra sine. Dette var ikkje portrett i klassisk forstand, men portretter av deira måte å leve på og hennar relasjon til dei⁶⁹.

Hovden brukar altså nære familiære band når ho skapar, eg forstår arbeida hennar som personlege, men likevel appellerer dei til meg, og det trur eg dei gjer til mange andre og. Det er dei kollektive kjenslene og historiene som syner. Fotografia er uklare, noko som skjuler det private. Jorunn Veiteberg (2005) skriv det slik:

De utviskede trekkene, ansiktene som bare skimtes, fragmentene som vitner om noe som allerede er gått tapt. Oppløsningen av individuelle trekk minner oss om tidens gang, men tjener også til å utviske de trekkene som ellers vil ha bundet personen til en bestemt tid eller sted. Slik nedtones individuelle forskjeller til fordel for det som er allment⁷⁰.

⁶⁷ (Hovden, 2012)

⁶⁸ (Hovden, 2003)

⁶⁹ (Hovden, 2003)

⁷⁰ (Format, 2008)

Trine Hovden tek i bruk ulike kunstgrep i sine keramiske fliser. Ho arbeider i spennet mellom fortid og notid, og mellom det allmenne og det private. Ho syner oss ikkje heile og fulle sanninga, men fotografia som var utgangspunktet er nedtona og trekka til personane kan berre skimtast som Veiteberg skriv det. Det hadde ikkje vekt same merksemda hadde fotografia blitt hengt opp slik dei var i albumet. Hovden syner oss det som er i delevis oppløysning. Dette kan assosierast med tidens gang, fortid og svake minner. Nokre av keramikflisene frå serien Hovden kan minne om gamle ornament frå fliser, tekstilar eller tapet. På nokre av flisene har ho kombinert desse ornamenta saman med fotografia. Dette er med å forsterke kjensla av fortid, og blir meir abstrakte portrett av staden Hovden. For kunstnaren er dette sikkert direkte minner frå heimstaden, mens for betraktar kan det assosierast med heimar, og er med å gi uttrykket eit allment preg.

6.3 Børre Larsen – Fjetrebakken

Fjetrebakken var Børre Larsen sitt bidrag til det internasjonale kunstprosjektet HEMart frå 1997. Dette var eit kunstprosjekt der ulike kunstnarar fekk kvar sin husmannsplass til disposisjon for sitt bidrag. Husmannsplassar var ei løysing på arbeidskraftproblemet i Noreg. Husmannen utførte pliktarbeid for ein gard, som var betaling for eit husvære, uthusbygningar og dyrka mark på eit bestemt areal. Husmannen kunne ikkje disponere si tid fritt, han måtte stille opp for bonden når det var behov. Det var også positive sider ved dette systemet, då det gav nokre former for tryggleik. Med meir teknologi i jordbruket vart i behovet for arbeidskraft mindre og gradvis vart husmannsplassane lagt ned⁷¹.

Bruken av husmannsplassar som lokalitet for utstilling kan sjåast som ein ironisk kommentar til det moderne kunsttempel, med sine signalbygg som viser stolt fram sin beste arkitektur. Desse bygga har nøytrale kvite utstillingsrom, godt inneklima, fancy kafé og museumsshop. I motsetning til dette var HEMart ei kunstvandring der ein burde ha med seg matpakke⁷². «Anvendelsen av husmannsplassene som utstillingspavaljonger

⁷¹ (Bjerke, 1997, s.13-14)

⁷² (Bjerke, 1997)

kan lese som ledd i en økologisk tankegang der man resirkulerer bygninger det ikke lenger er anvendelse for, til nye formål»⁷³

Med Fjetrebakken tok Larsen utgangspunkt i materialet tekstil i sitt vidare arbeid med husmannsplassen. Det var to tekstile objekt han assosierte med husmannsplassar - dette var filleryer og grytelappar. Dei to tekstile objekta kjenner vil alle til, det er noko vi har eit forhold til i vår eigen historie. Larsen brukar desse grytelappane og filleryene på ein surrealistisk måte når han fjerna dei frå sin opphavlege funksjon.

Han jobbar både inne og ute med sitt bidrag. Ute kler han inn husmannsplassen med filleryer, han gjer eit inngrep i huset utvendig ved å bre teppet fint over huset. Ein ser framleis at det er eit hus, då pipa stikker opp gjennom teppet, møne og begge kortveggane er synleg. Men likevel trer huset fram annleis, og det bryter med vår vande førestelling om eit hus og kva som møter oss når vi ser ein slik gamal husmannsplass. Filleryer er vi vande med å møte på inne, dei ligg på golvet som tepper. Dei har ulike funksjonar, dei vernar golvet, gjere det lunare å gå eller blir brukt som interiørobjekt som skal pynte opp i huset. Gjenbruk er også eit aspekt ved filleryer, dåtida si viktighet av å nyttegjere seg av gamle filler som ikkje lenger var brukande til klede. Slik eg tolkar det, omfamnar ryene huset med ein slags varme. Larsen seier sjølv at han lagt ryene som eit teppe over husmannsplassen Fjetre. Dette for å verne om husmannsplassen og synleggjere vår historie og kulturtradisjon⁷⁴.

Inne i huset monterer han fargerike heimelaga grytelappane på 600 bordflagg-stativ på veggen. Dei stikker ut som små flagg til ære for nokon. Larsen seier sjølv han var meint å belyse og synleggjere kvinnene si deltaking i kvardagshistoria. Handarbeidet blir synleggjort på ein underleg måte ved å presentere dei slik. Vi blir minna på alt arbeidet som ligg bak desse kvardagsgjenstandane. Ein ser alt i ein heilskap, men også kvar og ein av grytelappane sine særmerkte utrykk blir synleg. Dei ulike mønster og fargane trer fram og blir synleggjort på ein anna måte.

Det er vanleg å sjå eit par grytelappar hengande på kjøkkenet. Larsen ribbar alt anna vekk frå rommet. Det er ikkje berre eit par grytelappar hengande på ein spiker, men det er 600 montert på bordvimpelstenger. Dette er eit viktig kunstgrep Larsen gjer. Han synleggjere desse kvardagsgjenstandane på ein måte som gir dei ein ny verdi.

⁷³ (Bjerke, 1997, s.11)

⁷⁴ (Bjerke, 1997)

Play with scale er eit kjend kunstgrep mange samtidskunstnarar brukar. Enten forstørrar ein noko som i utgangspunktet er lite, eller minskar noko som skal vere stort. Også i forhold til mengde av objekt kan ein sjå dette som grep innanfor denne kategorien. Mengda av filleryer og grytelappar er eit kunstgrep Larsen brukar som er med å forsterke uttrykket hans. Hadde han montert tre grytelappar på same måte ville uttrykket blitt eit anna enn slik han gjer det ved å montere 600 stykk.

Larsen sitt bidrag til husmannsplassen Fjetrebakken, er eit av fleire bidrag i same kunstprosjektet. Dei kunstgrep han gjer med husmannsplassen er tydelege, det syner godt kva han er oppteken av. Assosiasjonane ved desse tekstile objekta, fillerye og grytelapp går til det feminine, kvinna sin kjærleik og kvinna sin plass og rolle i heimen. Larsen gir ein hyllest til kvinna og kulturtradisjonar. Det er det enkle og kvardagslege handarbeidet som får plass i hans bidrag, men gjennom hyllesten blir desse gitt ein høgare verdi.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Foto 20 «Filleryer»⁷⁵

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Foto 21 «Grytelappar»⁷⁶

⁷⁵ Bilete frå katalogen (Bjerke, 1997)

⁷⁶ Bilete frå katalogen (Bjerke, 1997)

6.4 Finn Aage Andersen og Wenche Kvalstad Eckhoff – Nerhagan

Andersen og Kvalstad Eckhoff var også med på det internasjonale kunstprosjektet HEMart frå 1997. I forbindelse med Kulturlandskap Åkersvika i 1993/94 hadde dei eit bidrag som tok utgangspunkt i huset på plassen Nerhagan. Huset sto til nedfalls då dei tok til med sitt arbeid.

Andersen og Kvalstad Eckhoff vel to objekt i sitt verk, ved og poteter. Dette er objekt som frå tidlegare representerte noko av sjølvve livsgrunnlaget på husmannsplassane. Dei tar tak i huset både inne og utvendig i sitt arbeid. Utvendig er huset fullstendig dekt med vedkubbar, veden omfamnar huset som ein beskyttelse. Ein ser framleis at det er eit hus, sjølv om alle veggjar, vindauge og dører er kledd inn med ved. Forma og linjene saman med taket kan fortelje oss dette. Andersen og Kvalstad Eckhoff bryter med vanen, dei leikar med vår oppfatning av eit hus. Dei presenterer eit hus som ikkje lenger er eit hus slik vi er vand med å oppfatte eit hus. Dei driver med ein underleggjering av veden slik at den blir synleg. Om dei hadde stabla ved utanfor huset hadde vi kanskje ikkje oppfatta den som noko anna enn ein vedstabel. Då hadde det vore eit vanleg syn som vi kanskje ikkje ville oppfatte i det heile. Slik kunstnarane vel å plassere veden i dette verket, blir den tileigna ein ny rolle og funksjon. Ein underleg måte å plassere ved på som bryt med vanen vår. Ein ser veden på ein anna måte og knyter assosiasjonar til dette objektet. Ved har ei anna rolle enn den hadde før. Tidlegare var ved ei livsviktig kjelde til både oppvarming og til matlaging, noko som vi kanskje kan gløyme i dagens samfunn grunna ny teknologi. Kanskje det er derfor kunstnarane vel å omfamne husmannsplassen med ved. Den var livsviktig og dei synleggjer den ved å beskytte husmannsplassen, og pakke den inn.

Innvendig er golvet dekt med poteter som det veks spirer ut av. Potetene skal vere ute i åkeren, men her er dei tatt inn i huset. Vi veit at poteta hadde ei livsviktig rolle på husmannsplassane. No ligg dei utover og dekkjer heile golvflat slik at vi ser dei – men vi ser dei i lys av ein ny kontekst.

Veggane og taket er ikkje gjort noko med, dei er prega av forfall med malingsflass og råte. To gamle forvitra stolar står midt i rommet, plassert mot kvarandre. Stolane får ein menneskeleg eigenskap, dei er så nært knytt til personane som har budd i huset. Dei er objekt frå fortida som har ei historie knytt til seg. Ein kan få ei kjensle av at dei snakka

med kvarandre. Dei står i dialog med kvarandre midt i ei eng av potetspirer. Kva er det dei snakkar om kan ein spørje seg? Kanskje det er mangel på mat, eller korleis få endane til å møtast. Natur og kultur møter kvarandre også i dette samspelet. Naturen med sine krefter tar nesten overhand og sigrar i møte med kulturen. Og står slik i samanheng med den gamle husmannsplassane og korleis vi ser den i dag. Det er delar av vår kulturarv som no står i forfall og naturen tek overhand.

Huset står majestetisk som ein flott vedstabel som seier noko om gamle tradisjonar. Saman med potetene fortel det om samfunnet som var her på staden, og om sjølve livsgrunnlaget til menneskja. Dei brukar element som naturleg høyrer til på staden. Måten dei brukar elementa på, er med å leike med vår vande måte å sjå desse på. Også mengda spelar inn på vår oppfatning av det som skjer med huset. Det er ikkje eit dagleg syn å sjå ved stabla fint og nøyaktig slik at ein fortsatt ser konturane av huset si form. Dei grip inn i automatiseringa og gir huset nye perspektiv.

Husmannsplassen Nerhagan brann ned i 1995, og gjennom eit bidrag til HEMart prosjektet i 1997 tok kunstnarane utgangspunkt i gamle foto frå denne staden. Frå album lånt av familien laga dei ein stor installasjon ute på plassen der huset tidlegare hadde stått. Det var ein hyllest til dei menneska som levde der, og det sosiale livet som var der⁷⁷.

Det som slår meg når eg ser bilete av verket er dei overveldande store formata. Her har kunstnarane gjort eit grep ved å leike med skalaen. Det er ikkje slik vi er vande med å møte slike gamle fotografi. Menneska på dei gamle fotografia blir forstørre opp og nye detaljar kjem fram. Det er eit samspel mellom det private og det allmenne, det er ikkje privat for kunstnarane. Dei har ikkje privat tilknytning til staden, men har lånt album og gamle foto som dei har omarbeida, forstørre og sett inn i ein ny samanheng.

På fotografia syner familiesituasjonar. Eg tolkar det som ein forlenging av det som ikkje lenger er, mennesket og livet varer ikkje evig, livet er forgjengeleg. Dei er minner, sett på stolpar som minnesmerker. Eit vesentleg kunstgrep dei har teke er at bileta er transparente og at ein kan sjå gjennom dei. Dette har noko undrande og spøkjelsesaktig ved seg, som skuggar frå fortida. Naturen rundt, trea og fargane har stor innverknad på verket. Naturen i bakgrunnen representerer noko som er levande, den beveger seg i

⁷⁷ (Bjerke, 1997)

vinden og tilfører fotografia - som representerer noko som ikkje er lenger - ei kjensle av å bli levandegjort. Utrykket vil nødvendigvis ha ulikt uttrykk alt etter korleis vêr- og lystilhøva i området er. Dette er naturen sine eige verkemiddel som kunstnarane spelar på lag med. Kunstnarane tek eit viktig grep ved å ta dei gamle fotografia ut av albumet og gir dei ein ny dimensjon. Dei blir forstørra ifrå utgangspunktet, men også gjort allmenn tilgjengelege. Som store skilt eller oppslagstavler står dei ute i naturen og fortel oss ei anna historie enn om fortsatt berre låg inne i albumet. Hadde dei vore mindre ville dei ikkje hatt same utrykke som dei har i dette store formatet. Fotografia trer fram ulikt på grunn av at dei er transparente. Ein kan ein sjå dei frå baksida, noko som ikkje er mogleg å gjere i eit album. Sjøarane som beveger seg mellom dei store fotografia, vil få innverknad på uttrykket på grunn av transparensen. Denne gjennomskinlegheita gjer at publikum blir ein del av uttrykket, og dette er kanskje eit forsøk på å knyte fortid og notid saman.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



*Foto 22 «Nerhagan» ute*⁷⁸

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



*Foto 23 «Nerhagan» inne*⁷⁹

⁷⁸ Bilete frå katalogen (Bjerke, 1997)

⁷⁹ Biletet er frå katalogen

6.5 Morten Krohg – Rekonstruerte minner

Morten Krohg og kona hans kjøpte eit hovudhus og driftsbygningar på eit nedlagt småbruk i Sande i Vestfold. Den gamle låven var prega av forfall, men dei såg potensiale til å lage atelier der. «Det var ingenting spesielt med låven. Den hadde ingen antikvarisk verdi»⁸⁰. Då han starta restaureringa av den, utvikla det seg til eit kunstprosjekt ut frå dei restane han fann i jorda under låven. Restaureringsprosjektet vart aldri ferdig, og eigendomen vart seld i 2005.

Kunstprosjektet vart ferdig og fleire minner frå låven vart teke vare på i serien av små fortellingar som utgjer installasjonen «Rekonstruerte minner». Dette prosjektet blei avslutta i 2007 med dei utstilling som besto av 60 boksar stilt ut på 20 bord med eit lite utsnitt av eit sitat til kvar boks⁸¹. Saman med desse borda var det også hengt opp fotografi av funnstaden låven. Desse dokumenterer objekta sine opphavlege kontekst⁸².

Dei små boksane kan sjåast på som «montre» med restar av arkeologiske funn. Dei fleste boksane er sett saman av material som vart funne under arbeid med låven, kombinert med foto og andre material som gir understrekingar eller motsetningar innanfor felles rammer. Til kvar boks høyrer det til ein liten tekst. Tekstane er stort sett utsnitt henta frå forfattarar, kunstnarar, filosofar og kunstteoretikarar⁸³. Krohg seier sjølv at «Hensikten har vært å sette sammen tekstuelle og visuelle materialer som kan samarbeide om å antyde små fortellinger i en lesers rekonstruksjon. Ingen fortelling kan fortelles uten leseren. Fortellingen eksisterer ikke uten mottaker»⁸⁴. Han vil med sine boksar lage små forteljingar, og ei samanstilling av tekst og objekt skal vere med å skape desse. Han seier sjølv at det kunne vore andre tekstar og andre boksar, og at dei gjennom prosessen byta plass fleire gongar⁸⁵. Arbeida til Krohg består altså av både ein visuell og ein tekstbasert del, som til saman utgjer ein intellektuell utfordring for sjåaren.

Forfall pregar dette prosjektet. Dei heile starta med låven som var i sterkt forfall. Objekta er prega av forfall og slitasje alt frå rustne spikar, porselensskår, gammalt

⁸⁰ (Morten Krohg, 2009, s. 9)

⁸¹ (Morten Krohg, 2009)

⁸² (Haaland, 2007)

⁸³ (Morten Krohg, 2009)

⁸⁴ (Morten Krohg, 2009, s. 9)

⁸⁵ (Morten Krohg, 2009)

bestikk, dyre knoklar osv. Objektene tok han vare på og la dei i små boksar. Mange av objektene har fått eit ny verdi, frå å ligge golvet i ei forfallen gamal løe til no blir dei sett saman og stilt ut i kvar sine små boksar med glaslokk.

Krohg brukar omgrepet *objèt trouvè*, som tyder objekt som er funnet. Det er eit omgrep frå kunsthistoria frå første halvdel av 1900-talet. Gjenstandar som ikkje er laga av kunstnaren, blir satt inn som ein del av eit verk eller utgjer heile verket⁸⁶. Dei gamle gjenstandane han fant på låven og tekstane hans er tatt ut av samanheng og sett inn i nye kontekstar. Tekstane er utsnitt av ein større heilskap og får ein anna meining i samspel med objektene i boksane. Han gjer dette for å skape nye historier og nye meiningar hjå dei som ser. Dette grepet gir boksane eit anna innhald enn om dei hadde stått der aleine utan ord og tekst. Krohg har også brukt sine eigne personlege «minner» i verket, som i boksane med fotografi frå eigen familie, det eine er til dømes eit fotografi av den kjende bestemor hans Oda Krohg.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.

Foto 24 Boks 49 «Oda Krohg»⁸⁷

Krohg brukar fleire kunstgrep i dette verket, mengda av små boksar og måten han stiller dei ut på er med på å forsterke uttrykket. Metoden hans kan minne om arkeologi, sidan han snakkar om funn, og har brukt objekt som arkeologane er oppteken av. Men også

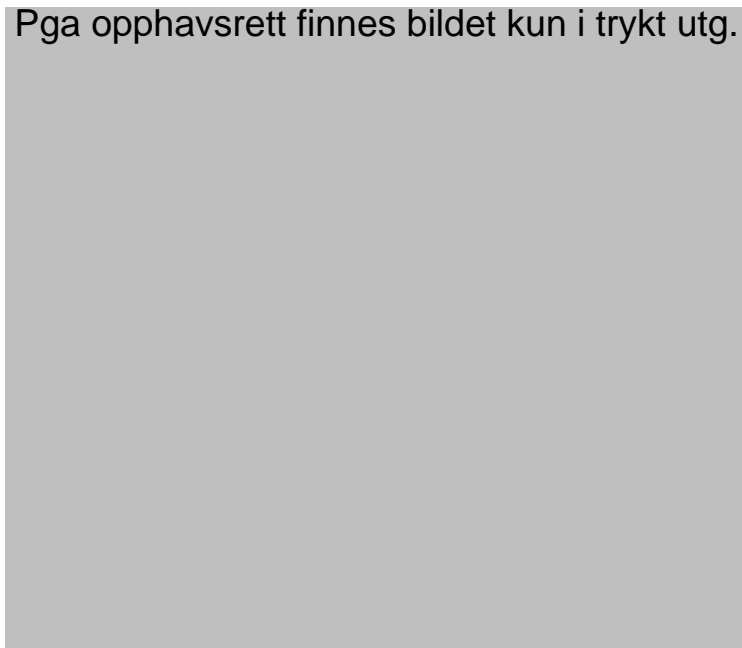
⁸⁶ (Morten Krohg, 2009)

⁸⁷ (Morten Krohg, 2008) Bilete frå boka

om etnologi, det er restar av levd liv og spor frå menneskje frå fortida. Eg får litt kjensla av små kister når eg ser på bilete av dei oppstilte boksane. Objekta blir verdsatt og opphøgd ved måten dei blir presentert på. Det er ei ryddig og oversiktleg utstilling av funna, der boksane med objekta er stilt ut tre og tre på kvart bord saman med kvar sin tekstboks liggande ved sida av. Det er stort sett reine og klare linjer som pregar utstillinga, men med enkelte avvik der objekta enten er på veg inn eller på veg ut av boksane. Dette er med å gi ein ekstra spenning og overraskande moment i den elles så stramme presentasjonen.

Historiske fakta trur eg ikkje Krohg er veldig oppteken av i sine Rekonstruerte minner. Han gjer noko anna enn kva ein ser på kulturhistorisk museum, der historiske fakta og sanningar er viktig. Han fortel med sine boksar små historier frå ei anna tid. Desse historiene kan lesast i ein samanheng med kvarandre eller kvar for seg. Eg knyter mange ulike assosiasjonar ved å studere desse boksane. Dei fortel meg ulike historier på same tid som dei alle representerer restar frå fortida og det forgjengelege.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



*Taking pictures is for me a way of
touching someone -
a form of tenderness.*

Nan Goldin

Uta Grosenick (red)

Women artists in the 2th and the 21th
century.

Taschen. Köln 2003

Foto 25 Boks 20 «Rekonstruerte minner»⁸⁸

Boks 20: I denne boksen har Krohg plassert eit fotografi av ei eldre kvinne. I ein kommentar i boka om prosjektet skriv han at Gunda var den perfekte bestemor⁸⁹. Saman

⁸⁸(Morten Krohg, 2008) bilete frå boka

⁸⁹(Morten Krohg, 2009, s. 97)

med dette fotografiet har han plassert delar av ein knust kopp og glasskår. Den knuste koppen fortel andre historier til oss enn kva den hadde sagt om den var heil. Ein knust kopp er ikkje ein bruksgjenstand lenger, den er øydelagt og fungerer ikkje til det opphavlege formålet. Knuste glasskår kan assosierast med noko negativt, ein bør ikkje ta på glasskåra, då kan ein skjere seg. Det er noko som er øydelagt, kanskje knuste draumar. Saman med det gamle fotografiet er dette restar av eit tidlegare liv som no er dødt. Ein kan ikkje røre kvinna, ho er berre eit avtrykk frå fortida. Elementa i boksen får ein forbindelse med kvarandre. Kanskje var koppen denne eldre kvinna som no er borte sin. Saman med den korte teksten, som seier at det å ta bileter er ein måte å røre nokon på, får eg ei kjensle av noko personleg. Sjølv om personen i fotografiet er borte har ho etterlatt spor, ikkje berre fysiske spor, men også spor i form av minner hos sine etterkommarar. Om det er Krohg si bestemor kan eg ikkje seie heilt sikkert, men i ein anna boks har han eit fotografi av den andre bestemor si, Oda Krohg, plassert med eit glasskår av ei skål. Krohg bruker også sine personlege minner inn i dette prosjektet.

Krohg seier at den enkelte boks og den enkelte tekst er fortellingens konstruksjon. Og at dei gir grunnlaget som forteljinga byggast på når vi tilfører våre særeigne referansar. Dette forstår eg som at den enkelte betraktar er med å skapar forteljingane. Forskjellige personar vil oppleve boksane ulikt grunna ulik bakgrunn og ulike referansar. Ein ser formene likt, men for å forstå meir må ein stoppe opp og bruke lenger til og tilføre metaforar eller assosiasjonar. Han seier at «Gjenkjennelse av meir krevjer metaforens innblanding». Dette er eit grep Krohg brukar bevisst. Kvar av boksane hans er sett saman av ulike objekt saman med ein tekst som får meg som betraktar til å måtte stoppe opp og bruke lang tid på å forstå samanhengen. Nokre av boksane får eit surrealistisk preg saman med teksten. Dette fekk meg til å lese meir enn berre det korte utsnittet, for å sjå om eg kunne fatte meir av innhaldet, og kanskje få ei større forståing. Tekstane er kompliserte, og dei har eit preg av å vere noko kryptiske. Boksane med tilhøyrande tekst er visuelle og teoretiske gåter, eller linkar til ei djupare intellektuell meining. Noko som gjer det utfordrande for meg som betraktar å forstå.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.

... for språket kjem inn i livet gjennom konkrete ytringar (som realiserer det), og gjennom konkrete ytringar kjem livet inn i språket.
Mikhail M. Bakhtin

Spørsmålet om talegenrane
Omsett av Rasmus I. Slaattelid
Ariadne forlag, Oslo 1998

Foto 26 Boks 4 «Rekonstruerte minner»⁹⁰

Boks 4: Denne boksen er eit av unntaka i høve den strame oppbygginga av boksane, Her er skeia plassert slik at skaftet stikker ut av boksen. Dette er eit viktig kunstgrepet Krohg gjer. Noko er innanfor og noko er utanfor, dette bryter med forma på boksen og er ein underleg måte å plassere ei skei på. Skeia er prega av forfall, med si rustne, irra og skitne overflate. Den har fortsatt si form og sin funksjon, men den freistar ikkje til å bruke i mat og endå mindre til å ete av. I teksten står det om språket, at språket kjem inn i livet gjennom konkrete ytringar. Det er plassert ei ytring i skeia, *Eat it*. Eg får assosiasjonar til enkle og fattige tilhøve, dårleg tilgang og lite variasjon på mat. Særleg når eg tenkjer det inn i konteksten fortid. Og vidare tankar om dette inn i vår eiga tid med overflod av mat nokre stadar, skeivfordeling av mattilhøve.

⁹⁰ (Morten Krohg, 2008) bilete frå boka

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.

Indeed, I take temporality to be that structure of existence that reaches language in narrativity and narrativity to be the language structure that has temporality as its ultimate referent.

Paul Ricoeur (1980)

Mieke Bal (red)

Narratology, vol. 3 part 5
Routledge, London and New York 2004

Foto 27 Boks 43 «Rekonstruerte minner»⁹¹

Boks 43: Teksten fortel meg noko om narratologien. Det er kanskje fortellingar frå fortid, notid og framtid. Boksen er ein kontrast mellom det levande og det døde. Dei to har fått like stor plass. Det døde er representert med konkrete gjenstandar, ein kan sjå jord, fjær og fugleskjelett. Det levande på si side er tilstade ved eit fotografi. Det er eit bilete av åtte fuglar med ein blå himmel i bakgrunnen. Det levande er berre ein illusjon og eit fotografisk avtrykk, ei to dimensjonal flate. Dette gir også ein kontrast mellom det verkelege og det uverkelege.

Eg tolkar verket «Rekonstruerte minner» som ein kommentar til fortid og det forgjengelege livet. Om at livet ikkje varer evig, men at vi menneskjer set att spor eller minner. Krohg har i sitt verk prøvd å rekonstruere desse spora, sett saman desse fragmenta av historia med ulike tekstar for å gi dei ei ny meining og eit nytt liv. Dette han fann i låven var spor som var ukjende for han, og for betraktar. Men sett saman i desse boksane kan vi som betraktar lage nye forteljingar.

⁹¹ (Morten Krohg, 2008) foto frå boka

6.6 Oppsummering

Som ein fellesnemnar for kunstverka ser eg eit ynskje om å gjere delar av fortida synleg. Kunstnarane arbeider på ulike måtar og har ulike uttrykk. Alle kunstnarane syner fortida gjennom å ta i bruk kunstgrep for å formidle budskapet sin.

To av kunstverka er ulike bidrag til same kunstprosjekt. Desse har derfor same utgangspunkt ved å representere dei gamle husmannsplassane i Hedmark. Verka er relaterte til staden, dei tek utgangspunkt i historia og kommenterer den på ulike måtar. Det er ikkje mogleg å flytte desse verka med seg til eit kunstmuseum. Dei er knytt fysisk til staden og betraktar må oppsøke verket der det ligg. Dei gamle husmannsplassane var sett på som resirkulerte bygningar, som vart brukt til nye formål enn dei opphavleg var tenkt som⁹². Gulehuset og funna der kan eg sette inn i dette lyset, ved at eg brukar huset til eit nytt formål og ein ny kontekst.

Dei andre representerte kunstverka er ikkje like fysisk bundne til staden som bidraga til kunstprosjektet HEMart. Dei har vore stilt ut som kunstobjekt på ulike kunstmuseum. Krohg og Hovden sine verk har begge sterke tilknytningar til ein spesiell stad. Hovden til heimstaden sin og Krohg til funnstaden for objekta hans. Mydland sitt verk er ikkje bunden til nokon stad på same måte. Eg tolkar dette kunstverket som knytt til ein meir generell stad, som heimen eller ein heimstad.

Alle dei representerte kunstverka bryter med vanane våre ved kontekstforkskyving, ved å bruke objekt teken ut av sin opphavlege kontekst, og deretter sette dei inn i nye samanhengar. Kunstnarane oppnår å synleggjere ting på ein måte som gjere at gjenstandane går ut av dei erfaringsrammene som vi er vande med. Til dømes filleryene til Larsen. Vi er vande med å møte ei fillerye som eit teppe plassert inne på eit golv. Larsen tar den ut av huset og syr saman ei mengde ryer til eit stort teppe. Det store teppet blir brukt til å pakke inn eit hus og får betraktar til å måtte stoppe opp, assosiere og leite etter nye meiningar. Dette bryter med det vi er vande med å tenkje oppgåva ei fillerye har. Eit anna døme er vedstabelen til Andersen og Eckhoff som blir synleggjort på ein anna måte enn kva vi normalt møter på.

I nokre av kunstverka er mengde og storleik grep kunstnarane brukar. Dette ser eg i lys av omgrepet *play with scale*, då storleiken av objekt er overdimensjonert i høve

⁹² (Bjerke, 1997, s. 11)

normalen og kva vi er vande med å sjå. Denne storleiken eller mengda av objekt forsterkar uttrykket og vekker merksemda vår. Eit døme i forhold til storleik er Andersen og Eckhoff som transformerer eit lite fotografi i eit album til store transparente bileter. Eit anna døme er mengda med ved i det andre verket til Andersen og Eckhoff. Dei gjere ei endring med objektet ved, frå å vere ein liten vedstabel som vi kanskje ikkje hadde lagt merke til eingong – og til å kle heile huset inn med ved. Også innsamlinga av dei tekstile objekta til Larsen skjer det ei endring med objektet sin funksjon.

I fire av verka ser eg eit kunstgrep kunstnarane tek som går på samanstilling av ting opp mot kvarandre. Enten i kontrast eller der ein samlar likskapar. Andersen og Eckhoff spelar blant anna på kontrastane natur og kultur. Larsen samlar inn, og monterer objektet grytelapp i sitt verk. Grytelappane har ulike fargar og form, men same funksjon. Mydland set saman objekt og foto i ein samanstilling, her blir det ein kontrast mellom det verkelege og det uverkelege, og mellom fotografi og det konkrete objekt.

Krohg skil seg noko frå dei andre kunstnarane i utvalet mitt, han set saman tekst og objekt som spelar opp mot kvarandre. Han utfordrar sjåaren til å reflektere intellektuelt på bakgrunn av både ein visuell og ein tekstbasert del. Det er ein anna type underleggjering enn kva dei andre kunstverka representerer. Det er eit overordna kunstgrep Krohg gjer ved å kople sine fysiske objekt saman med filosofiske tekstar. Eg ser på dette som meir utfordrande og krevjande å forstå.

6.7 Resultat frå undersøking i kunstfeltet

Spørsmåla eg hadde i fokus gjennom undersøkinga var kva kunstnaren vil fortelje, og kva kunstgrep han tok i bruk for å formidle sin bodskap. Som ein fellesnemnar trur eg at alle kunstnarane prøver å fortelje noko om fortid i notid. På grunnlag av undersøkinga i kunstfeltet har eg komme fram til nokre trekk og prøvd å kategorisere dei eg ser som dei viktigaste kunstgrepa dei har nytta i sine kunstverk. Nokre av punkta går litt inn i kvarandre, det er ikkje slik at det er klare skilje mellom desse punkta. Dei er sett opp som nokre knaggar for å beskrive desse tendensane eg ser.

6.7.1 Underleggjering

Underleggjering er eit overordna punkt. Sjklovskij brukte omgrepet underleggjering om dei grep som blei gjort for å bryte med automatismen. Alle kunstnarane i undersøkinga gjere overraskande grep, dei leikar med vår vande oppfatning av ulike objekt og dei rører ved tingenes orden. Underleggjeringa er det som får betraktar til å stoppe opp å bruke lenger tid.

- **Kontekstforskyving:** Kunstnarane leikar med vår oppleving av kontekst. Dei tek til dømes ulike kvardagsobjekt ut av sin opphavlege kontekst, og set dei inn i nye samanhengar. Dette bryter med vanen og er med å gi nye perspektiv/assosiasjonar.
- **Endring:** Kunstnarane gjere endringar ved ulike inngrep i kvardagsobjekt og foto. Enten ved å leggje til eller trekkjer frå - element eller eigenskapar. Eit anna døme er forstørring eller minsking i høve storleik eller mengde. Ved at kunstnarane leikar med skalaen ved og enten over- eller under-dimensjonere ulike objekt.
- **Kontrast:** Kunstnarane setter kontrastar opp mot kvarandre for å forsterke uttrykket. Nokre dømer kan vere tekst-objekt, foto-objekt, 2D-3D, abstrakt-konkret, uverkeleg-verkeleg, stor-liten, natur-kultur, osb.

Desse tendensane er delar av kunstgrepa kunstnarane nyttar. Det er her det skjer eit brot med vanen, som igjen gjer til at vi som betraktar brukar lenger tid for å oppfatte det som skjer. Tendensane vil eg bruke som reiskap for å undersøke mitt eige skapande arbeid i Gulehuset.

7 Estetisk skapande prosess og arbeid

Ein stor del av undersøkinga mi har vore gjennom eige skapande arbeid. Eg har jobba skapande, parallelt med undersøkinga i kunstfeltet. Kunstverka eg har undersøkt har dermed vore med å prege mitt estetisk skapande arbeid. I undersøkinga av kunstfeltet kom eg fram til desse punkta:

Underleggjering

- *Kontekstforskyving*
- *Endring*
- *Kontrast*

Eg vil bruke desse punkta inn i *meg-fasen*, der eg i etterkant av den skapande prosessen prøver å få eit meir distansert forhold til eige verk, og ser dei i lys av eige skapande arbeid.

7.1 Funnstaden Gulehuset

Mitt prosjekt starta med Gulehuset. Dette var min funnstad og ein dørøpnar inn i kunstfeltet. Fortid er eit overordna omgrep på funna og funnstaden. Eg hadde som ny på garden eit behov for å rydde og bli kjend med staden. Eg opplevde i denne prosessen å få ein nærleik til fortida og dei funne objekta. Johansen skriv at: «Ved å se og tolke de spor eldre generasjoner har etterlatt seg, kan den enkelte identifisere seg med dem og oppleve samhörigheten som eksisterer mellom samtidsmiljøet og det historiske»⁹³. I denne prosessen vart eg dradd inn i ein verden av gamle skattar. Gulehuset var min funnstad for matereal til bruk og inspirasjon i den skapande prosessen, men også som location for eige skapande arbeid.

Eg har jobba innanfor dei avgrensa rammene, som er huset sine fire veggar. Gjennom denne prosessen har eg brukt Gulehuset sitt innhald som fysiske element i komposisjonar. Ved å ta i bruk av kunstgrep for synleggjering av spor frå fortida jobba

⁹³ (Johansen, 1990, s. 243)

eg i ein skapande prosess med å lage skisse, teste ut, ta ned, henge opp, trekke frå og legge til.

Funn av gamle objekt har vore utgangspunkt for den estetisk skapande delen. Dei funne objekta er spor av levd liv. Det er møblar og kvardagsgjenstandar frå ulike tidsepokar. Det er personlege gjenstandar, men utan eigarar. Det er bøker, brev, dokument og album med gamle fotografi. Dei gamle fotografia har gjennom prosessen blitt ein stor del av oppgåva, og hovudvekta ligg på desse funna. Derfor vil eg sjå litt ekstra på fotografiet som fenomen.

7.2 Funn av gamle fotografi

Dei gamle fotografia fortener å bli teken vare på. Eg såg det som mi plikt å ta vare på dei. Susan Sontag beskriv fotografi slik:

[Fotografi]... leker med verdens størrelsesorden, og de blir selv forminsket, forstørret, skåret til, retusjert, forskjønnnet, pyntet på. De eldes med de vanlige plagene papirobjekter hjemsesøkes av; de forsvinner; de blir verdifulle, de blir kjøpt og solgt; de reproduseres. Fotografiet pakker inn verden, og de synes selv å innby til innpakking. De limes inn i album, rammes inn og settes på bord, klistres opp på vegger, projiseres som lysbilder. De gjengis i aviser og ukeblader. (...) og slik gis fotografiene et langt liv, om ikke udødelighet⁹⁴.

Sontag forklarar her kva eit fotografi er som objekt, vi omgir oss med fotografi dagleg i forskjellige former. I siste setning skriv ho at fotografiet kanskje er udødeleg. Slik opplever eg mine funn. Det avbilda er ikkje lenger tilstade, men papirobjekta er her framleis, og dei minnar oss om livet som forgjengelig. Behovet for å fotografere er knytta til behovet for å konsumere⁹⁵. Fotografi er noko dei fleste har eit forhold til, vi har blitt fotografert frå vi var nyfødde – nettopp for å ta vare på minna. Framfor objektivet er vi blitt avbilda gjennom heile oppveksten. «Fotografiet er hendelsenens vitne. De bevarer minnet om øyeblikket det bærer med seg, som virkelighetens hukommelse»⁹⁶. I kvar ein heim kan ein finne fotoalbum eller mapper på datamaskina fulle av fotografi der ulike familiesituasjonar, ferieturar, store opplevingar eller ulike kvardagslege hendingar er foreviga.

⁹⁴ (Sontag, 2004, s. 12)

⁹⁵ (Sontag, 2004)

⁹⁶ (Morten Krohg, 2009, s. 225)

Bilder der familie og venner samles, skaper forestilling om kontinuitet og felles opphav. Om familieidentitet og tilhørighet til et sted. Disse forestilte fellesskapene er ikke mindre sterke om de biologiske båndene ikke er til stede. (...) på tross av manglende familiære bånd, kan fotografiet skape både fellesskap og gjenkjennelse⁹⁷.

Ein kan altså kjenne seg att i fotografi utan å eigentleg ha kjennskap eller familiære band knytt til det. Fotografiet har eit nærvær som skil det frå andre medium. Det vi ser i fotografiet har ein gang skjedd, og det taler framleis til oss⁹⁸. Dei funne fotografia frå Gulehuset gjorde at eg fekk eit nærare band til huset. Det var som å få litt kjennskap til personar som tidlegare hadde relasjon til huset. «Fotografi kan forstås som et visuelt dagboknotat»⁹⁹. I denne samanheng gav dette mening, for eg kunne lese brotstykke av tidlegare hendingar gjennom desse visuelle dagboksnotata.

Barthes meinte at i eit fotografi er det vanskeleg å skilje det som avbildast frå sjølve bildet¹⁰⁰. «Et fotografi refererer eller henviser ikke bare til den personen som er fotografert; det *er* personen i en mer bokstavelig forstand enn de oppdiktede figurer i maleriet»¹⁰¹. Det har ein gong vore noko framfor objektivet, derfor vil fotografiet alltid bere med seg sin referent og vere eit avtrykk. Barthes søkte etter mora i gamle fotografi og skreiv boka om fotografiet rett etter ho døde. Derfor var dette kopla opp mot tap, smerte og død. For andre kan opplevinga av fotografiet vere meir knytt til glede. Og til ein inngang i historia, som kjelde til kunnskap om det som har vore, både i fjern og nær fortid¹⁰². Fotografia eg fann i Gulehuset ser eg på som ein inngang til historia og til ei fortid som er ukjend for meg. «Fotograferte bilder synes ikke å være utsagn om verden, men utdrag av den, virkelighetens miniatyrer som alle og enhver kan skape eller tilegne seg»¹⁰³. Fotografi er ikkje berre fragment av tid, men også stad¹⁰⁴. Dei gamle objekta og fotografia er for meg spor, fragment, restar, avtrykk og merke som er etterlatt frå fortida. Spora kan fremje assosiasjonar og deretter vekke minner.

⁹⁷ (Meyer, 2009)

⁹⁸ (Meyer, 2009, s. 120)

⁹⁹ (Apneseth, Juklestad, Hovland, & Lien, 2010, s. 8)

¹⁰⁰ (Barthes & Stene-Johansen, 2001)

¹⁰¹ (Meyer, 2009, s. 9)

¹⁰² (Apneseth et al., 2010)

¹⁰³ (Sontag, 2004, s. 12)

¹⁰⁴ (Apneseth et al., 2010)

7.3 Registrering og dokumentering på funnstaden

I startfasen av prosjektet var eg på leiting. Eg bevegde meg rundt for å nærme meg huset og tinga som var der. Sett i lys av Eikemo si bok der ho oppsøker gamle bygningar og stiller spørsmål, har eg også stilt meg nokre spørsmål:

- *Kva fortalte huset og tinga meg?*
- *Korleis tolka og forsto eg dette?*

«Eg befinner meg her på min eigen gard, full av spor, avtrykk, merker, restar av gamal tid. Det er ei fortid som er uklar og mange av spora er ukjende for meg. Fotografia eg finn gjev meg nokre svar, men også mange spørsmål»¹⁰⁵.

Huset hadde mange historier som eg kunne lese av dei gamle tinga. Tidsepokar, identitet, personlege forteljingar kunne lesast og tolkast gjennom brev og foto. Huset sitt namn og utsjåande samsvarte ikkje. Gulehuset er raudt og med sitt ytre bar det preg av det enkle, men også det robuste. Innvendig syntte det seg usystematisk, eit overfylt kaos og som ein oppbevaringsplass for element frå fortida.

Eg hadde heile huset med innhald til disposisjon for mitt estetisk skapande arbeid. Mi oppgåve var å finne ut korleis eg kunne bruke dette kreativt i ein formidlingskontekst. Kameraet brukte eg aktivt i dette søket. Til slutt hadde eg eit stort arkiv med fotoregistreringar av huset og innhaldet.

¹⁰⁵ Eige notat frå tidleg i prosessen.



Foto 28 «Fotoregistrering» Eige foto



Foto 29 «Fotoregistrering, dokumentering av prosess» Eige foto

Eg oppretta ein blogg¹⁰⁶ for å kunne ta vare på desse, og for å kunne syne dei til omverda. Bloggen var meint som ein logg for meg sjølv, i tillegg til bruk av skisser og notatbøker. Den er open for alle, noko som vil seier at dei som vil kan gå inn å sjå og legge att kommentarar. Eg har ikkje fått kommentarar direkte i bloggen, men tilbakemeldingar på innlegg utanfor mediet frå både rettleiarar, andre på studiet og vener.

I tillegg til å vere ein logg for den skapande prosessen fungerte den også som ein utstillingsplass for mitt skapande arbeid. Den var god som eit vindauge inn i den skapande prosessen for dei som ikkje hadde tilgang til dette fysisk. Gulehuset er bunde opp til staden, og dermed oppstår det ein distanse og fysisk utilgjengelegheit for omverda. Eit lite mål med bloggen var å oppheve denne distansen, og skape ein nærleik til huset gjennom å dele fotografi i dette mediet. Det oppstår eit slags spenningsforhold mellom det lokale og det globale.

Etter registrering av innhaldet byrja eg å ta ut ting av huset, eg hadde eit behov for å sjå rommet, veggane, golvet og taket. Etter denne ryddeprosessen, fekk rommet eit anna uttrykk. Det var ribba, men no kom den gamle stova til syne saman med spor frå menneskeleg slitasje. Golvet sine riper og hakk, veggar med hol etter spikar, avtrykk av tepper og rammer som tidlegare hadde prega veggen kom no fram. Fargane og stemninga i rommet var tydelegare utan alt det som tidlegare hadde skugga. Rommet var ramma, installasjonen kunne byrje å ta form.

¹⁰⁶ <http://gulehusetcaroline.blogspot.no/>

7.4 Refleksjonar – kunstgrep på eige skapande arbeid

Gjennom den skapande prosessen har eg arbeidd med fleire utprøvingar til ein installasjon i rommet. Desse har blitt til gjennom ein lang prosess som starta med registrering og dokumentering av funn i Gulehuset. Utprøvingane kan presenterast som individuelle verk, eller som ein heilskap saman i rommet. Utprøvingane eller verka kan sjåast som reiksapar, materiell eller som delar av eit undervisningsopplegg i ein formidlingskontekst. Eg presentere utprøvingane mine i fire delar.

7.4.1 Måltid rundt eit bord

Den første utprøvinga starta med eit gammalt album. Eit familiesamkome rundt eit dekket bord var avbilda. Personane var ukjende for meg, men likevel kunne eg kjenne meg att i det som var avbilda. Denne hendinga, eller innhaldet i fotografiet var utgangspunktet for «måltid rundt eit bord» utprøvinga. Dette var i startfasen av eige skapande arbeid og ein god måte å starte med dei fysiske inngrep i rommet.



Foto 30 Funn av fotografi «Eit måltid»

Ved å sparkle og måle den øydelagde bordplata på eit salongbord kvit, fekk eg ei flate som fungerer som eit lerret. På denne kvite plata kunne eg leike med ulike komposisjonar og samanstillingar av ulike gjenstandar. Blant anna med papirkopiar av gamle kaffiservise med rosemønster av ulike slag, saman med gammalt bestikk. Bestikk brukte eg slik det vart funne, med restar av fluger og rusk. Dette bestikket vil automatisk fortelje noko anna enn kva eit nytt bestikk seier oss. Eit nytt bestikket er eit kvardagsobjekt som vi nesten tek for gitt, og kanskje ikkje legg merke til. Men dette bestikket med sitt forfall bryt med vår oppfatning av til dømes ei skei, og får ein til å tenke, assosiere og stille spørsmål.

Det heile kan minne om eit etterlatt selskap det aldri kom nokon tilbake for å rydde opp etter. Det handfaste bestikket står i kontrast til dei flate kopierte papirasjetta som berre er ein illusjon av konkrete bruksgjenstandar. Papirkopiane representerer kanskje også notid med masseproduksjon. Dei kan også gi ei kjensle av surrealisme med fat som brettar seg rundt og sklir av bordet, slik som også klokkene til surrealisten Salvador Dali gjer.

Eit viktig grep her er kontrasten mellom det verkelege og uverkelege. Dette hadde ikkje vore mogleg med verkelege asjettar, men papiret med sine eigenskapar gir meg denne moglegheita. Det trer fram ein kontrast mellom servicet og bestikket i forhold til det vakre og det groteske. Servicet representerer her noko vakkert, med dei fargerike rosene og dei gullforgylte kantane, sjølv om det berre er ein illusjon. Bestikket med sitt forfall og flugerestiar vekker kjensler av noko ufyselig, det freistar lite å bruke det å ete med. Dette bryt med oppfatninga av eit måltiddekk bord. Servise og bestikket si plassering er ein komposisjon som ikkje liknar normal etikette. Funksjonen til asjetta er tatt vekk, berre ein illusjon av den er att på bordet. Dei har i tillegg fått nye eigenskapar som gjer det mogleg å brette dei rundt bordkanten. Bestikket byr imot, og all fornuft seier at det ikkje er dekket for eit måltid i normal forstand.

Bordet står plassert midt i rommet, fire stolar er plassert rundt og innbyr til å kunne sett seg ned. Lysekrona lyser opp og gir det eit preg av ei gammal stove. Eg tenkte å invitere betraktar til eit måltid rundt dette bordet. Kva kunne komme ut av ein slik happeningen i høve reaksjonar og refleksjonar frå betraktar. Kanskje kunne bordet vere med å fortelje noko om fortida, eller innby til å skape fiktive forteljingar. Plassert inn i ein kunstkontekst ville eg få til eit brot med vår vande oppfatning, og skape eit måltid for undring og refleksjonar.



Foto 31 «Bordet» Eige foto



Foto 32 «Detalj av bordet» Eige foto.

7.4.2 Konservering av funn, i Norgesglas

Etter dei første utprøvingane ville gjere noko meir med rommet, samtidig tenke formidlingskontekst i det skapande. Det store funne av fotografi gav meg nye idear til vidare arbeid. Gjennom ein presentasjon av desse fotografa saman med objekt til dømes personlege gjenstandar, kunne eg lage små forteljingar. Desse små forteljingane kunne kanskje brukast i ein formidlingskontekst.

Eg var så heldig å få fleire kassar med norgesglas frå ein nabogard, desse samt glas frå sjølve funnstaden tenkte eg som små oppbevaringsglas, utstillingsmonter for desse forteljingane. I lys av Krohg sine små boksar hadde eg ein tanke om å bruke norgesglasa for å ramme inn dei små forteljingane, og knytte fotografi saman med objekt. Den opphavlege funksjonen til norgesglas var ein måte å bevare og lagre mat på. Ved å plassere objekta og fotografa i norgesglas vitna det om ei slags bevaring av kulturarven, her representert som dei funne objekta og fotografa. Glasa ville nok fortelje ulike forteljingar til ulike betraktarar.

Eg prøvde fleire ulike måtar å plassere dei rundt 30 norgesglasa. Alle plassert på eit bord, på rekke rundt i heile rommet, i klynger på golvet og til slutt plasserte eg dei rundt i heile rommet. På golvet, i vindaugskarmen og på ulike møblar. Mengda av glas var avgjerande for at dei skulle fungere og for å skape ei underleggjering. Nokre få glas var eg redd berre ville forsvinne i rommet, ein ville kanskje ikkje legge merke til dei. Fleire glas ville syne att, kanskje spele på lag saman og fungere i ein heilskap til kvarandre i rommet.



Foto 33 «Konservering av funn i Norgesglas» Eige foto



Foto 34 «Konservering av funn i Norgesglas» Eige foto.



Foto 35 «Foto og objekt i Norgesglas» Eige foto.

I nokre av glasa plasserte eg brev, saman med foto. Det var både amerikabrev og kjærleiksbrev. I eit anna glas eit foto av ein familie på skitur, mor far og barn. Dette gamle fotografiet saman med eit gammalt lommeur. Kva seier dette til oss i dag? Den gamle klokka fortel oss noko om tid. Den har stoppa, den går ikkje lenger. Bilete er berre eit fotografisk avtrykk av noko som har skjedd. Hendinga frå fortida har stoppa opp i dette fotografiet og vi kan lese det i dag. Kleda deira seier noko om tida, om ei

fortid i kontrast til notid. Korleis hadde det sett ut om ein tok eit bilete av ein familie i på skitur i dag. Hadde til dømes kvinna gått med kjole?

Eg ønskte å sette saman objekt og foto slik at dei saman kunne skape små forteljingar. Mine funn frå Gulehuset var for meg fragment av fleire små forteljingar som var ukjende. Ved å sette dei saman ville det kanskje oppstå fiktive forteljingar for betraktar. Dette såg eg som eit viktig grep i formidlingskonteksten.

7.4.3 Projisering av bilete, i rommet og på objekt

Som ei vidareføring av dei gamle fotografia plassert i små montre av norgesglas, ville eg blåse dei opp i rommet. Eg ville sjå korleis desse små bileta kom til å fungere i eit nytt og større format. Ville andre detaljar då komme til syne, eller kom noko til å forsvinne i denne prosessen. Eg tok eit lite utval av fotografia, og projisere dei på veggane og på nokre av objekta i rommet. Det vart ein heilt anna oppleving av rommet, eg fekk ei kjensle av at personane var tilstade. Den vanlege måten å sjå og oppleve familiefotografi på var broten, fotografia var no ute av albumet sine permar.

Ved å flytte projektoren kunne eg lyse bilete på ulike gjenstandar. Personane kom til syne på veggen i stort format, og vart på ein måte levandegjort. Dette skjedde til dømes ved at dei blei projisert på ein bakgrunn av tekstile objekt som hang i taket eller på ein kleshengar. Ved å projisere ei kvinne på ein kjole fekk eg ei kjensle av eit anna nærvær til både fotografiet og til kjolen. Kjolen hang ikkje heilt stille, men hadde ein svak bevegelse. Kvinna var tilstade i plagget, den fekk då ein eigar. Rørslene var med å forandre uttrykket og bidrog til ei levandegjering av kvinna som var avbilda.



Foto 36 «Kvinne og kjole» Eige foto.

Eit stort familieportrett projisert på veggen i gav meg assosiasjonar til historier om personane, og dei fekk med ein gong ein nærmare relasjon til Gulehuset.

I denne prosessen laga eg meg historier som ikkje munna i direkte faktaopplysningar, men frå egne tolkingar av opplevinga eg fekk. Etter utprøvinga eg sette i gang med elevprosjektet fordi eg såg det som ein mogleg innfallsvinkel til bruk i formidlingskontekst.



Foto 37 «Familieportrett» Eige foto.

7.4.4 Utsnitt av fortida - gamle fotografi

Etter elevprosjektet sat eg at med nokre erfaringar og idéar til eige skapande arbeid. Eg ville synleggjere detaljar frå dei gamle fotografia som ikkje kom til syne slik eg hadde tenkt. Eg ønska å ta utsnitt av fortida, av detaljar, eit blikk, ei stemning, ei kjensle, eit tomrom eller ei handling. Eg tolkar eit utsnitt som ein mindre del, ein detalj eller eit fragment av ein større heilskap. Utsnitt kan vere med å skape undring og spørsmål. I eit utsnitt viser ein ikkje alt, ein utelet noko. Kanskje det er noko uvesentleg, eller noko ein vil skjule.

Eg hadde som mål å lage fleire utsnitt for å kunne dekkje ein heil vegg i rommet. Dette var eit bevisst grep for å bryte med den tradisjonelle måten å henge opp bilderammer på. Eit par silke utsnitt ville ikkje få same uttrykket som ein heil vegg. Alle utsnitta har likt format, oval medaljongform og same storleik. Dette er ei nostalgisk form som eg assosierer med gamle fotografi, og det er omtrent same format som Trine Hovden brukar på sine keramikkfliser. Hovden sine verk har vore til inspirasjon for meg. Samstundes som det er likskapar, er det også vesentlege ulikskapar mellom mitt og hennar verk. Eg har vore oppteken av utsnitt av fotografi, dette er ikkje noko Hovden har fokusert på. Ho syner sine foto ved å tone ned trekka og gjere dei uklare. Nokre er delevi i oppløysing slik at ein berre kan skimte eit fotografi. Hovden har i motsetning til mitt arbeid også nære familiære band til fotografia ho nyttar i sine verk.

Fotografia eg fann i albuma kunne eg sette i ulike kategoriar som portrett, kvardagshendingar, oppstillingar, familieportrett, bryllaupsbilete, amerikabilete, gamle, unge, alvor, glede, osb. Dei ulike kategoriane hadde sine kjenneteikn. Ved å ta utsnitta av dei gamle fotografia syner eg berre utvalte delar og kategoriane blir utviska. Eg lagde mine eige utsnitt, og ein ny komposisjon ut frå val fotografen gjorde når han tok fotografiet.

Tomrom vart eit viktige element i mi søking av utsnitt. Tomrommet er representert ved fysiske tomrom i utsnitta og ved det som ikkje er lenger, det forgjengelege. Personane er ikkje lenger, det er berre fotografiske spor. Eg prøver å legge til noko meir ved å ta utsnitt, fotografiet får eit nytt fokus. Eg vil halde tilbake noko, men samtidig syne det eg ser som viktig. Eg gjorde dette for å komme nærmare på fotografiet, detaljane, personane, handlinga og augeblikket som er der.



Foto 38 «Utsnitt av fortida» Eige foto



Foto 39 Utsnitt «Kronebrud»

Kronebrud er eit av utsnitta. Utsnittet bryt med den tradisjonelle måten å syne eit brudebilde på. Her er berre delar synlege. Brudgommen er heilt teken vekk, også delar av bruda er utelatt. Berre brudekrona trer fram og får eit hovudfokus saman med nokre detaljar frå skulderpartiet til bunaden. Delar av andletet er kutta vekk, men det alvorlege uttrykket til kvinna syner framleis. Store delar av utsnittflata er representert ved eit tomrom. Tomrommet gir utsnittet eit pusterom. Men framleis er det eit brudebilde - krona er symbol på dette.



Foto 40 Utsnitt «Liten gut»

Liten gut er eit anna utsnitt. Dette er eit utsnitt av eit stort familieportrett. Det eg har prøvd å fange her er detaljen der den vesle guten foldar hendene på same måte som mor si. Det er ikkje lenger eit familieportrett, ein ser andletet til den vesle guten og den litt eldre broren bak han, men elles er dei resterande familiemedlemmane tekne vekk. Utsnittet er teken slik at berre kroppen til kvinna og hendene i fanget syner. Dei folda hendene trer fram og får eit fokus.



Foto 41 «28 utsnitt» Eige foto

Plasseringa av utsnitta på veggen gjorde eg på grunnlag av estetiske val i høve komposisjonsprinsipp. Til dømes korleis utsnitta fungerte i ein heilskap med kvarandre. Men plasseringa vart også gjort i høve det innhaldsmessige, ved at utsnitt som hadde slektskap ikkje vart plassert saman. Dette gjorde eg for å skape ein god variasjon og at dei ikkje nødvendigvis trengte å bli kopla saman, men kunne talte kvar for seg. Eit alternativ til plassering, kunne vore ved å gruppere utsnitta i ulike kategoriar. I ein slik presentasjon ville uttrykket blitt eit anna.

7.5 Oppsummering av kunstgrep



Foto 42 «Kunstgrep» Eige foto

I undersøkinga av kunstfeltet såg eg på kva kunstnarane hadde brukt som kunstgrep og tok ut tre punkt som representerer dei viktigaste grepa dei nytta seg av. I den estetisk skapande delen har eg brukt desse omgrepa i *meg-fasen* med eit meir distansert forhold til eige skapande arbeid. Her er ei kort oppsummering av dette.

- **Kontekstforskyving:**

I utprøvingane brukte eg funna frå Gulehuset inn i ein ny kontekst. Frå å vere kvardagsobjekt lagra i dette huset til no å vere delar av ein installasjon. Den opphavlege konteksten til dei ulike objekta spelar inn i høve meininga og tanken bak verket. Ein kan forklare dette i samband med Norgesglasa som opphavleg vart brukt til konservering av mat. I verket blir desse sett inn i ein ny samanheng som utstillingsmonter til gamle objekt, dette blir som ein konservering av dei gamle objekta.

- **Endring:**

I utprøvingane mine skjer det endringar. Det skjer ei endring med fotografia i det dei blir blåst opp store på veggen, og når dei blir projisert på ein blaffrande bakgrunn. Roseservise er ikkje funksjonelle asjett lenger, men papirkopiar som får heilt andre eigenskapar enn porselen. I den siste utprøvinga gjer eg endringar i det opphavlege fotografiet, eg tek utsnitt og vel vekk resten av fotografiet.

- **Kontrast:**

Ved å setje kontrastar opp mot kvarandre forsterkar ein uttrykket. I utprøvingane har eg kontrastar mellom det konkrete tre-dimensjonale bestikket og dei to-dimensjonale papirkopiane av roseservise. Dei har også ein kontrast i høve det groteske - det vakre, det levande - det døde og det verkelege - uverkelege.

7.6 Plassering i kunstfeltet

Eg starta eige skapande arbeid parallelt med å undersøke kunstfeltet. Dei undersøkte verka har vore ein inspirasjon for eige skapande arbeid. Krohg sin kommentar om at «objektene vi finner i veikanten er fremmede minner»¹⁰⁷, høver godt til prosjektet. Eg ser Gulehuset som min vegkant, der objekta og fotografia er framande minner eller spor. Eg kjenner ikkje personane som hadde sett att sine spor i huset, men eg kan ane noko av kven dei var ved å oppleve desse fragmenta av levd liv.

Det estetisk skapande arbeidet i Gulehuset kan eg plassere innanfor samtida. Det har trekk frå stadrelatert kunst på nokre områder. Arvedsen brukar omgrepet samtidskunst om utviklinga av kunsten gjennom dei siste 30åra. Han seier at samtidskunsten sin uttrykksform er mangfaldig i medie, materiale og kommunikasjonsformer¹⁰⁸. Alle slags material kan brukast kunstnarisk, nye medium som video og data kjem også inn i kunsten. I samtidskunsten blandast kunstartane, det er ikkje noko som er rett eller gale. I Greenberg sin artikkel om det mediespesifikke var han bekymra for kunsten sin identitet og skjebne. I modernismen var det enten skulptur, maleri, grafikk osv. Mens i den modernistiske avantgarde eller samtidskunsten kombinerte ein fleire material og blanda

¹⁰⁷ (Morten Krohg, 2009, s. 41)

¹⁰⁸ (Arvedsen, 2004)

dei. Ein brukar installasjon, video, preformans, osv. Ein slik samanblanding meinte han var eit feilsteg. All tyngda fjerna seg frå mediet og blei overført til innhaldet¹⁰⁹.

Samtidskunst er altså mindre bunden til dei formaleestetiske kriteria og fagkategoriane. Den er meir knytt til innhaldet og idear enn til teknikk og form. Det er ikkje noko nytt, det har vore heilt sidan Marcel Duchamp i 1917 stilte ut eit pissoar under tittelen *Fontene* og omtalte dette som kunst. Eg brukar i mitt skapande arbeid funne objekt og fotografi. Dette er ikkje kunstobjekt i seg sjølv, men vanlege kvardagsting som blir sett inn i ein kunstkontekst. Eit godt døme er skulpturen «*Budeie*» til Kjartan Slettemark, der ein kleshengar i stort format er del av skulpturen. Ein kleshengar er eit objekt med referanse til kvardagen, og dette objektet tek han ut av sin opphavlege samanheng og set den inn i ein kunstkontekst.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



*Foto 43 «Budeie» foto av Helge Høifødt/ Wikimedia*¹¹⁰

¹⁰⁹ (Greenberg & Thorkildsen, 2004)

¹¹⁰ Bilde er henta 29.april 2013 frå <http://www.kunstgunst.net/wordpress/?p=427>

Samtidskunsten er kompleks, den viser seg i eit mangfald. Kunstverket må vi sjåast ut frå konteksten. Det vil seie at kunsten har ei meining som i større grad har noko med den samanheng det går inn i å gjere. Samanhengen er viktig, kunstverket kan ikkje frigjerast frå objektet eller den laga gjenstanden, og det er ideen og konseptet som er viktig. Marcel Duchamp var ein av dei viktigaste leverandørane av premissar for postmodernismen. Han sette eit *readymade* inn i eit kunstlokale for første gong i 1913. Handlinga han gjorde og konteksten rundt verket var det viktige¹¹¹.

Omgrepet *readymade* innførte Duchamp som namn på eit ikkje-estetisk industrielt masseprodusert kvardagsobjekt. Dette objektet vart gitt ein tittel og stilt ut i eit galleri ved berre å gjere små inngrep som signatur og plassert på ein sokkel. Dei første *readymade* kunstverka var eit sykkelhjul festa til ein krakk og det kjende pissoaret. Desse tinga blei presentert som kunst i kunstinstitusjonen, noko som sette ein ny standard for definisjonen av eit kunstverk. Eit viktig poeng for Duchamp var at *readymade* verka aldri var estetiske diktert¹¹². I utgangspunktet er gjenstandane utan kunstnarisk betyding, men plassert inn i eit galleri og fortolka av kunstsakkunnige fagfolk fekk den ein ny estetisk verdi. Duchamp ville undergrave det herskande kunstsynet og den borgarlege kulturen¹¹³. Som ein vidareføring frå Duchamp grip kunstnarane i dag inn i samfunnet og stiller spørsmål. Ein viktig faktor er at kunstnarane i postmodernismen ikkje distanserer seg frå samfunnet, men at dei trekkjer fleire sider av samtidskulturen inn i verka sine¹¹⁴.

Det estetiske skapande arbeidet mitt har likskapar med alle dei undersøkte verka. Som ein parallell til Krohg si løe har eg eit kårhus som eg tek utgangspunkt i. Eg ser på kårhuset som min funnstad og brukar objekt frå huset i verket. Det er også likskap til HEMart prosjektet, der dei ulike kunstverka fysisk var knytt til staden der husmannsplassane var.

I boka "*Kulturelle landskap – sted, fortellinger og materiell kultur*", definerer Selberg omgrepet stad¹¹⁵. Ho skriv at omgrepet har endra seg gjennom historia. Tidlegare såg ein på det som eit konkret omgrep som omfatta eit geografisk område, der staden blei

¹¹¹ (Koefoed, 1998)

¹¹² (Gundersen & Ulekleiv, 2004)

¹¹³ (Grøtvedt, 2008)

¹¹⁴ (Eeg & Sørheim 2006)

¹¹⁵ (Selberg & Gilje, 2007)

definert ut frå topografi, geologi og klima. Staden var ein plass for mennesket og mennesket sin aktivitet. På staden låg det moglegheiter og avgrensingar som påverka mennesket sin aktivitet. På 1970-talet kom humanistiske geografar med eit anna syn. Dei meinte at staden blei danna i møte med grupper og individa sine tolkingar av, fortellingar om og tilknytning til staden. Når kunsten vart flytta ut av galleriet, blei det nærliggande å bruke omgrepet stad. Tankane bak stadspesifikk kunst er at relasjonar skal oppstå mellom verk og stad, verk og betraktar, betraktar og stad¹¹⁶.

Kårhuset kan eg ikkje fysisk flytte på, og det skapande arbeidet er bunden til staden. Stedspesifikk kunst skal gå opp i omgjevnadane som den er plassert i. Kunsten er laga for- og tilpassa ein bestemt stad, som gjer at verket skal bli ein integrert del av omgjevnadane. Utforminga av verket skal bestemmast eller regisserast av omgjevnadane det skal plasserast i. Verket skal spele vidare på element eller prosessar som allereie er på staden¹¹⁷. Det skapande arbeidet mitt er laga for staden, eg ynskjer at huset, rommet og objekta skal spele saman med historia og omgjevnadane. Mydland, Krohg og Hovden sine kunstverk har til felles at dei ikkje er fysisk stad bunde. I den samanheng står dei i kontrast til mitt estetisk skapande som er fysisk knytt til Gulehuset.

Arvedsen seier at stedspesifikk kunst er skulptur eller installasjonar som forhold seg til, eller er utarbeida i forhold til den staden dei er på. «Det er altså tale om site-spesifik kunst, hvor der arbejdes i forhold til stedet, rummet, tiden og måske lokalitetenes funktion»¹¹⁸. Ofte er verket meint for å skape forskyving, eller endring i oppfatninga av staden i seg sjølv. Eg kan ta ut delar av installasjonen og stille desse ut ein annan plass. Delane kjem då i ein anna kontekst og fortel kanskje andre ting enn kva dei gjere om delane står i samanheng med kårhuset. Kunstnaren Richard Serra skreiv i samanheng med stadspesifikk kunst, at det å flytte på verket er det same som å øydelegge det¹¹⁹.

¹¹⁶(Indregard, 2006)

¹¹⁷ (Indregard, 2006)

¹¹⁸ (Arvedsen, 2004)

¹¹⁹ (Indregard, 2006)

8 Didaktikk – formidling av samtidskunst

Didaktikk er læra om undervisning og den omhandlar undervisninga si kva, korleis og kvifor. Det er praktisk og teoretisk planlegging, gjennomføring, vurdering og kritisk analyse av undervisning og læring¹²⁰. Den didaktiske delen av oppgåva mi er underforstått som formidlingskonteksten eg plasserer Gulehuset inn i. Altså bruk av huset som ein arena for oppleving av samtidskunst. Eg ynskjer å skaffe meg kunnskap og erfaringar på det skapande området innan samtidskunst. Desse erfaringane tenkjer eg kan vere nyttige i formidlarrolla. Eit vesentleg spørsmål her er korleis eg som lærar kan bidra til å fremje elevane sine opplevingar innanfor samtidskunst. For å finne ut av dette vil eg sjå formidling i skulesamanheng i lys av formidlingspraksis i museum.

Dei første offentlege kunstmusea i Vesten blei etablert for at kunsten skulle danne og utdanne befolkninga. På 1900-talet skulle ein få den store kunsten ut til folket. Ein skulle skape rom for både sanselige og intellektuelle opplevingar og involvere publikum i møte med kunstverket¹²¹. Innanfor museologisk forskning snakkar ein om eit paradigmeskifte i oppfatning av kunstmuseum. Frå å betrakte musea som klassiske dannelsingsinstitusjonar der fortellingar blir formidla innanfrå og ut, vendte ein merksemda mot brukarane. Brukarane vart då viktige med-aktørar av kunnskap og opplevingar. Det er ei ny forståing av *danningsomgrepet*, ei forståing av danning som noko ein sjølv er med å forme i dei relasjonar og kontekstar ein går inn i¹²². Dette forstår eg som at kunstmusea fekk nye oppgåver å ta tak i. Dei besøkande si rolle hadde endra seg, og kunstmusea måtte opne opp for nyare perspektiv i høve formidling med tanke på dei besøkande. Lars Løvlie skriv om dannelsingsomgrepet i sin artikkel *Teknokulturell danning*. Han beskriv danning i eit postmoderne og teknologisk samfunn med tanke på at omgrepet har endra innhald dei siste 200 år. Han seier at teknologien har gitt oss nye moglegheiter å kommunisere¹²³. Det er altså ikkje ein ny verden, men ein utvida verden av moglegheiter. Ein er deltakar i ein relasjonell og interaktiv verden, seier Løvlie, på bakgrunn av John Dewy sine teoriar om erfaring. Danning er altså heile tida i utvikling, den er ikkje ferdig. I denne samanhengen kan elevane vere med å forme sin eigen læring og oppleving ved at dei er aktivt med i formidlingsprosessen.

¹²⁰ (Bø & Helle, 2002)

¹²¹ (Dysthe, Bernhardt, Esbjørn, & Strømsnes, 2012)

¹²² (Dysthe et al., 2012)

¹²³ (Løvlie, 2011)

Paradigmeskiftet er knytt opp mot eit modernistisk versus eit postmodernistisk kunnskapsomgrep. Museet ut frå ein modernistisk synsvinkel betraktast som ein skule, med dei same læringsmåla for alle. I eit postmodernistisk syn er museet ein læringsarena tilrettelagt for læring for menneskjer med ulike føresetnader. I den nye oppfatninga er musea som ein ressurs for kunnskap. Musea skal leggje til rette for publikum sin eigen utnytting til eigne formål og på eigne premissar. Det er eit skifte frå eit passiv til eit konstruktivistisk og dialogbasert læringssyn. Den passive er ein monologisk undervisningsform og har ei førestilling om at ekspertkunnskap overførast frå museumseksperten til elevane. I ein slik monologisk undervisningsform reproduserer elevane kunnskap, i motsetning til dialogforma som legg opp til at elevane er aktive med-produsentar av den. I dag er det snakk om blandingsformer av desse¹²⁴.

I boka dialogbasert undervisning, kunstmuseet som læringsrom¹²⁵ viser forfattarane kva dialogbasert undervisning kan bety i praksis. Dei beskriv sju undervisningsløp som alle er henta frå kunstmuseum. Her syner dei korleis elevane med utgangspunkt i kunst og design kan engasjerast i diskusjonar, ikkje berre om sjølve kunsten, men om historie, samfunn, bærekraft og identitet. Dette handlar om samtidskunst som ein læringsressurs. Kjernepunkt i dialogbasert undervisning går på å bruke elevane sin kreativitet og nysgjerrighet til å lære gjennom samtalar og praktisk aktivitet. Alle dei ulike døma er ut frå eit postmodernistisk syn der fokuset er på brukaren. I dette tilfellet er det elevane, og undervisninga blir tilrettelagt i høve kva gruppe elevar det gjeld. Døma er som sagt henta frå kunstmuseum. Når ein ikkje har tilgang til kunstmuseet i den forstand å fysisk kunne vere der å oppleve, må ein tenke annleis¹²⁶. Dysthe setter dette saman med digitale medium som viktige reiskap som gir nye moglegheiter innan formidling¹²⁷.

I lys av det postmoderne læringssynet i museumssamanheng, ser eg dette inn i eige problemområde i skule- og formidlingskontekst. Som lærar i faget kunst og handverk har ein mange roller. Ein skal leggje til rette for at elevane får erfaringar om det handverksmessige innanfor det store fagområdet. Ein skal undervise i ulike teknikkar, prosessar og fremje kunnskapar om ulike material. Ein har også eit ansvar for formidling av kunnskapar om kunst, kultur, arkitektur og handverk, lokalt, nasjonalt og globalt. Som lærar skal ein samtidig halde seg til læreplanen som retningsleiande, og til

¹²⁴ (Dysthe et al., 2012)

¹²⁵ (Dysthe et al., 2012)

¹²⁶ (Dysthe et al., 2012)

¹²⁷ (Dysthe et al., 2012, s. 31)

dei kompetansemåla som står skrive under dei ulike faga. Gjennom elevprosjektet fekk eg innblikk i korleis Gulehuset kunne vere ein arena for samtidskunst gjennom oppleving av kunstgrep på gamle objekt.

9 Drøfting

Gjennom drøftinga skal eg prøve å samle trådar og svare på problemstillinga for oppgåva som er:

- *Kva for moglegheiter kan oppstå ved bruk av kunstgrep på funne gamle objekt i formidlingskontekst?*

Innleiingsvis skreiv eg om ordet moglegheit som potensial, eigenskap, ressurs og styrke. Gjennom observasjonar og eiga tolking i elevprosjektet skal eg sjå på moglegheitene ved bruk av kunstgrep på dei gamle objekta eg har funne i Gulehuset.

9.1 Gulehuset i formidlingskontekst

Ser ein Gulehuset som eit kulturminne med mange spor som kan fortelje og synleggjere delar av vår kollektiv historie, kan huset med sitt innhald også gi mening inn i ein formidlingskontekst. I forbindelse med *Kulturminneåret 2009*, vart det sagt at også kvardagen etterlet seg spor og minner. Kulturminna aktualiserast og gir ny mening i ein ny samanheng, seier Johan Sigfred Helberg i forhold til den auka interessa rundt historie og omgjevnaane våre. Kulturminner er ikkje berre gamle ærverdige bygningar, men også dei små tinga som til dømes eit gamalt fotografi eller kameraet dei blei teken med. Det treng ikkje vere materielle objekt, men personlege minner eller songar kan og vere kulturminner¹²⁸. Kulturminnelova definerer kulturminner som alle spor etter menneskeleg verksemd i vårt fysiske miljø. På grunnlag av dette vel eg å definere Gulehuset og dei funne objekta på ein slik måte at dei kan gi mening og aktualiserast i ein formidlingskontekst. Formidling av samtidskunst er konteksten eg går inn i. Ei kopling mellom kulturomgrepa og samtidskunst ser ein i verk frå fleire samtidskunstnarar. Felles for kunstnarane i undersøkinga er at dei er opptekne av element frå fortida, og kulturminner i sitt arbeid.

Mitt metodiske reiskap i prosessen har vore gjennom ein fenomenologisk hermenautisk tilnærming. I starten var eg usikker på kva eg ville med Gulehuset, men har snevra meg inn gjennom tolking og openheit for ulike måtar å nærme meg prosessen på. Eg har hatt

¹²⁸ (Helberg, 2009)

ein deltakande status, og vore i samspel med det eg utforska ved undersøking gjennom eige skapande verk.

I problemområdet hadde eg eit lite mål om å trenge inn i samtidskunsten og gjere den brukbar i formidlingssamanheng. Samstundes stilte eg meg undrande til kva moglegheiter som var av alternative måtar for elevar å oppleve samtidskunst på. Dette var på bakgrunn av eigne erfarte utfordringar, og kompetansemålet i Kunnskapsløftet som seier at elevar skal kunne samtale om sine opplevingar av samtidskunst¹²⁹. Slike opplevingar kan vere utfordrande på plassar der tilgangen på kunstmuseum er avgrensa. Dysthe skriv at når ein ikkje har tilgang til kunstmuseet i den forstand å fysisk kunne vere der å oppleve, må ein tenke annleis¹³⁰. Her starta Gulehuset sin transformasjon frå å vere eit kårhus til å bli dratt inn i ein ny kontekst der formidling, samtidskunst og kunstgrep sto sentralt.

Eg tenkjer ikkje at utfordringane går på at det er heilt uråd å oppleve samtidskunst på små plassar. Bøker og internett er tilgjengeleg for innputt av både informasjon, bileter og video der ein kan få kjennskap og opplevingar av samtidskunst. Men likevel tenkjer eg at å erfare samtidskunst utanfor klasserommet må vere spennande, og at det kanskje kan gi rom for andre opplevingar. Mitt problemområde gjekk derfor ut på om Gulehuset kunne vere ein arena der formidling av samtidskunst stod sentralt, samt vere ein plass der elevane kunne erfare opplevingar som ein ikkje får i klasserommet. Med eit fokus på kunstgrep i det estetisk skapande arbeid, gjorde eg parallelt ei undersøking i kunstfeltet for å få ei djupare forståing for korleis etablerte samtidskunstnarar arbeider med kunstgrep.

Plasseringa til Gulehuset gjer den lite tilgjengeleg for resten av omverda. Tilknytninga til staden og uttilgjengelegheita for omverda skapar utfordringar. Ein måte å oppheve denne distansen er gjennom bloggen¹³¹. Då blir det lokale på eit vis globalt, og kan nåast over heile verda. Bruk av blogg har ein parallell til det Dysthe seier om digitale medium som viktig reiskap og ei opning for nye moglegheiter i formidlingssamanheng. Bloggen har ikkje blitt ein stor del oppgåva. Men eg nemner den i høve moglegheitene rundt blogg som verkty, og ein måte å opne opp for eit større publikum ved oppheving av geografisk distanse. Bloggen si rolle i mitt prosjekt har vore som eit vindauge inn i

¹²⁹ (Utdanningsdirektoratet, 2006a)

¹³⁰ (Dysthe et al., 2012)

¹³¹ <http://gulehusetcaroline.blogspot.no/>

huset. Det det hovudsakleg har vore bileter frå det estetisk skapande arbeidet og prosess som har blitt tilgjengeleg.

Min skapande prosess starta med registrering og dokumentering av funn frå Gulehuset. Dette var eit forstadium i prosessen for å innhente informasjon, og for å få ein nærleik til både staden og dei funne objekta. Anders Johansen seier i forbindelse med ting i museumsperspektiv at det å sjå og tolke spor frå eldre generasjonar, kan føre til ei oppleving av identifisering og samhørsle¹³². Dette førte meg inn på tankar om korleis eg kunne nytte huset i ein formidlingskontekst. Som tidlegare nemnt skal kunstformidling vere med å skape og utvide forståing og oppleving av eit kunstverk. I elevprosjektet brukte eg mitt eige skapande arbeid for å fremje oppleving og reaksjonar hjå elevar. Eg kopla Gulehuset opp mot samtidskunst ved å ta i bruk kunstgrep på dei gamle objekta.

9.2 Underleggjering opnar for moglegheiter

Kunst er eit hjelpemiddel i form av ei brille for å kunne sjå verda på fleire måtar seier Danbolt. Det er ikkje alltid vi legg merke til det som er rundt oss fordi det er delar av dei vande mønstera vi omgjev oss med. Så snart noko bryt med vanen vekkjer det merksemd. Å bryte med vanar vil seie å gjer ting meir interessante, det å synleggjere til dømes objekt på ein slik måte at det igjen vekkjer merksemd. Innan samtidskunst er det til dømes vanleg å ta gjenstandar ut av sin opphavlege kontekst og sette det inn i ein ny samanheng. Dette tvingar betraktar til å stoppe opp og bruke lenger tid å oppfatte det som skjer. Ein blir på eit vis tvungen til å tenkje og sjå objekta på nye måtar. Sjklovskij kallar desse kunstgrepa for ei underleggjering.

I undersøkinga av kunstfeltet kom eg fram til *kontekstforskyving*, *endring* og *kontrast* som dei vanlegaste kunstgrepa. Alle desse omgrepa forstår eg som underleggjering. Eg skal sjå desse som didaktiske moglegheiter, samt forklare i lys av observasjonar frå elevprosjektet. Prosjektet eg gjennomførte med elevar er eg som eit formidlings- og undervisningsopplegg, der fokuset frå mi side var å observere reaksjonane til elevane på dei kunstgrep eg hadde brukt i mitt estetisk skapande arbeidet.

¹³² (Johansen, 1990, s. 243)

Dei verbale reaksjonane frå elevane tolkar eg som uttrykk for undring over opplevingane dei fekk. Den største reaksjonen eg observerte var på bakgrunn av fotografiet av kvinna som blei projisert på kjolen som hang i taket. Også bordet plassert midt i rommet fremja verbale reaksjonar. Derfor vel eg å bruke desse som dømer i drøftinga. Sjklovskij meinte at vi opplever og sansar omgjevnadane utan å tenke, og at vi i det daglege ikkje legg merke til det som er ein automatisert vane. I lys av Sjklovskij sine teoriar tolkar eg elevane sine reaksjonar som eit brot med automatismen.

Kontekstforskyving – er at objekt blir teken ut av sin opphavlege kontekst og deretter sett inn i nye samanhengar. Kunstnarane oppnår ved kontekstforskyving ei synleggjering av objektet på ein måte som gjere at gjenstandane går ut av dei erfaringsrammene som vi er vande med. Objektet blir tilført nye eigenskapar og perspektiv. Kjolen hang på ein kleshengar i ein usynleg tråd frå taket. Om kjolen hang i eit skap eller låge over ein stol, hadde det ikkje vore eit overraskande eller uvanleg syn – og det er dermed ikkje sikkert at reaksjonane og assosiasjonane hadde vore dei same.

Endring – er ein tendens og eit samla omgrep på dei endringar eller inngrep kunstnarane gjere med objekta dei brukar i arbeidet. Endring kan vere å legge til eller trekkje frå eigenskapar ved eit objekt, ta vekk delar eller måle over. Kopiane av asjett får tilført ein ny funksjon. Det er ein illusjon av asjett som kan brettast rundt kanten av bordet. Kunstnarane gjer inngrep i dei vande forstillingane vi har om kvardagslege objektet og tilfører eller trekker frå eigenskapar. Ved å projisere fotografia skjer det ei endring. I perioden då elevane skulle gå rundt sjølv å sjå, observerte eg at dei tok seg lita tid til å studere dei små fotografia i norgesglasa. Fotografia kom kanskje ikkje heilt til sin rett, glaset skapte ein distanse. Elevane var meir opptekne av objekta i rommet. Kanskje dette kan ha noko med eit behov for berøring. Objekta var meir tilstade ved at elevane kunne ta og kjenne på dei. Dei kommuniserte kanskje meir med elevane enn det fotografia aleine greidde å gjere. Ut frå dette kan eg lese at konkrete ting og objekt har stor verdi i ein formidlingskontekst. Når fotografia blei projisert i større format kom detaljar meir til syne, og merksemda vart retta mot ein samheng mellom foto og objekt. Eg ser dette som ei endring der det blir tilført noko anna til fotografiet og objekta.



Foto 44 «Kjolen» Eige foto

Gjennom denne endringa vart kvinna på ein underleg måte levandegjort og tilstade i rommet. «Det ser ut som spøkelse...», sa den eine eleven. Kjolen sine svake rørsler og sterke tilknytning til det kvinnelege og kroppslege tenkjer eg var medverkande årsak til dette.

Kontrast – er eit vanleg verkemiddel å bruke for å skape ei forsterking. Kontrast i denne samanheng brukar kunstnarane for å forsterke sitt uttrykk og for å understreke noko. Det kan vere kontrast mellom det verkelege – uverkelege, natur – kultur, stor – liten.

Kontrastane i denne samanheng er med på å forsterke det underlege. Kontrasten gjere at vi ser objektet eller fotografiet, og legg merke til det. Det er ein kontrast mellom foto og objekt, men også mellom det verkelege – kjolen som er eit konkret objekt i rommet og det uverkelege – i form av at kvinna i fotografiet ikkje er lenger. Delande forsterkar kvarandre, objektet i form av ein kjole får ein tilknytning til fotografiet og til kvinna. På bordet oppsto det ein kontrast ved dei to-dimensjonale kopiane av asjett. Dette er ein kontrast til det verkelege, slik vi er vand med å oppfatte eit asjett. Samstundes som det

og sto i ein kontrast til det tre-dimensjonale bestikket som også var dekkja på boret. Meininga var å forsterke ei kjensle av det verkelege og uverkelege, og skape ei underleggjering.

Elevane møtte med kunstgrepa, *kontekstforskyving*, *endring* og *kontrast* på dei gamle objekta eit uventa syn som ikkje passa inn i det dei oppfattar som normalt og vanlege. Ut frå dette stilte dei spørsmål som vi saman kunne diskutere og reflektere rundt. Elevane fekk med dette opplevingar som var utanfor den vante persepsjonen. Dei fekk eit møte med fortida sine spor basert på samtidskunstens grep, som igjen førte til refleksjon. Eg tolkar denne refleksjonen som aktivitetar som fremja nye forståingar hjå elevane.

9.3 Moglegheiter

Moglegheiter som har oppstått ved at eg i min skapande prosess har brukt kunstgrep på gamle objekt frå funnstaden, har eg sett opp i to punkt. Dei kan stå som ei oppsummerande og samanfatta løysing på problemstillinga.

9.3.1 Oppleving utanfor klasserommet

Alternative måtar å tenkje undervisning for å fremje oppleving av samtidskunst har vore noko av det som har drive meg fram i denne prosessen. Bruk av Gulehuset som arena for ei alternativ oppleving utanfor klasserommet har vore grunnlaget for mitt estetisk skapande arbeid.

Sjklovskij seier at kunsten er ei hjelp for å oppfatte og forstå verda. I lys av dette trur eg opplevingar av kunstgrep kan fremje ei utvida forståing av samtidskunsten sin mangfaldigheit. Til vanleg går vi berre rett forbi, og legg ikkje merke til ting og objekt rundt oss. Men gjennom kunstgrep skjer det eit brot med automatismen og vi legg igjen merke til det som omgjev oss. Det er dette eg har prøvd med mine kunstgrep i installasjonen. Kjolen har fått tilknytning til ein kvinnekropp og elevane var med å gi denne kvinna personlegdom, tilhørsle og tilstadevering i huset. Også bordet med spor av fortid inn i notid, og ein kontrast mellom det verkelege og uverkelege var med å fremje oppleving for elevane som var med i elevprosjektet. Hensikta mi med denne

underleggjeringa var altså å skape brot med det vande slik at elevane såg og oppfatta objekta med nye auger.

Ein av tankane bak stadspesifikk kunst er at relasjonar skal oppstå mellom verk og stad. Fotografia som vart projisert på element i rommet, og på veggen i rommet, kunne eg ikkje fått til i eit klasserom. Kunstnaren Richard Serra, meinte at ein øydelegg eit stadspesifikk verk ved å flytte på det. Eg tenker at ein ikkje nødvendigvis øydelegg verket, men tilfører det kanskje nye og andre perspektiv. Ved å ta ut delar og bruke det i klasserommet står objekta aleine, det spelar ikkje på lag med rommet og staden det opphavleg høyrer heime. Verket eller objektet får nye relasjonar her. Ein slik atmosfære som er i Gulehuset, med lydar, lukter og rom-kjensle får ein ikkje til i eit klasserom på same måte. Møte med kunstgrep i Gulehuset forstyrra og rørte ved deira vande oppfatning, og skapte refleksjon og dialog. I lys av dette ser eg opplegget i Gulehuset som eit godt egna alternativ for oppleving av samtidskunst utanfor klasserommet.

9.3.2 Reaksjon, refleksjon og inspirasjon

Eg har ikkje målt forståinga til elevane i høve samtidskunst og kva kunnskapar dei sit att med i etterkant av opplevingane frå Gulehuset, men dette var heller ikkje intensjonen. Eg ville sjå kva moglegheiter som kunne oppstå ved bruk av kunstgrep på funne gamle objekt i ein formidlingskontekst. Derfor knytte eg dette opp til elevprosjektet der eg observerte elevane sine verbale reaksjonar, og ut frå dette har eg komme med egne tolkingar.

Johansen meiner at gjenstandar i museumsperspektiv må forståast saman med tekst for å kunne kommunisere. Skal ein få noko meningsfullt ut av gjenstandane, bør ein vite noko om den tidlegare konteksten elles forsvinn historia¹³³. I installasjonen eg laga til elevprosjektet var objekta og fotografia utan forteljande tekst som sa noko om opphavet, eller om den tidlegare samanhengen. I denne kunstkontekst ser eg ikkje historiske fakta som ein nødvendighet, og støttar meg til Lise-Kari Berg si hovudfagsoppgåve¹³⁴ som stiller spørsmål ved om det gjere noko at historia forsvinn. Ho seier at det kan føre til at ein ser gjenstandar med nye auger og frigjer dei frå logiske samanhengar, noko som

¹³³ (Johansen, 1990)

¹³⁴ (Berg, 1999)

igjen gjev objekta nye moglegheiter¹³⁵. Ved å sjå dei gamle objekta i nye perspektiv utan historisk fakta, fortel objektet for seg sjølv. I ein kunstkontekst kan dette vere med å utvikle moglegheiter. I ei forlenging av dette ser eg på moglegheiter inn i undervisning og i formidlingskontekst.

Dei funne gamle fotografia fekk eit stort fokus av mitt skapande arbeid. Susan Sontag skriv at fotografiet kanskje er udødeleg. I ei forlenging av det Anders Johansen¹³⁶ seier om det å sjå og tolke spor frå eldre generasjonar kan føre til ei oppleving av identifisering og samhørse. Kunne eg gjennom å studere dei gamle fotografia, få eit innblikk i brotstykket av historia og eit nærare forhold til den. Meyer seier at på tross av manglande familiære band, kan fotografiet skape fellesskap og gjenkjenning¹³⁷. Ein kan altså kjenne seg att i fotografi, utan eigentleg ha kjennskap eller familiære band knytt til det. Ho seier vidare at fotografiet har eit nærvær som skil det frå andre medium. Det vi ser i fotografiet har ein gang skjedd, og det taler framleis til oss¹³⁸. Fotografia frå Gulehuset kunne fortelje meg ting som eg kunne lese ut av å sjå på dei. Men dette var berre mi tolking. Nokre av bileta hadde namn, årstal og ein liten tekst med handskrift bakpå. Dette saman med andre funn av objekt og mi tolking gjorde til at eg skapte fiktive forteljingar. Som eit visuelt dagboksnotat, fekk eg kjennskap til personar som tidlegare hadde relasjon til huset. Eg brukte fotografia som utgangspunkt for mitt skapande saman med andre objekt. Opplevinga eg hadde med fotografia såg eg som ein spennande innfallsvinkel i ein formidlingskontekst, og eg fekk ideen om å skape fiktive forteljingar med utgangspunkt i kunstgrep på dei gamle objekta.

Elevane kom med verbale reaksjonar på installasjonen og dei kunstgrep eg hadde gjort. Desse blei brukt som springbrett for vidare refleksjon og diskusjon. Dei brukte sine tidlegare referansar om «gamledagar», og til dei forteljingane dei hadde hørt heime eller lært på skulen inn i denne fiktive forteljinga. Elevane var i prosessen viktige med-aktørar av opplevingane sine. Lars Løvlie seier at vi ikkje er tilskodarar til verden og oss sjølv, men deltakarar i ein relasjonell og interaktiv verden¹³⁹. Også Dysthe skriv om forståing av danning som noko ein sjølv er med å forme i dei relasjonar og kontekstar ein går inn. Elevane var med å forme si eiga oppleving, denne elevgruppa saman med

¹³⁵ (Berg, 1999, s. 21)

¹³⁶ (Johansen, 1990, s. 243)

¹³⁷ (Meyer, 2009)

¹³⁸ (Meyer, 2009, s. 120)

¹³⁹ (Løvlie, 2011)

meg skapte fiktive forteljingar som var ein del av opplegget og installasjonen. Ei gruppe med heilt andre føresetnadar og kunnskap ville gjerne skapt andre forteljingar, og fått andre opplevingar, på bakgrunn av dei same kunstgrepa. Elevane sine reaksjonar på denne underleggjeringa opna for dialog. Ynskje mitt var å få ein mest mogleg ekte dialog utan for mykje innverknad frå meg. Eg var heile tida medviten om at mitt nærvær, og det eg sa kunne påverke elevane sine utsagn.

I den praktiske delen av elevprosjektet opplevde eg skaparlyst og skrivelyst blant elevane. Det var tydeleg at elevane var dradd inn i denne fiktive verden, og dette tolkar eg i positiv retning. I dialogbasert undervisning peikar ein på elevane sin kreativitet og nysgjerrigheit som eit viktig aspekt. Ein styrke samtidskunsten har er at oppleving av den kan føre til refleksjon rundt samfunn, historie, bærekraft og identitet. Samtidskunst kan vere spennande i formidlingssamanheng på grunn av fokus på ideen og konseptet bak kunstverket. Samtidskunst kan med sin mangfaldigheit vere ein didaktisk ressurs i fleire fag. Eg ser det som ein styrke at den kan føre til refleksjonar rundt til dømes historie. Elevane reflekterte rundt «gamledagar», og dei forteljingane dei hadde høyrte om krigen og kvardagslivet før. Dette tok dei vidare og omarbeidde til fiktive forteljingar. Hensikta mi var ikkje å fremje læring innanfor historiefaget eller samfunnsfag, men dette kom som ein ekstra effekt. Hensikta var å fremje opplevingar i møte med dei kunstgrep eg hadde gjort. Underleggjeringa av dei gamle objekta var med å stimulere til ein aktiv deltaking og refleksjon som fremja elevane sin eigen oppleving.

10 Oppsummering og avslutning

Ei interesse og søken i spor frå fortida var utgangspunkt for oppgåva. Samstundes såg eg eit potensial i Gulehuset og dei funn eg gjorde som mulige innfallsvinklar til eit eige skapande arbeid, både som inspirasjon og matereal. Vidare undersøkte eg moglegheita for å bruke dette i ein formidlingskontekst. Eg hadde eit ynskje om å tre inn i samtidskunsten sin kompleksitet og gjere den meir brukbar både for elev og lærar. Dette føler eg at eg har nærma meg med mi tolking av Sjklovskij sine tankar om kunstgrep, og ved å tileigne meg erfaring på det skapande feltet innanfor samtidskunsten.

Observasjonane i elevprosjektet la grunnlag for mine refleksjonar rundt moglegheitene ved bruk av kunstgrep på funne gamle objekt. Gulehuset som arena meina eg kan være med å fremje opplevingar for elevar som ikkje har tilgang på kunstmuseum. Og ein moglegheit til vidare arbeid med prosjektet kan være å utvikle eit undervisningsopplegg.

Sjklovskij sine teoriar om kunsten sin underleggjering har vore viktig for meg i heile prosessen. Som ei lita oppsummering var han oppteken av persepsjonsprosessen og korleis ein opplever og sansar verda i det daglege. Han meinte at vi opplever omgjevnadane utan å tenke, gjennom det han kallar ei automatisering eller ein vane. Dette gjere at vi ikkje oppfattar alt rundt oss. Men gjennom kunsten og underleggjeringa sansar vi verden på ny. Kunstgrep gjer til at det blir meir interessant for sjåaren. Han var den fyste som snakka om desse tinga, dette fanga ein essens i mi oppgåve i høve kunstgrep på dei funne gamle objekta. Derfor ville eg konsentrere meg om hans teori og fordjupe meg i dette. Eg brukte gamle objekt og fotografi som eg tilførte det Sjklovskij kallar underleggjering. Hensikta med mine kunstgrep var å få elevane til å stoppe opp og legge merke til objekta, og at dette vidare kunne vere med å fremje refleksjon og aktiv deltaking i sin eigen oppleving av installasjonen. Observasjonane eg gjorde syner at reaksjonane til elevane på mine kunstgrep førte til vidare refleksjon, samt inspirasjon til aktiv deltaking i prosjektet.

Gulehuset er med dette i ferd med å bli «gult» igjen. Spora, restane og fragmenta frå historia om kvardagslivet som var, er her framleis. Men noko er ulikt frå då eg starta, gjennom prosessen har mine kunstgrep gjeve kårhuset eit nytt innhald og fleire perspektiv. Eg ser no Gulehuset inn i ein ny kontekst, der moglegheiter innan formidling av samtidskunst er mangfaldige.



Foto 45 «GULEHuset» Eige foto

Bildeliste

Foto 1 «Gulehuset som er raudt» Eige foto	6
Foto 2 Jon Gundersen «Stein med glidelås»	15
Foto 3 «Detalj av bord» Eige foto	26
Foto 4 «Kunstgrep» Eige foto	27
Foto 5 «Tuberkulose-kort» Eige foto	28
Foto 6 «Kvinne og brosjé» Eige foto.....	29
Foto 7 «Portrett av mann»	30
Foto 8 «Objekt og fotografi» Eige foto	30
Foto 9 «Fotografi av ei kvinne»	31
Foto 10 «Elevprosjekt» Eige foto.....	31
Foto 11 «Familieportrett».....	32
Foto 12 «Brevskrivning» Eige foto.	34
Foto 13 «Brev på glas» Eige foto	34
Foto 14 «To elevarbeid i vindaugskarmen» Eige foto	35
Foto 15 «Elevarbeid» Eige foto.....	36
Foto 16 «Gulehuset blir gult» Eige foto.	37
Foto 17 «Stilleben» (2002) av Mydland	41
Foto 18 «Hovden» (2011) Silketrykk på leirgods 20 x 25 cm.	44
Foto 19 «Hovden 2» (2012) Jerndekal og glasur på leirgods 20 x 25 cm.	44
Foto 20 «Filleryer»	49
Foto 21 «Grytelappar».....	49

Foto 22 «Nerhagan» ute	53
Foto 23 «Nerhagan» inne	53
Foto 24 Boks 49 «Oda Krohg».....	55
Foto 25 Boks 20 «Rekonstruerte minner».....	56
Foto 26 Boks 4 «Rekonstruerte minner».....	58
Foto 27 Boks 43 «Rekonstruerte minner».....	59
Foto 28 «Fotoregrering» Eige foto	67
Foto 29 «Fotoregrering, dokumentering av prosess» Eige foto	67
Foto 30 Funn av fotografi «Eit måltid».....	69
Foto 31 «Bordet» Eige foto	71
Foto 32 «Detalj av bordet» Eige foto.	71
Foto 33 «Konservering av funn i Norgesglas» Eige foto	73
Foto 34 «Konservering av funn i Norgesglas» Eige foto.	74
Foto 35 «Foto og objekt i Norgesglas» Eige foto.....	74
Foto 36 «Kvinne og kjole» Eige foto.	76
Foto 37 «Familieportrett» Eige foto.	77
Foto 38 «Utsnitt av fortida» Eige foto.....	79
Foto 39 Utsnitt «Kronebrud».....	80
Foto 40 Utsnitt «Liten gut»	81
Foto 41 «28 utsnitt» Eige foto	82
Foto 42 «Kunstgrep» Eige foto	83
Foto 43 «Budeie» foto av Helge Høifødt/ Wikimedia	85

Foto 44 «Kjolen» Eige foto	95
Foto 45 «GULEhuset» Eige foto.....	101

Kjelde

- Apneseth, O., Juklestad, S., Hovland, R., & Lien, S. (2010). *Jølster 2008*. [Leikanger]: Skald.
- Arvedsen. (2004). *Samtidskunsten Mødesteder: formidling af samtidskunst* (s. 99 - 110). Frederiksberg: Samfundlitteratur.
- Barthes, R., & Stene-Johansen, K. (2001). *Det lyse rommet*. Oslo: Pax.
- Berg, L.-K. (1999). *Installasjon: tingforståelse og selvuttrykk*. Notodden: Høgskolen i Telemark, Institutt for estetiske fag og folkekultur.
- Bjerke, Ø. S., Andersen, Finn Aage, Larsen, Børre (1997). *HEMart*. Stange, Hedmark: HEMart.
- Bø, I., & Helle, L. (2002). *Pedagogisk ordbok: praktisk oppslagsverk i pedagogikk, psykologi og sosiologi*. Oslo: Universitetsforl.
- Danbolt, G. (2002). *Blikk for bilder: om tolkning og formidling av billedkunst*. Oslo: Abstrakt.
- Dysthe, O., Bernhardt, N., Esbjørn, L., & Strømsnes, H. (2012). *Dialogbasert undervisning : kunstmuseet som læringsrom* (Vol. nr. 189). Bergen: Fagbokforlaget.
- Eeg, C., & Sørheim, E. (2006). *Om formidling av samtidskunst* (Vol. 1). Oslo: Gan forl.
- Eikemo, M. (2009). *Samtidsruinar*. Oslo: Spartacus.
- Elton, L., & Holbye, K. J. (2009). Sporene fra fortiden, Kulturminneåret 2009, Kultur- og kirkedepartementet og Miljøverndepartementet. Henta 8.feb, 2013, frå http://www.regjeringen.no/upload/MD/Vedlegg/Kulturminner/sporene_fra_fortiden_annonsebilaget.pdf
- Format, G. (2008). Trine Hovden viser Hovden Henta 24.04, 2013, frå <http://sites.web123.no/norskekunsthvaandverkere/gf/?pArticleId=11823&pArticleCollectionId=101>
- Frøyseth, H. (2009). Eit slag for kvardagsminna. *Kulturminneåret 2009*. Henta 11.feb, 2013, frå http://kulturminnearet2009.no/om_kulturminnearet_2009/eit-slag-for-kvardagsminna
- Greenberg, C., & Thorkildsen, Å. (2004). *Den modernistiske kunsten*. Oslo: Pax.
- Grøtvedt, P. (2008). *Et kunstverk?: kunstkritikk på tvers*. Oslo: Fritt forlag.
- Gundersen, J., & Ulekleiv, L. (2004). *Ting*. [Oslo]: Stenersenmuseet.
- Haaland, T. Ø. (2007, 11.12.2007). Herdagslivets suvenirer. *Billedkunst*, 7.
- Halvorsen, E. M. (2007). *Kunstfaglig og pedagogisk FoU: nærhet, distanse, dokumentasjon*. Kristiansand: Høgskoleforl.

- Helberg, J. S. (2009). Dagliglivets kulturminner. Henta 11.feb, 2013, frå http://kulturminnearet2009.no/om_kulturminnearet_2009/kulturminnearet-2009-1
- Hjardemaal, F., Tveit, K., & Kleven, T. A. (2002). *Innføring i pedagogisk forskningsmetode: en hjelp til kritisk tolking og vurdering*. [Oslo]: Unipub.
- Hovden, T. Henta 8.feb, 2013, frå <http://trinehovden.tumblr.com/>
- Hovden, T. (2003). Profil Trine Hovden *Kunsthåndverk 4/03*.
- Hovden, T. (2012). Trine Hovden Henta 01.februar, 2013, frå http://www.kulturnett.no/kunstner_og_artister/kunstner_og_artister.jsp?id=T12061504
- Illeris, K., Mikkelsen, P., & Damkjær, R. (2000). *Tekster om læring*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Indregard, M. (2006). *Skulpturlandskap Nordland - stedsspesifikk kunst?: en analyse av utvalgte skulpturer*. M. Indregard, Oslo.
- Johansen, A. (1990). Ting, tid, identitet. I S. Meyer (Red.), *Estetikk og historisitet* (s. 309 s. : ill.). Bergen ; [Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd].
- Koefoed, H. (1998). *Modernismen i kunsthistoria frå 1870 til 1990-åra*. Oslo: Yrkesopplæring.
- Krohg, M. (2008). Rekonstruerte minner -Morten Krohg. Henta 2.mars, 2013, frå http://www.sfk.museum.no/skule/krohg_s2.htm
- Krohg, M. (2009). *Rekonstruerte minner*. Oslo: Arthub Publisher.
- kunstkritikk.no. (2004). Henta 23.03, 2013, frå <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/paleting-etter-den-tapte-historien/>
- Løvlie, L. (2011). Teknokulturell danning. I L. Løvlie (Red.), *Dannelsens forvandlinger* (s. 24 s.). Oslo: Pax.
- Meyer, S. (2009). *Hva er et bilde*. Oslo: Pax.
- Mydland, A. H., & Veiteberg, J. (2004). *Anne Helen Mydland*. [Bergen]: [A.H. Mydland].
- Røkkum, I. M. (2010). *Når ting søker omveier: Fra hverdagsobjekt til kunstobjekt*. Master Masteroppgave, Høgskolen i Telemark, Notodden.
- Samuelsen, A. M. (2003). *Formidling av kunst til barn og unge*. Oslo: Universitetsforl.
- Selberg, T., & Gilje, N. (2007). *Kulturelle landskap: sted, fortelling og materiell kultur*. Bergen: Fagbokforl.
- Sjklovskij, V. B., Kittang, A., Melberg, A., Skei, H. H., Adorno, T. W., Linneberg, A., . . . Starobinski, J. (1991). *Kunsten som grep Moderne litteraturteori : en antologi* (s. 13-28). Oslo: Universitetsforl.

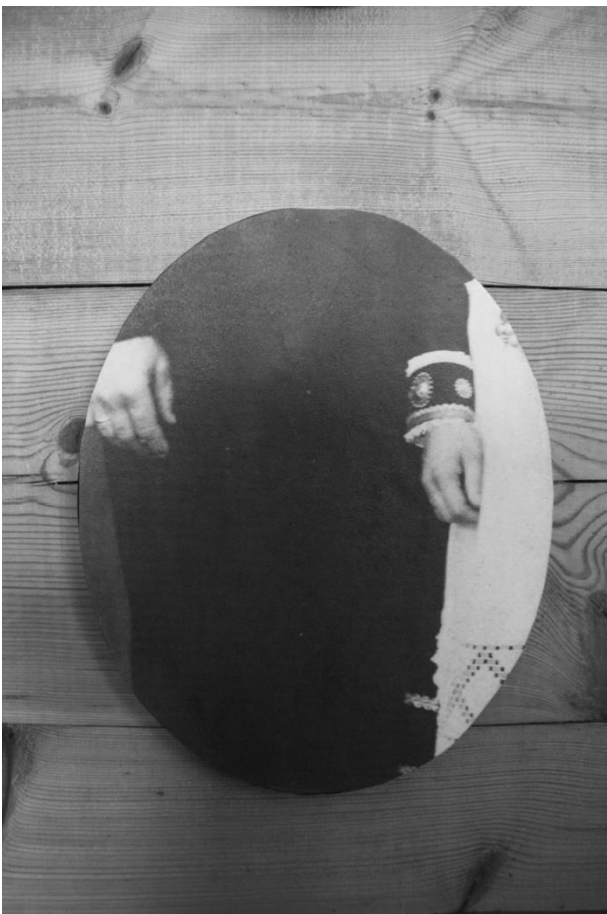
- Sontag, S. (2004). *Om fotografi*. Oslo: Pax.
- Ulekleiv, L. (2004). Utsikter fra en boks. I J. Gundersen & L. Ulekleiv (Red.), *Ting* (s. s. 11-40). [Oslo]: Stenersenmuseet.
- Utdanningsdirektoratet. (2006a). Kunnskapsløftet. *Læreplan i kunst og handverk*. Henta 08.feb, 2013, frå <http://www.udir.no/kl06/KHV1-01/Hele/Kompetansemaal/Etter-4-arstrinn/?read=1>
- Utdanningsdirektoratet. (2006b). Læreplan i kunst og handverk. *Formål med faget*. Henta 21.februar, 2013, frå <http://www.udir.no/kl06/KHV1-01/Hele/Formaal/>
- Veiteberg, J. (2005). *Kunsthandverk: frå tause ting til talande objekt*. Oslo: Pax.

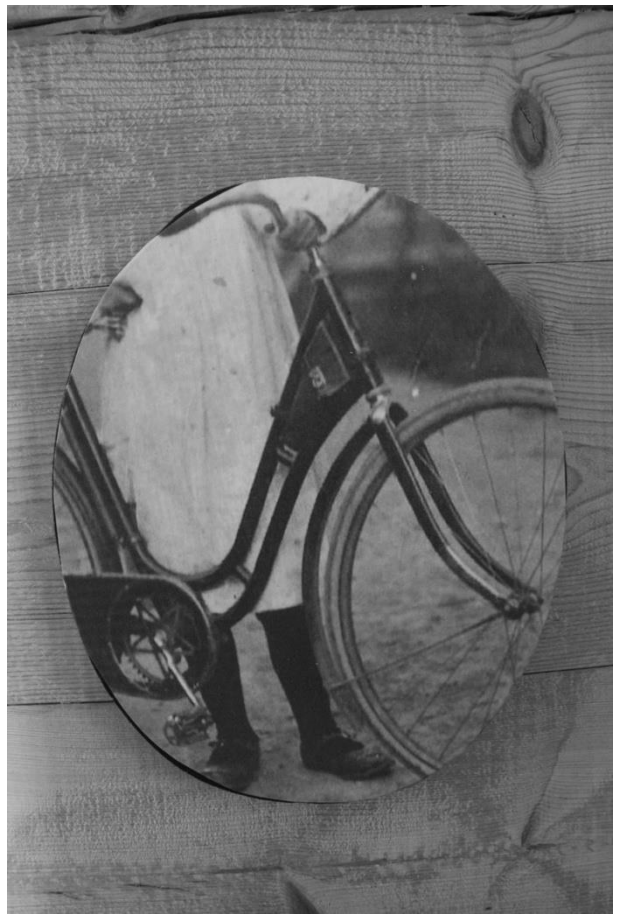
Vedlegg

- Foto av utsnitta
- Førespurnad og informasjon til foreldre/føresette
- Tilbakemelding frå NSD

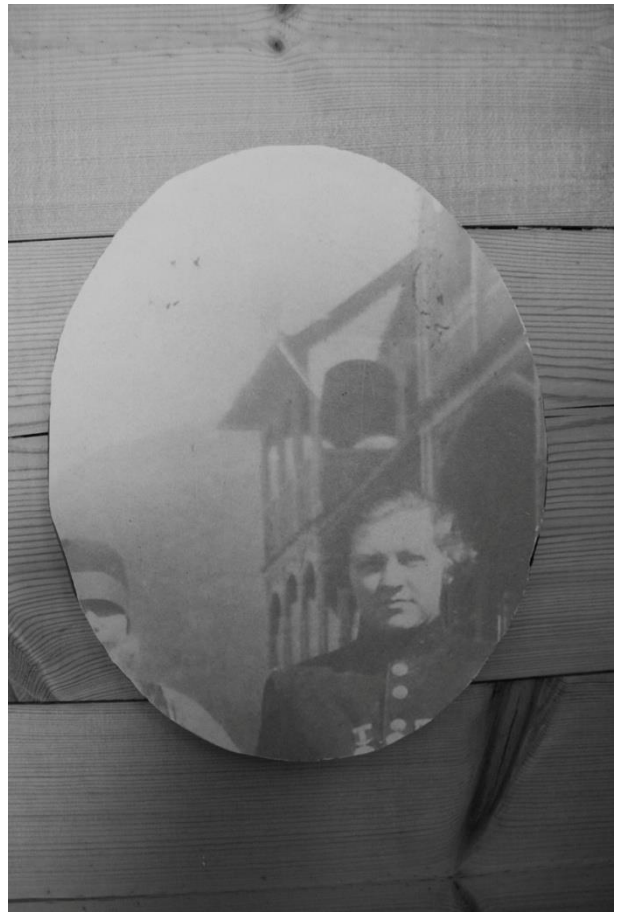


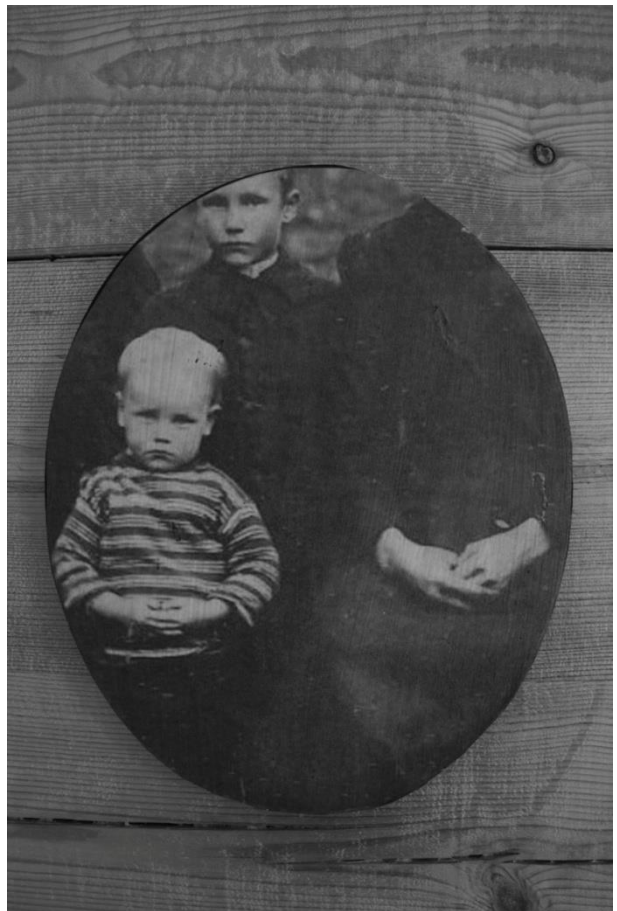












Til Sande skule v/ rektor

6973 Sande i Sunnfjord

Caroline Stusdal Farsund

Sygna, 6973 Sande i Sunnfjord

Førespurnad og informasjon til foreldre/føresette i høve samarbeid med masterstudent

Eg er masterstudent i formgjeving, kunst og handverk ved høgskulen i Telemark, Notodden og held på med mi avsluttande masteroppgåve. Oppgåva er didaktisk retta og omhandlar formidling av kunst til born. Formålet med prosjektet er å levandegjere delar av ei kollektiv historie gjennom kunstgrep. Eg har gjennom eige skapande arbeid laga ei utstilling/ installasjon i eit gamalt kårhus på Sygna. I denne samanheng ynskjer eg å invitere ei elevgruppe/klasse ved mellomtrinnet (4 – 6 kl.) i mitt prosjekt. I første omgang skal eg gjennomføre eit lite prøveprosjekt. Eg treng då seks elevar som vil bli delt i to grupper. Omfanget vil vere ca. 2 skuletimar pr. gruppe.

Begge gruppene skal sjå og oppleve utstillinga/ installasjonen «Gulehuset». Saman skal vi lage ei fiktiv forteljing.

- Skrive eit brev eller teikne noko til ein fiktiv person. Legge brevet i eit syltetøyglas som skal forseglast.
- Måle noko av huset gult, eit lite område/ ei fjøl.
- Gruppesamtale/intervju eller spørjeskjema i etterkant av utstillinga.

Å delta i prosjektet er frivillig og ein kan trekke seg så lenge studien føregår utan grunngeving. All informasjon vil bli behandla konfidensielt. Det er berre eg som har tilgang til personidentifiserbare data. I gjennomføringa av prosjektet vil eg bruke bandopptakar og ta notat. Dette for å få med meg informasjon som blir sagt av elevane. Lydfilene skal transkriberast, anonymiserast og deretter slettast. Denne informasjonen blir råstoff til drøftinga av oppgåva mi. Eg vil og ta fotografi av produkta og av aktivitetane elevane er med på. Nokre av desse bileta vil vere med i oppgåva mi som dokumentasjon på kva eg har gjennomført, dei vil vere anonyme, ikkje vere knytte namn til fotografia. Prosjektet avsluttast 14.juni. Alle lydfile skal då slettast og

fotografi som ikkje er brukt som dokumentasjon i oppgåva skal slettast. Prosjektet er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD).

Kontaktopplysningar rettleiarar:

Arne Marius Samuelsen, Førsteamanuensis i pedagogikk ved Høgskulen i Telemark.

██

Cathrine Hansen, Professor ved Høgskulen i Oslo og Akershus.

██

██

Håpar på positivt svar! Er det spørsmål kan de ta kontakt med meg på mob.: 975 96 936

Med vennleg helsing Caroline Stusdal Farsund



Arne Marius Samuelsen
Institutt for forming og formgiving
Høgskolen i Telemark
Lærerskoleveien 40
3679 NOTODDEN

Vår dato: 16.10.2012

Vår ref:31787 / 3 / MAS

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 10.10.2012. All nødvendig informasjon om prosjektet forelå i sin helhet 15.10.2012. Meldingen gjelder prosjektet:

31787	Gulehuset
Behandlingsansvarlig	Høgskolen i Telemark, ved institusjonens øverste leder
Daglig ansvarlig	Arne Marius Samuelsen
Student	Caroline Stusdal Farsund

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

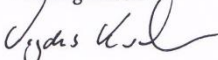
Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i melde skjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

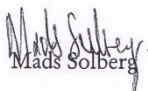
Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 29.07.2013, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen


Vigdis Namtvedt Kvalheim


Mads Solberg

Mads Solberg tlf: 55 58 89 28

Vedlegg: Prosjektvurdering

Kopi: Caroline Stusdal Farsund, Sygna, 6973 SANDE I SUNNFJORD

Avdelingskontorer / District Offices

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no



Prosjektet undersøker bruk av kunstgrep i historieformidling.

Utvalget består av 20 barn på mellomtrinnet ved Sande skole. Disse rekrutteres via rektor ved skolen.

Ifølge prosjektmeldingen skal det innhentes muntlig samtykke fra foreldre basert på skriftlig informasjon om prosjektet og behandling av personopplysninger. Foreldrene har allerede mottatt muntlig informasjon om prosjektet, og studenten formidler nytt informasjonsskriv til foreldrene via skolen. Ombudet finner informasjonsskrivet av 15.10.2012 tilfredsstillende.

Innsamlede opplysninger registreres på privat pc. Personvernombudet legger til grunn at veileder og student setter seg inn i og etterfølger Høgskolen i Telemark sine interne rutiner for datasikkerhet, spesielt med tanke på bruk av privat pc til oppbevaring av personidentifiserende data.

Prosjektet skal avsluttes 29.07.2013 og innsamlede opplysninger skal da anonymiseres, og lyd- og video-opptak slettes. Anonymisering innebærer at direkte personidentifiserende opplysninger som navn/koblingsnøkkel slettes, og at indirekte personidentifiserende opplysninger (sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. yrke, alder, kjønn) fjernes eller grovkategoriseres slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes i materialet.