

MED BLIKK PÅ STEDET



**Masteroppgave i formgivning
kunst- og håndverk**

Ågot Kvåle

**Høgskolen i Telemark
Avdeling for estetiske fag
folkekultur og lærerutdanning**

2007

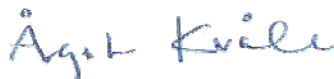
Forord

Stedet kan ses fra mange sider. I oppgaven ser jeg stedet i relasjon til filosofi, kunst og bildeskapende arbeid. Stedet er nært, men samtidig fjernt og vi har lett for å bli blind for våre nære omgivelser. Steder er åpne med rom for tolkning, sier professor i arkitektur Christian Norberg-Schulz og etterlyser et poetisk blikk på stedet.

Kan bildeskapende arbeid åpne stedet og gjøre det mer kjent for meg og for elever i skolen? Oppgaven viser hvordan jeg gjennom konkret tilstedeværelse på Rjukan har tegnet og malt fra stedet. Min erfaring danner utgangspunkt for oppgavens drøfting av bildets potensial for bevisstgjøring om stedet.

En stor takk til min veileder, professor Cathrine Hansen, for hennes engasjement, interesse og grundighet i møte med meg og min oppgave. Hennes inspirerende måte å veilede på har vært av vesentlig betydning for oppgavens framdrift.

Rjukan, mai 2007



Ågot Kvåle

Innhold

1.0 Innledning	3
1.1 Problemstilling.....	4
1.2 Avgrensing.....	5
1.3 Oppbygging	5
2.0 Stedet	7
2.1 Stedsforståelse	7
2.2 Norberg-Schulz stedsteori.....	10
Filosofisk bakgrunn.....	10
Stedets stemthet.....	13
3.0 Stedet i kunsten	16
3.1 Stedets vesen og poesi	16
3.2 Norske maleres blikk på steder	17
4.0 Metode	23
4.1 Teoretisk forankring.	23
4.2 Fenomenologi som metode for stedsundersøkelse.	23
5.0 Stedet Rjukan	25
5.1 Beskrivelse av Vestfjorddalen og byen Rjukan.....	25
Sammendrag	25
Natur og landskap.....	25
Historisk utvikling	28
Jordbruk og turisme i Vestfjorddalen	28
Rjukan.....	29
Modernitet i utkanten.....	31
Arkitektur og planløsning	32
Arkitektur og formspråk i vannkraftproduksjonen.	34
Situasjonen i dag.....	34
Kampånden på stedet.....	37
5.2 Kunstnerisk blikk på Rjukan opp gjennom tiden.....	38
Folkekunsten.....	38
Romantikkens malere besøker stedet.....	38
Etter industrialiseringen.....	41
5.3 Mitt blikk på stedet	42
Tilstedeværelse	42
Tegninger fra stedet	45
Tegneprosessen.....	46
Noen eksempler	47
Stedets karakter – Rjukans stemthet.	58
Malerier fra stedet.....	58
Maleprosessen.....	58
Maleriene	59
5.4 Resultat av bildeskapende arbeid.....	66
6.0 Stedet i undervisningen.	67
6.1 Lokal tilpasning.	67
6.2 Kunst- og håndverksfagets egenart.....	69
6.3 Fagets kunnskapsbegrep	70
6.4 Erfaringskunnskap	72
6.5 Den estetiske dimensjonen.....	74
6.6 Taus kunnskap	77
6.7 Didaktisk relasjonsmodell.....	81
6.8 Den dobbelte didaktikk.....	83
6.9 Kunst- og håndverksfagets læringspotensial.....	84

7.0 Drøfting.....	88
7.1 I dialog med stedet.....	88
Det individuelle blikket.....	88
Stedet i undervisningen.....	89
7.2 Skapende møte med stedet.....	90
7.3 Relasjonen sted – kunst.....	91
7.4 Ta virkeligheten tilbake.....	94
8.0 Sluttord - Mellom jord og himmel.....	96

Litteraturliste
Bideliste



Å.Kvåle 2006, *Rjukan*, 25x35, kull og pastell.

*Å vite noe i den dypeste mening,
er å vite hvordan en kan være skapende i det.*
Elliot Eisner

1.0 Innledning

Kanskje er det et forsøk på å holde fast noe, noe genuint menneskelig, noe som er virkelig, noe som har mening, når jeg vender meg mot å undersøke stedet. Kanskje er det bakstrevsk, eller kanskje er det en nødvendighet for å ivareta noe som er verdifullt i vår relasjon til den konkrete virkeligheten på et sted. Muligheten er der til å bruke de sansene vi er utstyrt med til å gjøre omverdenen mer nærværende og meningsfylt gjennom skapende arbeid, spørsmålet er om vi velger å benytte sjansen. Vi kan jo i dag bare sette oss ved datamaskinen og surfe rundt hele verden. Men hva opplever vi og hvor har vi egentlig vært da?

Hjemstedet vårt eller der vi går på skole blir ofte det innlysende, selvsagte stedet som det er lett å bli blind for. Når vi er ute og reiser blir vi gjerne mer oppmerksom på de stedene vi besøker, og melder hjem om alt det fantastiske vi har opplevd. Våre daglige omgivelser tar vi gjerne for gitt og legger ikke merke til det mangfold av kvaliteter vi har rundt oss. Den kunnskap vi har om hjemstedet er dertil ofte ensidig faktapreget gjennom historieskriving og konvensjonelle blikk på stedet.

Jeg har gjennom flere år laget bilder med motiv fra hjemstedet mitt som er Rjukan. Samtidig som stedet har gitt meg gode motiv å arbeide ut fra, har jeg blitt bedre kjent med byen og fått styrket min tilhørighet til stedet. Det er imidlertid nytt for meg å se på stedet med et filosofisk blikk slik som spesielt Christian Norberg-Schulz gjør. Sammen med filosofer som Anikken Greve og Jacob Meløe har han tenkt mye rundt stedet og levert betydelige bidrag til stedets filosofi. I sin forskning har de kommet med nye perspektiver på stedet, stedets betydning for mennesker og på forståelsen av hva et sted kan være. Kunstnere og kunst er også knyttet til stedet gjennom ulike kunstepoker og hvordan malere opp gjennom tiden har brukt steder i sine kunstverk. Et sted kan ha uendelig mange innfallsvinkler. I oppgaven ønsker jeg å belyse filosofiske og kunstfaglige perspektiv på stedet og ta for meg relasjonen mellom sted og bilde. På den bakgrunn og ved selv å tegne og male med utgangspunkt i stedet Rjukan, vil jeg undersøke hvordan jeg kan bli enda bedre kjent med hjemstedet mitt gjennom bildeskapende arbeid.

Jeg er også opptatt av kunst- og håndverksfagets og skolens relasjon til stedet den er del av. I læreplanen Kunnskapsløftet videreføres den kunstfaglige dimensjonen fra L-97. Faget knytter seg videre til teorier og filosofi om kunnskap og læring og jeg har benyttet meg av tenkningen til navn som John Dewey, Merleau-Ponty og Michael Polanyi. Jeg antar at min erfaring fra å bli kjent med stedet Rjukan også kan brukes inn i skolen og jeg vil belyse dette i oppgaven på et teoretisk grunnlag.

1.1 Problemstilling

For å undersøke relasjonen mellom bildeskapende arbeid og bevisstgjøring om stedet samt relevansen til bruk i skolen har jeg formulert følgende problemstilling:

Hvilket potensial kan bildeskapende arbeid ha for bevisstgjøring om stedet?

Med *bevisstgjøring om stedet* mener jeg å bli mer klar over; å få en dypere innsikt i stedet gjennom kunnskap av både kognitiv og sanselig art. Videre skal det med *bildeskapende arbeid* forstås både eget og elevs bildeskapende arbeid i tegninger og malerier. *Stedet* betyr i oppgaven et geografisk gitt sted.

Min erfaring fra undersøkelsen vil i bli sett opp mot bildeskapende arbeid i kunst- og håndverksfaget.

1.2 Avgrensning

Rjukan tjener i oppgaven som eksempel på *stedet*. Oppgaven kan sies å ha mange berøringspunkter til emner det kunne vært naturlig å trekke fram slik som for eksempel stedets betydning for tilhørighet og identitet eller økt bruk av data og bevisstgjøring gjennom den digitaliserte virkelighet. Selv om områdene er relevante ville det føre for langt å gå nærmere inn på dem i denne oppgaven.

1.3 Oppbygging

Oppgaven tar utgangspunkt i teori og filosofi om stedet. Videre belyses relasjonen mellom sted og kunst. I kapitlet om Rjukan gir jeg først et historisk sammendrag fra Rjukan og forteller om kunstnere som har malt fra stedet. Dernest presenterer jeg resultatene av mitt bildeskapende arbeid. Til sist gir jeg en fagdidaktisk utredning før jeg drøfter det hele opp mot problemstillingen



Å. Kvåle, 2006, *Krossobanen (detalj)*, 25x35, kull og pastell.

2.0 Stedet

2.1 Stedsforståelse

Å være er å være på et sted. Stedet er rammen for eksistensen, det fysiske-materielle grunnlaget for vår væren. Som mennesker er vi alltid konkret og lokalt situert i en tids- og stedskontekst. Stedet inngår som begrep i en rekke ord slik som hjemsted, bosted, åsted, arnested, hvilested, stedstilknytning, tilstedeværelse og forankrer våre liv til det fysiske-materielle ytre, det som er utenfor oss. Det handler om mennesket og omverdenen. Uten mennesker er det ingen steder. Steder er en funksjon av menneskelig virksomhet, skriver filosofen Jacob Meløe. Ett sted kan også romme en uendelighet av andre steder, skriver han videre i sin artikkel *Steder* fra 1995. Filosofen Anniken Greve er også opptatt av dialogen mellom menneske og sted og sier at: ”*Et sted er en flekk eller et område på jorden, men ikke enhver flekk på jorden er et sted. Områder kommer til syne som steder ved at mennesker trer i forhold til omgivelsene, stedet er en funksjon av denne måten å tre i forhold til omgivelsene på* (Greve 1998, s.38).

Alle steder er individuelle og rommer fortettet tid med historiske spor. Steder endres i en syntese av fornying og bevaring og tidsdybden kommer til syne i natur og landskap, bygninger og enkeltelementer. Menneskene forholder seg til fortid – nåtid og framtid i sitt møte med stedet. Steder betyr også fellesskap; samfunn der vi som mennesker tar beslutninger som endrer stedets karakter og som endrer oss. Steder er dermed ikke noe endelig gitt, men åpent for forandring fra ulike krefter som påvirker utviklingen.

Videre er opplevelsen av et sted ikke noe entydig, men individuelt og preget av det enkelte menneskes livssituasjon. Norberg-Schulz sammenligner dette med den åpenhet som ligger i et kunstverk. Stedet og kunsten er *bilde* av et kvalitativt hele med mulighet for *tolkning*. Steder endres, men noe er konstant. Det konstante er i følge Norberg-Schulz stedsstrukturen; jord – himmelforholdet og den medfødte forforståelsen av allmenne strukturer (Norberg-Schulz 1995). En bratt, massiv fjellvegg opp fra en flat dalbunn har eksempelvis en slik allmenn struktur av vertikale og horisontale forhold. I møte med fjellveggen vil mennesker kunne ha et element av felles opplevelse av sanselig art som kan forklares ut fra en kroppslig forforståelse, et forhold Merleau-Ponty har utforsket. Det igjen kan kobles til det opprinnelige; det gjenkjennelige som *forblir* og representerer det stabile element i en stedsforståelse.

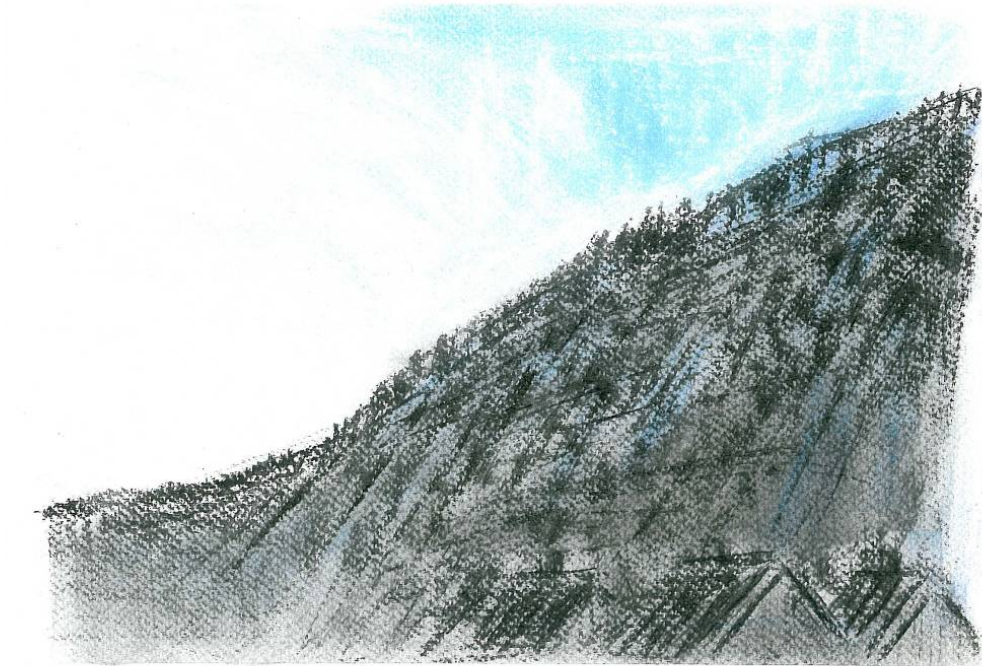
Stedene påvirker også menneskets indre og sier noe om den menneskelige relasjonen til et sted. Arkitekten Christian Norberg-Schulz skriver i sin bok *Mellom jord og himmel* om steder som får *mening* for oss eksempelvis gjennom Tarjei Vesaas novelle ”Siste mann heim”. Novellen handler om følelsen av stedstilknytning og betydningen av denne; om hvordan stedet blir internert i og preger hovedpersonen Knut, hans måte å være på, hans personlighet. Norberg-Schulz påpeker at Vesaas ikke skildrer et bestemt sted i novellen, men en generell omverden som alle kan kjenne seg igjen i med allmenngyldige kategorier som: skog, jord, himmel og synsrand. Det samme gjelder for kunstbilder, ta for eksempel mange av Munchs bilder som har landskapsmotiv fra Åsgårdstrand. Det er ikke Åsgårdstrand som er vesentlig, men hvordan Munch evner å bruke landskapselementene derfra på en allmenngyldig måte, som kan berøre oss alle. *Stedet rommer altså, både i litteraturen og i livet, noe mer enn det rent fysiske. Den fullstendige tilstedeværelse på et konkret sted, kan også løfte oss ut over dette stedet – til noe allment som utvisker det konkrete stedets grenser* (Bøyum 1996, s 26).

Både Vesaas og Munch viser at det konkrete stedet også kan bli det kollektive stedet.

Det gir perspektiv til faget vårt – at det lokale stedet kan gi grobunn og forutsetninger også for kunstneriske uttrykk – der det lokale kan uttrykke det allmenne i kraft av generelle væremåter som gir mening for oss.

Stedet er også en referanse når vi identifiserer oss selv. Alle tilhører en geografisk lokalitet med egennavn; vi kommer fra et sted; vi er hjemmefra. Steder har dertil grenser og grensedragning mellom steder gir relasjoner og perspektiv til en omverden utenfor. Vi blir stadig tettere tilknyttet en global sammenheng gjennom medier og internett. Tiden vi lever i er preget av hurtighet og stadige stedsforflytninger. Den er flyktig, fragmentert og hastig. Det er vanskelig å dvele og tidsånden kan sies å true tilstedeværelsen.

Men det er mulig å stoppe opp litt; stikke fingeren i jorda, ved å la hjemstedet eller der vi går på skole være tema for undersøkelse. I oppgaven er det stedet og relasjonen til bildeskapende arbeid det skal dreie seg om. Hvordan vi kan bli bedre kjent med stedet og de kvaliteter stedet rommer, er sentrale spørsmål i oppgaven.



Å. Kvåle, 2006, *Fra Tveito*, 25x35, kull og pastell.

Stedene kan virke selvsagte og innlysende i vår daglige omgang med dem, men vi har både arkitekter og filosofer og andre teoretikere som har tenkt dypt om stedsbegrepets dobbelthet av indre og ytre forhold og hvilken betydning det kan ha for oss mennesker.

2.2 Norberg-Schulz stedsteori.

Filosofisk bakgrunn.

Arkitekturprofessor Christian Norberg-Schulz (1926-2000) er den som har skrevet mest om steder her til lands. Han betrakter arkitektur som kunst og har vært spesielt opptatt av den gode byggekunst som tar hensyn til stedenes egenart, romstruktur og karakter; deres *genius loci* – stedets ånd. Grunnlaget for sin tenkning rundt menneskets forhold til steder, ting og rom har han funnet hos filosofer som Bachelard, Merleau-Ponty, Bollnow og Heidegger (Norberg-Schulz 1992).

Det som gjør hans tenkning spesielt aktuell for denne oppgaven, ved siden av koblingen til kunsten, er hans uttalte bekymring for det han kaller tidens ”værensglemsel”. Det handler om den ensidige forståelsen av virkeligheten vi står overfor og som han beskriver slik: *I dag kvantifiseres all informasjon, og den daglige livsverden forflyktiger seg inn i abstraksjoner* (Norberg-Schulz 1995, s.10). Han tar til orde for skolens rolle og en økt vektlegging av kvalitativ opplæring gjennom konkret tilstedeværelse og håndgripelighet og sier videre at: *...oppløsning av det konkrete bare kan motvirkes ved at man allerede i grunnskolen legger vekt på kvalitativ opplæring, med stedet som ramme* (Norberg-Schulz 1995, s.10). Oppfordringen om en kvalitativ opplæring bunner i Norberg-Schulz ønske om å komme fram til en *helhetsforståelse* i synet på stedet.

I sin bok *Stedskunst* fra 1995, skisserer han opp den filosofiske bakgrunnen for sin teori og som kort refereres her. Norberg-Schulz var opptatt av å hele den splittelse mellom tanke og følelse som hadde vært rådende siden Decartes (1596-1650). Denne splittelsen innebar at tanken ble redusert til bare å omfatte det objektivt *målbare*, mens følelsene som en konsekvens, ble redusert til et subjektivt spørsmål om smak og behag. **Martin Heidegger** (1889-1976), Husserls elev lyktes å overvinne denne subjekt – objekt tenkningen ved å definere mennesket som *Dasein* ”væren i verden”, eller

tilstedeværelse. Mennesket blir med det forandret fra betrakter til deltaker slik at verden blir en helhet.

Forut for Heidegger hadde Edmund Husserl rundt 1900 innført *livsverdensbegrepet* som grunnlag for fenomenologien. Med *livsverdenen* mente Husserl den konkrete, umiddelbart nærværende verden som vi omgås til daglig og som vi erfarer som en *naturlig erfaring*. En naturlig erfaring er av *kvalitativ* art, der alle ting har navn. Det betyr at ting eller forhold vi umiddelbart står overfor har en identitet, karakter eller væremåte; en prinsipiell ”rolle” i livsverdenen, som Norberg-Schulz uttrykker det. Som eksempel på hva *væremåte* betyr, henviser han til språket: .. *ethvert substantiv betegner en væremåte, og ikke en bestemt gjenstand. Ordet ”fugl” betyr således verken ”spurv” eller ”ørn”, men snarere begge to, idet det står for deres felles væremåte* (Norberg-Schulz 1995, s.16). Språket er et viktig redskap for fenomenologien og uttrykker livsverdens innhold som et samspill mellom væremåter: ..*og når ordene danner en ”grammatikk”, viser det at tingene står i meningsfylte innbyrdes forhold. Som kjent ligger ikke disse forholdene i dagen; de fleste av dem” skjuler” seg i språket, og de mest betydningsfulle er det dikterens oppgave å avsløre* (Norberg-Schulz 1995, s.15). Norberg-Schulz refererer her til språket og dikteren som eksempel, men han kunne likeså godt vist til bildekunstneren og bildespråket. Både ord og bilder kan fange fenomenologiens søken etter samlende strukturer i den felles poetiske dimensjonen som er *kunstverket*.

Heidegger understreker at enhver erfaring forutsetter en *forforståelse* som representerer visse grunnstrukturer som er gitt *a priori* - som er der før all erfaring. Forforståelsen gjelder tingenes vesen eller væremåte som er *bestandig*. Heidegger betrakter forforståelsen som menneskets evne til å erkjenne *noe som noe* (Als struktur). Hans begrep ”den ontologiske differens” rommer dette tilslørte ”noe” som skjuler seg i forskjellen mellom *væren* og *værens manifestasjon*. For eksempel kan det være forskjellen mellom det allmenne begrepet ”hus” som *væren* og et ”vakkert hus” som det individuelle *værens manifestasjon*. Norberg-Schulz er svært opptatt av forforståelsens betydning både som et bestandig og stabiliserende element i et tidsperspektiv og som utgangspunkt for vår omverdensforståelse og dermed for vår stedsforståelse.

Den kvalitative fenomenologien gir oss innblikk i det som viser seg som *noe* innen et samspill i den vage, udefinerbare og mangfoldige livsverden. Erkjennelsen av dette vage *noe* i et steds helhet er av vesentlig betydning for Norberg-Schulz utvikling av en stedsteori. Tenkningen hans bygger på gestaltteorien. Max Wertheimers sentrale utsagn om at ”helheten er mer enn summen av delene” bekrefter denne koblingen.

Den franske Husserl eleven **Maurice Merleau-Ponty** (1908-61), bygget sitt arbeid på Husserls fenomenologi og gestaltteorien og var overbevist om at det fantes allmenne strukturer og betydninger. Gjenstanden for hans tenkning er den sansbare, konkrete virkeligheten, som er der ”før all analyse”. Han la stor vekt på at det er *kroppen* som sanseapparat som primært gir oss adgang til verden der tingene erfares ved sitt utseende. Merleau-Ponty framstår som en fornyer av den fenomenologiske tradisjonen. Gjennom sin eksistensfilosofi tar han et skritt videre i forhold til Heidegger i å avvise Decartes dualistiske syn på tilværelsen. Dette gjør han ved å gi kroppen og sansene forrang i erkjennelsen av de ting og hendelser vi omgir oss med. *Kroppen er personlighetens subjekt, og det er gjennom kroppen bevisstheten tar form*, uttrykker essensen i Merleau-Pontys tenkning sier Dag Østeberg i innledningen til boken *Kroppens fenomenologi*.

For Merleau-Ponty foregår meningsdanning i en syntese av kropp og tanke, der kroppen kommer før tanken og er meningssøkende i sitt møte med omgivelsene. Dette foregår i det Merleau-Ponty kaller *persepsjonsfeltet* og skjer i to faser; *den pre – objektive* og *den objektive*. Han er svært opptatt av det pre- objektives betydning som første lag i den totale meningsdannelsen. I denne første fasen, som bygger på Heideggers *Dasein*; *væren i verden*, utgjør kroppen og dens omverden en indre relasjon som virker gjensidig på hverandre. Det pre - objektive kan betegnes som fenomener som gis mening ut fra *den stilltiende kroppens viten* eller menneskenes medfødte evne til å skille mellom kvaliteter i omgivelsene, noe som sammenfaller med gestaltteorien. I fase to skjer objektiviseringen av vår sanselige erkjennelse. Det skjer ved at vi skifter innstilling til det fenomenet vi står overfor. Fenomenet blir i denne fasen til *objektet* ved hjelp av vår refleksjon. Ut fra Merleau-Pontys modell av bevissthetskonstitueringen rommer den både det sansbare fenomenet og det reflekterte objektet som begge er uttrykk for en intersubjektiv forståelse.

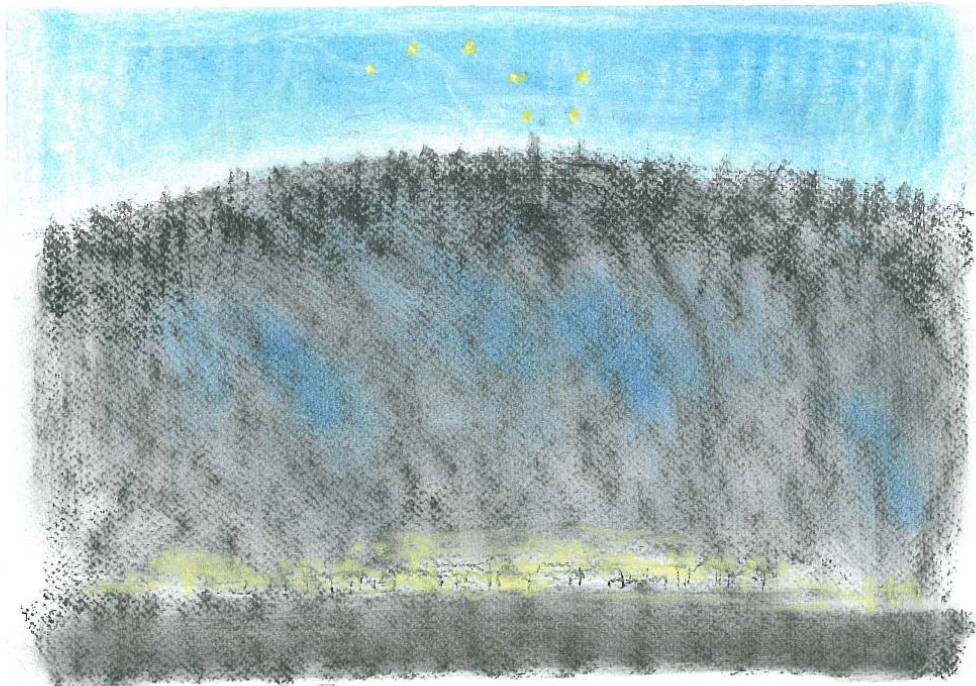
Dag Østerberg skriver videre i innledningen at Merleau-Pontys filosofi er eksistensiell og at han bruker sykdomstilfeller innen psykologien til å framstille sine teorier. Interessant i vår sammenheng er at han sammenligner kroppen med et kunstverk og tar opp estetiske spørsmål i forbindelse med malerkunsten i et essay om Cezanne kalt: "L'æil et l'esprit". Om dette forholdet sier han følgende: *Kroppen kan ikke sammenlignes med en fysisk gjenstand, men snarere med et kunstverk. Ideen i et maleri eller i et musikkstykke kan ikke kommunikeres på anden måte end gjennom udfoldelsen af farver og toner* (Merleau-Ponty 1994/1945, s. 107). Eksempelvis sier han at et maleri av Cezanne ikke kan gis en fullverdig mening ut fra teori og analyse av bildet, men at det må ses og oppleves. I sin bok framhever han poesien eller kunstverket som en eksistensmodulasjon hvis mening kun er tilgjengelig ved direkte kontakt.

Å være klar over kroppen og sansene som erkjennelseskilde kan være svært relevant i forhold til bildeskapende arbeid utført overfor et konkret utvalgt motiv i omgivelsene. Dernest kommer persepsjonen som ordner inntrykkene til meningsfulle sammenhenger som i neste omgang gir grunnlag for refleksjon til mer objektive strukturer. Dersom vi skal uttrykke og gjenskape fenomener vi står overfor er vi avhengig av å gjøre en *reduksjon* til det *essensielle* ved fenomenet, det vil si å strukturere og ordne inntrykk til fortettet form. Både ord og bilde kan gjøre det i sine språk. Gjennom bildespråket kan vi organisere visuell informasjon og trekke fram visuelle karakteristika.

Stedets stemthet.

Med fenomenologien som utgangspunkt arbeidet professor Christian Norberg-Schultz i mange år med en metode for å tolke stedets identitet. Hans stedsteori går ut på at arkitektur betraktes som et helhetsfenomen der liv og sted er en *enhet* og han søker derfor å beskrive omgivelsene slik de faktisk framtrer – som *helhetlige* steder med romstruktur og karakter – ikke analytisk oppdelt i kategorier.

"Helhet" står for omgivelser vi umiddelbart oppfatter, erkjenner og erindrer. Som grunnlag for sin stedsanalyse tar han utgangspunkt i menneskenes stedsbehov, ved at vi som mennesker alltid er situert. Norberg-Schulz framhever *landskapets* viktige rolle i et steds helhetsbilde og at en stedsanalyse alltid må ta utgangspunkt i dette. Landskapet rommer både natur- og kulturmiljøet og består av allmenne fenomener som gir uttrykk for generelle væremåter slik som himmel, jord og synsrand.



Å. Kvåle, 2006, *Byen og Karlsvogna*, 25x35, kull og pastell.

Metoden er kvalitativ og forsøker å gripe det ikke-målbare og representerer en fenomenologisk forståelse av stedet. Forståelsen av stedet kan dermed ikke oppnås gjennom deduksjon og induksjon slik som i den tradisjonelle naturvitenskapen, men gjennom å prøve å isolere den vage helheten, dette *noes* essensielle struktur. Denne struktur er det indre prinsipp som kalles *vesen, væremåte* eller ”genius loci” som kjennetegn for et steds *stemthet*. Gjennom en kvalitativ fenomenologisk stedsanalyse kan vi klare å finne de kvaliteter og bestanddeler som utgjør stedets *stemthet*. Den historiske utviklingen endrer stedene, men visse trekk har varighet. Det er dette *vesen* eller *genius loci* en kvalitativ stedsanalyse har som mål å forstå ved å gripe fatt i det som kjennetegner stedets identitet ”stedet selv”(Miljøverndepartementet 1993).

Stedet omfatter både natur og menneskeverk. En stedsanalyse vil derfor måtte ta for seg begge disse bestanddelene, og ikke minst undersøke deres samspill (Norberg-Schulz 1995, s.43). Forståelsen av enheten liv-sted har som utgangspunkt både landskap og menneskeverk. Mennesket forholder seg til stedet på tre fundamentale måter: gjennom *orientering* i rommet, *identifikasjon* med steds karakteren og *erindring* av stedets kjennetegn. . Det er samspillet mellom disse som er stedsanalysens viktigste mål. De tre forholdene forenes i historiens forståelse av stedets egenstruktur. Den kvalitative stedsanalysen omfatter derfor, undersøkelsen av fire forskjellige ”rom” som representerer deler i den samme helheten. *Orienteringsrommet, identifikasjonsrommet, erindringsrommet og historierommet*. Ved å gå inn i disse rommene gjennom en stedsanalyse kan en finne og forstå stedets kvaliteter som i en sammenfattende redegjørelse vil utgjøre stedets *stemthet* eller *genius loci* (Miljøverndepartementet 1993).

Fenomenologien blir gjennom stedsanalysen brukt som en prosess for å forstå stedet. Den *anvendte* fenomenologi består i å gi form til tilstedeværelsens uttrykk, *stemtheten*.

Norberg-Schulz utviklet sin stedsteori og metode med tanke på arkitektur som skal integreres på et gitt sted og som må ta hensyn til de fysiske omgivelsene og menneskene på stedet. Hvordan hans teori kan samsvare med denne oppgaven, som har fokus på bildearbeid med stedet som ramme, skal jeg komme tilbake til senere i oppgaven.

3.0 Stedet i kunsten

3.1 Stedets vesen og poesi

Norberg-Schulz er opptatt av nødvendigheten av å utvikle et poetisk forhold til virkeligheten og at det er på det poetiske plan livets meninger kommer fram. Han hevder at den poetiske holdning til steder er svekket i dag og at steders iboende mulighet i så måte blir dårlig utnyttet. I tidligere tider speilet omgivelsene seg i menneskenes indre på en helt annen måte og brakte fram frodige forestillingsbilder i eventyr og sagn. Menneskene må åpne seg for omverdenens egenart, for den *genius loci* som de skal leve med, hevder Norberg-Schulz. Han peker på kunstnere som eksempler på mennesker som åpner seg og har et mer trent og vart blikk for ting og steder som omgir dem og som evner å gi inntrykkene en kunstnerisk form. Norberg-Schulz ser på den fenomenologisk forståelse der ting i et samspill får et *meningsinnhold* som en nødvendig forutsetning for å kunne ha et poetisk, kunstnerisk forhold til virkeligheten (Norberg-Schulz 1992). Filosofen Anniken Greve er også opptatt av stedets dialektikk og kime til skapende virksomhet og sier det slik: *Å skape i det skapte er å motta det gitte. Å skape er selv en form for respons på det vi selv ikke har skapt. Det er en art hengivelse og overgivelse til noe gitt* (Greve 2005, s.84).

Norberg- Schulz var opptatt av at stedet var åpent og kunne forstås og tolkes som et bilde; som kunst. I sin stedsfilosofi bygger Norberg-Schulz på Heidegger og hans værensfilosofi. Den omhandler også *kunstverkets vesen* som Heidegger mener kan åpne en verden som til vanlig er tilslørt.

I sitt essay *Jordens skjulthet* skriver filosofen Lars Holm-Hansen om Heideggers kunstfilosofi. I skriftet *Kunstverkets opprinnelse* som først ble holdt som foredrag i 1936, tar Heidegger et oppgjør med den tradisjonelle kunstteorien, og forsøker å distansere seg fra den filosofiske sjangeren som ble kalt estetikken og som oppsto på 1700 - tallet. Denne kunstteorien analyserer hovedsakelig hvordan kunst blir produsert av kunstneren og forstått av kunstpublikummet. Det sentrale i kunsten er i følge Heidegger verken kunstproduksjonen eller kunstforståelsen, men kunsten selv. Men kunsten *er* bare i kunstverket. Spørsmålet blir dermed hva kunstverket er.

Holm-Hansen skriver videre at Heidegger i dette distanserer seg fra det skille mellom form og stoff som stammer fra Platon og Aristoteles og som har preget hele den vestlige filosofien. For å forklare dette tar han utgangspunkt i et kjent bilde av van Gogh "Et par sko" fra 1886. Bildet viser et par utgatte sko, det er alt. Heidegger mener at van Goghs maleri åpner den *verdenen* av meningsfulle forbindelser som skoene tilhører og dermed også skoene selv. Heidegger sier om bildet at: .. *arbeidsskrittene besvær stirrer ut av skoenes utgatte indre og at jordens fuktighet og mørke ligger på læret*. Det stofflige i kunstverket; malingen, fargene, kaller Heidegger jorden. I bildet av skoene, som har en brun farge, trer jorden fram i bildet gjennom at fargene begynner å lyse som farger. Heidegger betegner forholdet mellom verden og jord, det åpne og det skjulte, som en *strid* mellom åpning og lukning av verden. I striden mellom åpningen av den verdenen van Goghs malte sko tilhører og lukningen av denne i form av fargenes gåtefullhet, blir denne verdenens sannhet iverksatt, dvs. åpnet og dermed samtidig skjult. Heideggers motiv for å beskjeftige seg med malerkunst, er ene og alene spørsmålet om hva som gir væren, hva som gjør ting meningsfulle for oss. Kunstverket er en måte væren gis mening på. Men kunstverket gir ikke mening på en liketil og enkel måte. Mening eller væren henger inderlig sammen med det meningsløse, med "intet". Det åpenbare er bare mulig sammen med det skjulte. De store kunstverkene viser oss nettopp dette. De åpner en verden samtidig som de stiller denne åpenbarte verdenen tilbake til jorden og det skjulte (Holm-Hansen 2007).

3.2 Norske maleres blikk på steder

Som nevnt tidligere er både Vesaas og Munch eksempel på kunstnere som har nyttiggjort seg sin relasjon til steder på en kunstnerisk måte. Det fins mange eksempler fra kunsthistorien om kunstnere som har sin lokale virkelighet som bakgrunn for sine arbeider: Cezanne som malte utallige variasjoner av den utsikten han hadde til fjellet Saint-Victoire, Monet med sine mange skildringer av katedralen i Rouen og Van Gogh som hver dag, i en periode, gikk ut på stedet der han bodde og malte mesterverker av solsikker og kornåkre.

Den norske kunsthistorien kan også vise til flere malere der *stedet* på ulike måter har hatt stor betydning for deres kunstneriske virksomhet.

Romantikkens malere stod overfor landskapet bundet av konvensjoner bunnet i et spesielt syn på naturen. En av disse var maleren **I. C. Dahl** (1788-1857) som jeg kommer tilbake til under min undersøkelse fra Rjukan.

Edv. Munch, 1894/95, *Melankoli*, 81x100,5, opl.

Ekspresjonisten og symbolisten **Edvard Munch** (1863-1944) bodde og arbeidet på flere navngitte steder. Omverdenforholdet var vesentlig for Munch. Han forholdt seg kunstnerisk til den konkrete virkeligheten i sine omgivelser og mange av Munchs malerier har gjenkjennbare steder som del av motivet. ”Pikene på broen”, ”Melankoli”, ”Stemmen”, ”De ensomme” er eksempler fra Åsgårdstrand. ”Solen”, ”Vårarbeid i skjærgården” og ”Den gule tømmerstokken” er alle fra Kragerø. Slik kunne jeg fortsette med bilder fra Ekely, Oslo, Jeløya osv. Stedene er som før nevnt ikke viktige i seg selv, men som middel til å formidle mening gjennom, som scener vi alle kan kjenne oss igjen i.

Danske Poul Erik Tøjner, tar i sin bok *Munch med egne ord*, opp Munchs forhold til sin motivverden og betegner det som ”overfladisk, dypest sett”. Tøjner forklarer det ved at Munch som eksistensialist gjennomlevde sin motivverden og var interessert i hva overflaten var i stand til. Munch visste at bare der hvor overflaten lykkes, der får man dypet i tale. Han hadde en pasjon i å finne frem til bildets hemmelighet, realisert akkurat DER! – ikke langt inne og bakenfor (Tøjner 2000). Det er ikke det ubevisste sjeleliv

altså, men det synliggjorte sjeleliv Munch viser oss og som treffer oss avstandsløst der og da, foran bildet.

Th. Erichsen, 1933, *Kirken og Banken*, 60x73, opl., P.E.

Thorvald Erichsen (1868-1939) hadde en litt annen tilnærming til omgivelsene i sine motiver fra Lillehammer. Han leide i en periode et rom på Breiseth Hotell. Fra hotellvinduet malte han i årene 1932-34 en serie bilder med det samme motiv av utsikten sydover. Han utførte om lag 50 malerier av kirken og banken på Lillehammer - samme motiv i ulik malemåte og farger. Per Boym skriver i utstillingskatalogen for utstillingen ”Thorvald Erichsen på Lillehammer” at hans malerier synes å gripe tilbake til forbildet Monet og hans serier med bilder av katedralen i Rouen. Boym sier videre at Erichsens maleri forholder seg søkende til stedets karakter i og med at maleriene gir et *fortettet bilde av småbyen* og at *Erichsens fargeklanger gjendikter årstidenes klanger fra innlandet i et land opp mot polarsirkelen* (Boym 1989, s.44).

Ørnulf Opdahl, 1991, *Fjordbygd*, 147x145, opl., P.E.

Ørnulf Opdahl (1944-) viderefører den romantiske tradisjonen i sine bilder fra sitt hjemsted på Godøy utenfor Ålesund. Lyset i landskapet og vær og vind er sentrale tema for Opdahl. I sine pastose malerier, med rike teksturvarisjoner, gir han et monumentalt uttrykk som svar på den dramatiske og voldsomme vestlandsnaturen han lever i. Massive fjellsider med høg himmel og en smal stripe av lys fra bosetting nederst, gjør naturen til det dominerende element i hans bilder.

Marianne Heske, 75x110, *Trolltindene*, videomaleri,
Museet for Samtidskunst.

Marianne Heske (1946-) har vært nyskapende i forhold til å anvende nye medier i sin kunst. Hennes computermalerier åpner for dialog med tradisjonelle landskapsmotiv og

nye tolkninger av disse. Fra begynnelsen av 1980 – tallet har Heske arbeidet med å overføre landskapsbilder fra videoopptak til lerret. Bildet Trolltindene 1986, som er hennes barndoms landskap er et eksempel på dette. I bildet er hun opptatt av å formidle det karakteristiske ved norsk natur på en ny måte. Ved å bruke motiv fra barndommens sted og blande dem med nye uttrykksmåter undersøker hun hva som ligger i begrepet kulturell identitet (Fredheim og Rød 2004).

Tore Hansen, *Moose Sonata*, 207x198, opl.

Tore Hansen (1949-) lager kunst som er knyttet til natur og kultur på Finnskogen, der han er født, oppvokst og bosatt. Møtet mellom sivilisasjon og villmark, de store skogene og elgen er gjennomgående temaer i hans bilder. Formspråket er forenklet, naivistisk; nærmest som pictogrammer eller helleristninger. Men det er en reflektert form for naivisme. Arbeidene røper reflekterte holdninger og er i all sin enkelhet raffinert malt. Troskyldighet og ironi går hånd i hånd i Tore Hansens bilder. Gjennom sine lokale motiv peker bildene hans utover og sier noe om våre problemer med å forholde oss til det opprinnelige i en verden som blir stadig mer komplisert.

Vi ser fra denne tidsreisen i kunsthistorien fra slutten av 1800-tallet og fram til i dag at landskapsmaleriet og *forankringen opp mot det konkrete stedet* fortsatt har betydning for kunstnere på ulik måte. Interessen for det lokale landskapsmotivet ser ut til å ha

overlevd de ulike -ismene og har bare tatt nye former i takt med endringene i billedspråket. Vel å merke er de nålevende kunstnere som er nevnt her, etablerte kunstnere født på 40-, 50- tallet, som gjør som de pleier og opprettholder sin holdning til kunsten litt uavhengig av nyere trender.

4.0 Metode

4.1 Teoretisk forankring.

Som påpekt innledningsvis omgås vi til daglig hjemstedet vårt uten å nærme oss det på en målbestemt måte og vi har lett for å bli blind for det som omgir oss. Oppgavens målsetting er å finne ut hvilket potensial bildeskapende arbeid har for å bevisstgjøre om stedet. For å finne ut hva et sted kan være har jeg forankret oppgaven i teori og filosofi om stedet og funnet fram til eksempler på stedsrelatert bildekunst. Siden det er mitt hjemsted Rjukan jeg bruker som eksempel og stedets historie utgjør en viktig del av helhetsforståelsen, består teoridelen også av en historisk beskrivelse av stedet Rjukan.

Jeg har en antagelse om at min erfaring kan ha overføringsverdi til bruk i skolen. En fagdidaktisk teoridel utgjør grunnlaget for å drøfte skolens og fagets muligheter til å få elevene til å åpne øynene for og se hjemstedet sitt eller der de går på skole på en annen og en mer personlig måte.

4.2 Fenomenologi som metode for stedsundersøkelse.

For å bli mer bevisst hjemstedet mitt gjennom bildeskapende arbeid har jeg valgt å bygge på Norberg-Schulz fenomenologiske tilnærming til stedet. Som beskrevet tidligere i oppgaven er Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty betydningsfulle filosofer som har spilt en vesentlig rolle i Norberg-Schulz metodiske tilnærming til stedet

Den fenomenologiske metoden er *kvalitativ* og forsøker å få fram "ikke målbare" trekk som karakteriserer stedet. Formålet med metoden er å gripe fenomenet sted, slik det viser seg for oss. Det vil si helheten av ting og rom og vårt forhold til disse. Den fenomenologiske analysen har som hensikt å bringe fram stedets indre strukturegenskaper som gestalter denne helheten. Livsverden, som omhandler menneskets forhold til sin omverden, er en slik helhetlig relasjon. For å få tak i stedets kjennetegn og karakter er det imidlertid nødvendig med en reduksjon. Både bilder og ord kan samle denne sammensatte strukturen og vise aspekter ved stedet. Et steds vesen er ofte vagt, men kan gripes som en umiddelbar *stemthet*. Stemtheten er i følge Norberg-Schulz den grunnleggende steds kvalitet, og det er i første omgang den vi må

prøve å utrede fenomenologisk. Et sted består av mange bestanddeler, og det er fenomenologens oppgave å finne fellesnevnerne som utgjør stedets stemthet.

Norberg-Schulz metode for stedsanalyse er tiltenkt arkitektur, mens jeg i oppgaven har forsøkt å anvende den i bildeskapende arbeid. Den konkrete tilstedeværelsen ute er en nødvendig forutsetning for bildearbeidet og gir meg tilgang til Norberg-Schulz definerte ”rom”. I møte med stemtheten ute i landskapet får jeg tilgang til det Norberg-Schulz kaller *identifikasjonsrommet*. Ved å bevege meg ute kan jeg videre definere retninger i rommet og naturgitte og menneskeskapte områder i *orienteringsrommet*. Samtidig møter jeg i stedets *erindringsrom* gjenkjennelsen av allmenne strukturer i landskapet; det som Merleau-Ponty kaller persepsjonsfeltet i bevissthetskonstitueringen. Det fjerde rommet, *historierommet*, er min historiske beskrivelse av stedet Rjukan som viser at stedet over tid både er bestandig og foranderlig.

Ved å være klar over, og å oppleve disse ”rommene” og ta utgangspunkt i *landskapet* vil jeg få en helhetlig forståelse for de kvalitetene Rjukan som sted består av. I bildearbeid vil forholdet til stedet være friere ettersom bildet ikke skal integreres på et gitt sted slik som et hus. Likevel er det den samme stemtheten som vil danne grunnlaget både for bildets uttrykk og for arkitekturens uttrykk. I bildeskapende arbeid vil spørsmålet være hvordan et steds stemning kan artikuleres i *bildeform*.

Bildeskapende arbeid er mitt redskap, min framgangsmåte for å bli bedre kjent med stedet som fenomen. Gjennom en visuell stedsanalyse vil jeg gi form til stedets særpreg i form av tegninger og malerier. Fenomenologien vektlegger å beskrive de subjektive opplevelser av den meningsfulle virkelighet vi mennesker lever i, vår livsverden. Rjukan er denne virkeligheten for meg og helt sentralt for å undersøke mitt forhold til stedet er den *konkrete tilstedeværelsen*, ute. Stilt overfor motivet i søk etter det karakteristiske ved stedet er min framgangsmåte en form for *anvendt fenomenologi* der resultatet ligger i bildene som visuell empiri.

En utførlig beskrivelse av framgangsmåten som både omfatter tilstedeværelsen og hvordan det bildeskapende arbeidet artet seg, valgte jeg å skrive om i tilknytning til tegne- og malearbeidet og er å finne i kapitlet om Stedet Rjukan.

5.0 Stedet Rjukan

Undersøkelsen fra Rjukan omfatter historisk beskrivelse, visuell stedsanalyse og malerier med motiv fra stedet.

For å få en helhetsforståelse av Rjukan er det helt grunnleggende å kjenne den historiske utviklingen til stedet. På bakgrunn av byens omfattende historie, der det er utgitt utallige bøker, har jeg forsøkt å gi en så kortfattet og dekkende oversikt som mulig. Historien griper inn i alle deler av stedet og viser betydningsfulle faser som har hatt betydning for hvordan stedet framtrer i dag.

5.1 Beskrivelse av Vestfjorddalen og byen Rjukan

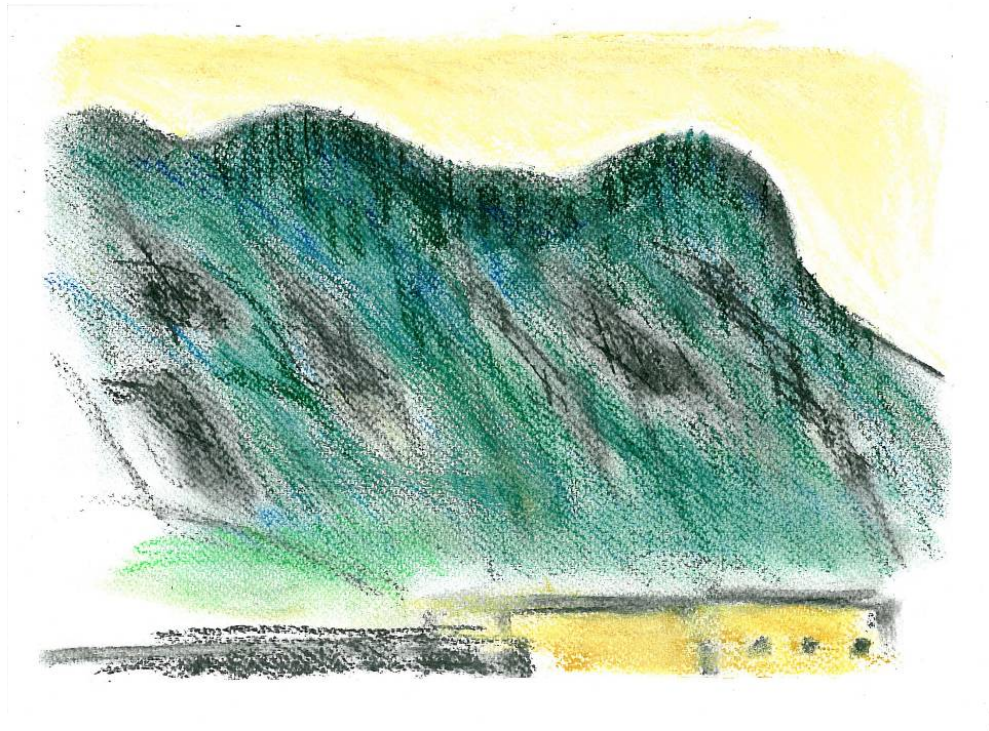
Sammendrag

De naturgitte forutsetninger har spilt en avgjørende rolle for kulturutviklingen på stedet opp gjennom tiden. Byen Rjukan ble bygget opp rundt Norsk Hydros storstilte industrireising etter kjøpet av Rjukanfossen i 1902, og kan sies å representere den nasjonale overgangen fra jordbrukssamfunn til industrisamfunn. Rjukan fikk et spesielt særpreg i arkitektur, planløsning og teknisk-industrielle kulturminner og er i dag kandidat til UNESCOs verdensarvliste. I tillegg har stedet en betydelig krigshistorie med sabotasjeaksjonene mot tungtvannsfabrikken på Vemork under den 2. verdenskrig. Til stedets historie og kulturarv hører også, ved siden av det tidlige bondesamfunnet, et tilbakeblikk til perioden 1820-1880 som viser at flere av romantikkens betydningsfulle malere besøkte Vestfjorddalen. Både Gaustatoppen og Rjukanfossen ble malt av kjente malere som I. C. Dahl, Flintoe, Tidemann, Balke og Fearnley og er en viktig del av stedets kulturarv.

I det følgende vil jeg gi en beskrivelse av stedet og byen som fysisk form i natur og landskap, arkitektur og planløsning. Videre vil jeg gi en historisk beskrivelse av stedet og viktige hendelser i stedets utvikling fram til i dag.

Natur og landskap

Fra Hardangervidda, Nord-Europas største høyfjellsplatå, skjærer Vestfjorddalen seg ned som en revne i landskapet. Byen Rjukan ligger langstrakt og smal dypt nede i den



Å. Kvåle, 2006, *Rjukanhuset og Klokshovd*, 25x35, kull og pastell.

trange dalen som har en tilnærmet øst- vest retning. Øst for dalen ved munningen av elva Måna ligger den 460m dype Tinnsjøen. I vest ligger det tørrlagte steinjuvet på 104m etter den mektige Rjukanfossen. Over det hele troner Gaustatoppen med sine 1883 moh. Fra den langstrakte byen stiger bratte fjellsider og skogklede åser nesten 7-800 meter loddrett opp fra den flate dalbunnen. På enkelte steder henger nærmest fjellssidene utover dalen og ser ut som de er i ferd med å falle ut.

Naturen er sterkt tilstede på Rjukan og innbyggerne i byen er vant med at det raser fra fjellssidene hvert år i vårløsningen. En av gatene i byen heter da også Skriugata. Fra Tinnsjøen opp til Rjukan er stigningen bare rundt 100m, mens den fra byen og opp til Rjukanfossen er på omlag 800 meter. Byen har et ekstremt forhold mellom lengde og bredde; den er rundt 15 km lang, men er bare 250 meter på det bredeste. Vestfjorddalen har i tverrsnitt form av en u-dal der byen ligger, mens den smalner inn til en markant v-dal med stupbratte steinjuv på strekningen opp mot Rjukanfossen. Østover mot Tinnsjøen åpner den seg mer der den bukker som en s i lengderetningen. I bunnen av dalen gjennom byen renner elva Måna, som før var en frådende fiskerik elv, nå nesten tørrlagt etter reguleringen av vassdraget. Møsvatn ved Månas utspring er vannkilden oppe på Hardangervidda. Innsjøens enorme vannmengder er magasinert og oppdemt og går i tunneler inne i fjellet ned gjennom dalens fem kraftstasjoner.

Dalen preges av markante møter mellom natur og kultur. Reguleringen av vassdraget griper sterkt inn i naturen med damanlegg og kraftstasjoner og godt synlige høyspentmaster som med sine kraftige stålkonstruksjoner løper langs fjellssidene opp mot himmelsynet og ut av dalen med kraft til storsamfunnet. Nede i dalen ligger den gjennomregulerte byen med en vegetasjon preget av sterk kultivering. Byen er en anlagt hageby med frodige hager og flere offentlige parkanlegg i en romantisk stil med paviljonger, lysthus, kastanjealleer og prydbusker fra den gang byen ble til. Mot dette står de stupbratte åsene klett med mørk granskog som avtegner seg på sin karakteristiske måte mot himmelsynet. Innimellom barskogen og innslag av lauvtre kommer grunnfjellet til syne som mørke, gråblåe, rytmiske felt i begge dalsidene.

Sola er et knapt gode i dalen. Dalen avgrenses mot nord og syd av høye fjell og åser, noe som gir store variasjoner av lysforhold i løpet av dagen og året. Solas plassering på himmelen og fjellformasjonene gjør at det i løpet av dagen kan bli et lysspill med felter

av lys og skygge i åssidene. Store deler av året, fra midten av oktober til midten av mars, er sola borte og dalen ligger i skygge. Både høst og vår kaster sydsiden av dalen sin skygge mot nordsiden og etterlater bare en strime av sol mot himmelranden. Solas gjenkomst feires hvert år med solfest og karneval.

Historisk utvikling

Jordbruk og turisme i Vestfjorddalen

I følge Tinnsoga var bosettingen i tidligere tider lokalisert rundt Møsvatn og i området ned mot fossen. Den tidligste bosettingen i Vestfjorddalen er ikke nøyaktig tidfestet, men Tinnsoga har følgende sitat om forholdene i dalen:

I gamal tid var det ikkje buandes nedanfor fossen; skogen var stor og tett og full av udyr, og soli var borte halve aaret. Seint umsider brende dei skogen og daa vart Vestfjorddalen busett etterkvart (Einung 1926, s.51). Jon Gunnulfsen Saaheim f.1751, som siteres her, var glad i å fortelle historier og det sies at han i vinterkveldene gikk gardimellom og fortalte historier han hadde hørt i ungdommen. Han var min tipp-tipp-tipp oldefar og eide gården Saaheim, der kraftstasjonen med samme navn ligger i dag. Selv om den uframkommelige vegetasjonen ble ryddet av veien og et par hundre mennesker bodde på noen spredte gårder og husmannsplasser på tidlig 1800- tall, var naturen like fullt sterkt til stede. Fjellsidene skygget for sola halve året og vassdraget fløt over sine bredder. I den fattige lokalbefolkningens øyne ble naturen betraktet som stygg fordi den var en trussel mot tilværelsen da utallige flommer opp gjennom tiden tok med seg både folk, hus og dyrka mark.(Einung 1926).

På begynnelsen av 1800- tallet ble den mektige naturen kjent utenfor landets grenser og ble et interessant reisemål for vitenskapsmenn, turister og kunstnere. Opp gjennom århundredet var det en stadig økende reisevirksomhet til dalen for å se attraksjonene Rjukanfossen og Gaustoppen. Flere overnattingssteder ble etablert i dalen og som følge av den stadig økende turismen, anla Den norske turistforening sin første turisthytte ved Rjukanfossen i 1869. Fra den tid av tok Krokan turisthytte, senere Rjukan Hotell, imot utallige reiselystne og prominente gjester fra inn og utland. Fra hotellets biljardsalong som lå på kanten av Rjukanfossen kunne gjestene ta et slag biljard mens de beundret fossens skjønnhet og velde i flombelysning fra hotellets eget dynamohus! Hotelldriften ble imidlertid for overdådig og konkursen var uunngåelig.

I 1902 kom en mann med helt andre interesser og motiver til dalen. Mannen var ingeniøren Sam Eyde. Og det var ikke interessene for naturen og fossen som sådan som trakk han til stedet..

Rjukan

Det eneste naturlige navn på Byen er Rjukan. Det er alene Fossen, som Stedet skylder sin Oprindelse og den Udvikling, det hidtil har havt og videre fremover vil komme til at faa. Sitatet viser administrerende direktør i Hydro, Harald Bjerkes klare oppfatning i diskusjonen om hva byen skulle hete (Dahl, 1983 s. 157).

Opprinnelig var navnet på tettstedet Saaheim, men byen fikk i 1912 navnet Rjukan etter Rjukanfossen. Den samme Rjukanfossen som var et praktfullt skue for reisende og kunstnere, men en avskrekkende naturkraft for bøndene i dalen, ble i 1903 åsted for den største vannkraftutbygging verden til da hadde sett.

Kraften i vannet og fossen var selve forutsetningen for Norsk Hydros storstilte industrireising i Vestfjorddalen. I følge Hydros eget historieverk, *Hydros historie 1905-2005*, kom Sam Eyde opprinnelig til dalen som fossespekulant. Han så verdien i konkursboet Rjukan Hotell med tilhørende vannrettigheter, som det het, og kjøpte fossen i 1902. Sam Eyde forsøkte å selge den videre med fortjeneste både i Norge og utlandet, henholdsvis England og Tyskland, men forgjeves. Problemet var at fossen ikke lot seg selge siden det ikke lå til rette noe sted for å utnytte den enorme kraften. Samtidig var det også vanskelig på den tiden å frakte kraften over lengre avstander uten store tap. Fabrikkene måtte derfor ligge ved kilden.

På den måten havnet Sam Eyde inn i en situasjon der han selv måtte finne bruk for Rjukanfossen og se på hvilken type industriprosess som kunne nyttiggjøre seg de enorme kraftmengdene. Det viste seg å være framstilling av nitrogen til bruk i kunstgjødsel. Sammen med professor Kristian Birkeland utviklet Sam Eyde en ny måte å utvinne nitrogen fra luften på. Metoden, som skulle vise seg å være svært lønnsom, innebar en jordbruksrevolusjon. Ved bruk av kunstgjødslet Norgessalpeter kunne avlingene økes mange ganger.



Å.Kvåle 2006, *Rjukanfossen*, 35x25, kull og pastell.

På det tidspunktet bodde det i den avsidesliggende Vestfjorddalen bare om lag 300 mennesker på noen fattigslige gårder. Men skulle det bygges opp og drives en industri i forhold til de store kraftmengdene fra Rjukanfossen, måtte det arbeidere og en by til.

Modernitet i utkanten

..han stirde fram mot ein underleg ljøske i den myrke natta. Ljosbårune kom korkje frå nordlys eller frå eldingar. Nokre rappe steg til. Og eit glitrande stjernehav breidde seg ut dalbotn. Ein by i øydemarka. Eit duplante hjarta. Her kom det friske blod (Uppdal 1920, s 44). Slik beskriver forfatteren Kristoffer Uppdal det kontrastfylte møte mellom den nye tiden og omgivelsene i øvre Telemark.

I 1911 ble Rjukanfossen lagt i 10 stålrør. Sam Eyde var stolt over den utbygging som skjedde på Rjukan og han ville ikke gå med på at han hadde tatt livet av Rjukanfossen.: *Vi har ikke tatt livet av den, men bare løftet den 100 meter op i fjellet og lagt den i stålrør for å få den til å utføre nyttig arbeide for oss* (Eyde, 1939, s.361).

Våren 1912 var hele anlegget i drift: Vemork kraftstasjon, Såheim-fabrikkene, Ovnshuset, Tårnhuset, med opptil 50 tårn i granitt eller jern. Kjelehuset, Emballasjefabrikken, samt pakkerier, verksteder, lagre og kontorer. Samfunnet ble en av pionerene i globaliseringen av økonomien her til lands. Med hovedsakelig fransk og tysk kapital ble dalen i løpet av et tiår forvandlet til en moderne industriby med rundt 10 000 innbyggere. Hele dalen ble ryddet for gårder og dyrket mark og det ble planert ut en fylling der byen skulle ligge. Der det i utgangspunktet lå lafta tømmerhus i tradisjonell byggeskikk, fikk vi en arkitektur med impulser fra nyklassisisme, jugendstil, art deco og funksjonalisme.

Mulighetene for arbeid trakk folk fra alle kanter av landet til byen. Også utlendinger hovedsakelig fra Skandinavia, men også tyskere, italienere og russere fant sin vei til denne datidens ekstreme utkant. Som Rjukan dagblad skrev i 1926: "Stedet har en befolkning som har et mer kosmopolitisk preg enn noen annen by i Norge". Det internasjonale gjaldt også arbeiderbevegelsen som var svært radikal og gikk foran i svært mange viktige saker også av internasjonal karakter.

Paradoksalt nok ble framveksten av ny teknologi, det som opprinnelig skapte stedet, ganske raskt også stedets fiende. Forbedret teknologi i industrien og bruk av gass som energikilde førte til stadige nedbemanninger og fraflytting fra Rjukansamfunnet. I dag er folketallet redusert til det halve og det er en evig kamp for å opprettholde stedet med alternative arbeidsplasser. Moderniteten har hatt sin pris på Rjukan som ble lokalisert på premisser som fort gikk ut på dato.

Arkitektur og planløsning

Til tross for at en på Rjukan virkelig hadde hastverk, med en by til 10 000 mennesker som skulle reises på et drøyt tiår, så er bebyggelsen preget av skikkelighet både i planleggingen og i utførelsen av de enkelte bygninger. Hele byen er formet etter en overordnet plan og Sam Eyde hadde en sjelden evne til å knytte til seg fremragende medarbeidere. I byreisingens tilfelle, trolig de dyktigste av våre yngre arkitekter den gang. Det er nok å nevne navn som Olaf Nordhagen, Thorvald Astrup, B. Keyser-Frølich, Joh. E. Nielsen, Helge E. Blix, Bjarne Blom, Harald Aars, Magnus Poulsson og Ove Bang. Men det var imidlertid ikke ren veltledighet å lage så gode boforhold for arbeiderne. I første rekke kom nok ønsket om å skape et framgangsrikt industriforetakende. Dermed ble det viktig å ha attraktive boliger slik at arbeiderne i det hele tatt ville bosette seg i den isolerte dalen under Gaustatoppen. (Andersen 1980)

Norsk Hydro hadde en egen avdeling til å ta seg av boligbyggingen, Rjukan Byanlæg. Ikke bare boliger ble bygget, men også kirker, skoler, sykehus, posthus, bibliotek – oppgaver som vanligvis ble gjort av offentlige myndigheter. På den måten tok bedriften seg av alle funksjoner i den byen de selv hadde skapt. Til og med fjøs ble bygget og satt i drift for å skaffe befolkningen mat.

I planløsningen er byen preget av å være en idyllisk hageby med tanke på trivsel for innbyggerne. Flere parker og idrettsanlegg ble anlagt med tanke på rekreasjon og meningsfull fritid. Et typisk trekk ved byen er imidlertid den klasseavhengige boligbyggingen. *Si meg hvilken stilling du har i Norsk Hydro, og jeg skal si deg hvor du bor*, er en betegnelse på folkemunne som forteller om den klare sosiale lagdelingen i byen. Nederst i dalbunnen bodde arbeiderne trangt sammen i enkle trehus, mens i åssiden i Villaveien, der solen kommer først, bodde direktøren og andre samfunnstopper i individuelt tegnede eneboliger. For å bøte på den manglende sola for arbeiderne i



Å. Kvåle, 2006, *Fra Tveito*, 35x25, kull og pastell.

dalen bygget Hydro en taubane opp til fjellet, Krossobanen, som en gave til folket. Arkitekt Ove Bang tegnet øvre og nedre stasjon. Banen ble åpnet i 1928 er i full drift også i dag.

Arkitektur og formspråk i vannkraftproduksjonen.

Et annet forhold som er påfallende, er den monumentale og rikt utsmykkede arkitekturen i kraftstasjonene Vemork og Saaheim. Den mest utbredte oppfatningen er at Sam Eyde synes å ha vært opptatt av å reise monumenter over en storslått ide som et tempel for teknologien (Kjelstadlie 2005).

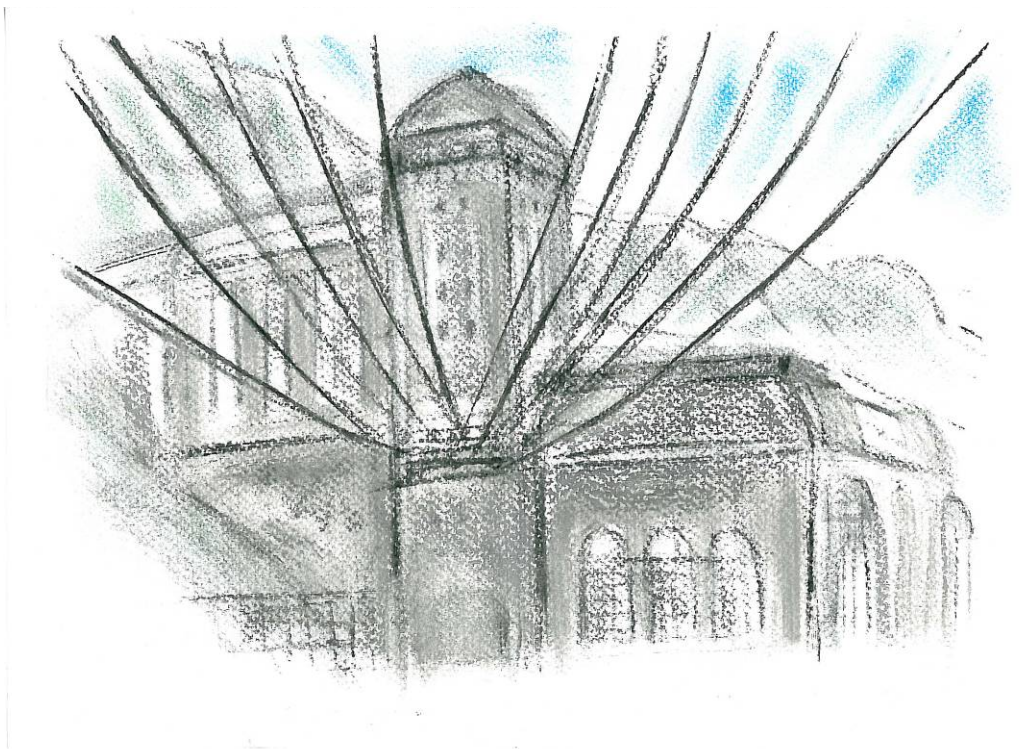
Vemork er en monumental og rikt utsmykket bygning tegnet av arkitekten Olaf Nordhagen. Kraftverket stod ferdig i 1911 og var da verdens største kraftverk. Kraftstasjonen er fortsatt i drift, men ligger i dag inne i fjellet. Den storslåtte bygningen huser i dag Norsk Industrierbeidermuseum, mens rørgaten er vernet og ligger tydelig oppe i dagen som et historisk monument.

Saaheim fremstår likeså som en monumental og rikt utsmykket kraftstasjon også tegnet av Olaf Nordhagen, men i samarbeid med Thorvald Astrup. Saaheim stod ferdig i 1915 og ble på folkemunne kalt Operaen pga sin flotte fasade. Det produseres fortsatt kraft i denne ærverdige bygningen, men i dag ved hjelp av færre turbiner med større kapasitet. Både Vemork og Saaheim framstår i dag som mektige symboler for stedet og den store rikdommen som vannkraftproduksjonen representerer

Turbiner, trafostasjoner, rørgater, høyspentmaster og isolatorer er ved siden av kraftstasjoner og damanlegg blant de velkjente gjenstandene som preger stedet. Vannkraftproduksjonen krever tunge, massive, sterke og bestandige materialer slik som stål og betong. I tillegg brukes glass og keramisk materiale til isolerende funksjoner. Dimensjonene i anleggene er enormt kraftige for å kunne makte å omforme vann til elektrisk kraft.

Situasjonen i dag.

Ser vi på byen i dag, ligger planløsningen i hovedtrekk fast. Byen framstår fortsatt som velregulert og bebyggelsen er organisert på en funksjonell og estetisk måte. En del av de



Å. Kvåle, 2006, *Såheim kraftstasjon*, 25x35, kull og pastell.

opprinnelige fabrikkene er revet, men mye står igjen i det som kalles Rjukan næringspark. Minst heldig for byen er de nye næringsbygg som har kommet til etter krigen. De er ofte mistilpassede og harmonerer dårlig med stedets karakter og eksisterende arkitektur.

Svært få nye bolighus er oppført inne i den opprinnelige byen, men nye boligfelt har kommet til østover i dalen i perioden fra 1950 fram til i dag. De fleste av de opprinnelige boligene som var trangbodde flerfamilieboliger er nå omgjort til eneboliger. Folketallet i byen i dag er ca 3800, mens det var rundt 10 000 på det meste rundt 1920.

Hydro har i dag kun en liten boligmasse igjen i selskapets eie. Fra 70-tallet og opp gjennom årene har de fleste boligene kommet på private hender. Selv om det ennå finnes godt bevarte eksempler på de fleste hustypene på Rjukan, har mange dessverre vært svært ubevisste og forvaltet den unike arkitekturen på en ødeleggende måte. Spesielt vindusutskiftningen med husmorvinduer rammet byen hardt på 60- og 70-tallet. Dette førte til andre og mindre vindusåpninger, noe som ødela husenes gode proporsjoner. Videre ble også panelet på husene ofte byttet ut, verandaer bygget inn og det hele brunbeiset. Mange av de flotte husene mistet med dette mye av sitt særpreg. Nå i dag ønsker mange å rehabilitere boligene sine, men det kan være vanskelig når så store endringer er gjort med husene.

I vannkraftproduksjonen er de fleste bygninger og anlegg bevart, mens produksjonen er omgjort og flyttet inn i store fjellhaller slik som på Vemork. I tillegg er den gamle Møsvannsdammen revet og erstattet med et nytt og tidsriktig damanlegg.

Hydros industrivirksomhet på Rjukan har vært preget av store svingninger. I flere perioder har det vært nedgangstider på grunn av avleggs teknologi. Under de to verdenskrigene var det oppsving i produksjonen av nitrater og tungtvann til krigsindustrien. Etterkrigstiden fram til begynnelsen av 60- tallet var den beste tiden. Da var Rjukan fabrikk hovedleverandør av ammoniakk i selskapet. Men nye prosesser basert på gass gjorde produksjonen mindre lønnsom og den ble etter hvert flyttet til Herøya og Qatar. Den 4. juli 1991 gikk det siste toget med nitrater ut av dalen.

Rjukan er fortsatt en betydelig kraftprodusent. Fem kraftverk produserer i dag til sammen 3723 GWh. På denne måten har stedet både en kulturarv forbundet til vannkraftproduksjon i form av bygninger og teknisk industrielle kulturminner, samtidig som produksjon av elektrisk kraft er en levende virksomhet på stedet. Men mens vannkraftproduksjonen opprinnelig var igangsatt for å betjene den kraftkrevende industrien som sysselsatte et par tusen arbeidere, blir kraften i dag hovedsakelig eksportert ut av dalen.

Sam Eydes mislykkede fossespekulasjon synes nå etter hundre år å ha blitt en realitet. Hydro fører årlig kraft for rundt 800 millioner kroner ut av dalen, mens selskapet kun sysselsetter et par hundre arbeidere. Forpliktelsene Hydro har overfor lokalsamfunnet har vært et stridstema fra 1968 og er det like fullt i dag.

Parallelt med dette har det hele tiden vært stor aktivitet for å bygge opp et næringsliv uavhengig av Hydro. Fra å være et ensidig industristed har samfunnet gradvis blitt et samfunn med et variert og framtidretta arbeidsliv. Variert industri med for eksempel støperivirksomhet, cd- og dvd- produksjon, styringssystemer for ventiler om bord i båter, blekemiddelproduksjon og luftgassanlegg utgjør i dag en betydelig andel av sysselsettingen i kommunen. Voksende turisme og kulturbasert næring trekker hvert år flere og flere mennesker til stedet og bidrar til å opprettholde både offentlige og private tilbud på stedet. Naturen på stedet er fortsatt ettertraktet og gir økning i hyttebygging og alpinanlegg rundt Gaustatoppen.

Kampånden på stedet.

Her på Rjukan lar man seg ikke diktere av nogen.

Utsagnet som kom som et svar på LOs anmodning om å heve en sympatistreik i 1914 (Kjeldstadlie 2005) lever på folkemunne i beste velgående og er betegnende for den kampånden som har preget stedet opp gjennom tiden. Gjennom utallige streiker og demonstrasjoner har folket på Rjukan måttet kjempe for å opprettholde arbeidsplasser, sykehus og skoler. Folk står sammen når det gjelder og viser en utrettelig vilje til å kjempe for livsgrunlaget på stedet.

5.2 Kunstnerisk blikk på Rjukan opp gjennom tiden.

Folkekunsten

Fleire av hovudættene i Tinn hev framandt blod i aadrane sine. Det hev ikkje vore til skade. Nytt friskt blod utanfrå styrkjer ætti, gjev nye tankar, nye hugsviv og opnar døri for nye kulturstraumar og meir samfolkeleg tenkjemaate (Einung 1926, s 104).

I Tinnsga kommer det fram at det opp gjennom tiden kom mye folk utenfra og blandet seg med folket i Tinn. Det, sammen med en utstrakt reisevirksomhet blant håndverkerne selv, for å selge håndverket sitt, gjorde at impulser fra bykultur og byggverk, spesielt kirkene, preget folkekunsten på mange områder. Bygdekunst med rosemaling, treskurd og bunader er ofte framstilt som det rotekte og særnorske. Ser vi nøyere etter er det lett å oppdage impulsene fra europeiske stilarter som renessanse, barokk, rokokko og empir.

Det fortelles at Jon Gunnulvsson Saaheim, f. 1751, hadde et rikt utsmykket hus på Saaheim i Vestfjorddalen der han hadde fått Per Målar til å male Samson og Løva og andre motiv på skap og dører (Einung 1926). I tillegg til rosemaling var bibelske motiv vanlig på bygdene på den tiden. Det ble regnet som håndverk. Det fantes ikke noe skille mellom vanlig håndverk og kunsthåndverk, eller mellom kunsthåndverk og bildende kunst i denne tiden. Skillet mellom de akademisk utdannede kunstnerne og håndverket blir ikke aktuelt i Norge før tidlig på 1800- tallet (Norges Malerkunst 1 2000).

Tinn har en rik tradisjon innen rosemalingen med Thomas Luraas (1799 – 1886) som den mest kjente, også i nasjonal sammenheng.. Han er omtalt i *Norges Malerkunst 1*, som bohemen blant rosemalerne, full av historier, like flink med fela som rutinert maler med sikkert håndlag og frodig fantasi. Han har en karakteristisk stil, med kraftige svarte konturer, og roser der bladene ofte er litt brede og litt feite. Han liker å få til en plastisk virkning ved å la fargene gli over fra blått til gult eller lyst til mørkt. Rosemalingen hans er bygd opp rundt en rokokko C og har ofte islett av figurmotiver med riddere til hest og borger. Påvirkningen utenfra ses også i de utskjærte løveføttene på noen av kistene hans, noe som fantes på europeiske stilmøbler på denne tiden.

Romantikkens malere besøker stedet.

Norge hadde ikke noe eget kunstakademi på begynnelsen av 1800- tallet, slik at kunstnerne på den tiden bosatte seg og fikk sin utdanning ved akademiene hovedsakelig

i København eller Dusseldorf. Magne Malmanger påpeker at de malerne som søkte ut likevel beholdt nære forbindelser til hjemlandet og forsøket å stimulere den kulturelle bevisstheten her til lands (Norges Malerkunst 1 2000).

Ute på kontinentet blomstret nye ideer om naturen opp i perioden som kalles romantikken. Naturen betraktes ikke lenger som et handlingsrom for nødvendige materielle aktiviteter, som for eksempel jordbruk, gruvedrift, jakt osv., men snarere som en estetisk dimensjon som mennesket kan nyte så å si på avstand, uten å la seg involvere (Fjågesund 2001). Dette innebar et betydelig brudd med det synet den fattigslige bondebefolkningen i Vestfjorddalen hadde på naturen. De var bofaste, uløselig knyttet til stedet og prisgitt naturen på godt og vondt.

Etter hvert som naturherlighetene i Vestfjorddalen ble kjent tidlig på 1800 - tallet strømmet det turister og kunstnere fra inn- og utland til stedet. Å betrakte naturen på en sublim og pittoresk måte ble sett på som et dannelsesideal på den tiden. Opplevelsen av det sublime i naturen ga mennesket respekt for det overveldende og ukontrollerbare den ville naturen stilte menneskene overfor. Det ble etablert faste reiseruter med utvalgte observasjonsposter som tilfredstilte disse estetiske forbildene. I Vestfjorddalen var Gaustatoppen og Rjukanfossen hovedmålene for reisen og populære motiv for de mange kunstnere som besøkte stedet. Mange utenlandske og norske malere, bosatt i utlandet, tok med seg det nye romantiske natursynet på sine reiser til Vestfjorddalen på begynnelsen av 1800-tallet.

I møte med Rjukanfossen opplevde tilskueren skrekkblandet fryd. I de mange reiseberetningene understrekes gjentatte ganger at veien i nærheten av fossen bare kunne forseres med livet som innsats. Den første av de kjente malerne som kom var **Johannes Flintoe**. I sitt maleri av Rjukanfossen fra 1821 forsøker Flintoe i sin skildring av fossen å skape et verk som tar opp i seg kategorien om det sublime i naturen, på samme tid som han indikerer betydningen av kulturen som et tukkende og kontrollerende element, et redskap i menneskets overvinnelse av dragningen mot kaos. I forgrunnen sitter byborgeren og får anvisninger av bonden om landskapet mens han nedtegner og naturen trekkes dermed inn under menneskenes kontroll. I 1826 er **I.C. Dahl** på stedet og tar en rekke skisser som han tar med seg til Tyskland der han maler sitt bilde av Rjukanfossen i 1830. Sett i forhold til Flintoes bilde virker fossen i Dahls

bilde nærmest liten. Dahl er mer naturalistisk i formen og det knudrete landskapet oppløses til småformer og får langt fra den storslagne karakter som i Flintoes bilde. Dahl hadde åpenbart langt større sans for det skjønne ved sitt motiv, enn det sublime (Bjerke 1998).

Johannes Flintoe, *Rjukanfossen*, 1821, opl, 200x177.
Norsk Hydros Kunstsamling. Foto: Per Berntsen.

J.C. Dahl, *Rjukanfossen*, 1830, opl., 78x69,
Norsk Hydros Kunstsamling. Foto: J. Lathion

Etter industrialiseringen.

Mot slutten av 1880-tallet var ikke malerne så opptatt av sublimе landskapsmotiv lengre og kunstnerbesøkene i Vestfjorddalen avtok. En ny tid var i emning. Da Sam Eyde kjøpte Rjukanfossen i 1902, ble han utsatt for heftige angrep for å ville ødelegge fossen. **Theodor Kittelsen** var fascinert av de tekniske fremskrittene og støttet Eyde som i 1908 bestilte fem store bilder der Kittelsen skildrer temmingen av naturen. I følge Kittelsens egne ord viser bildet fossen i ”sin oprinnelige og ubundne velde. Ansiktene som dannes i fjellet sover sin dorske søvn. Følget på stien til venstre er utvandrere til Amerika, som manglet næringsgrunnlag i bygdene. Eyde er Askeladden som av en fe får ideen til å temme uhyrene som raser i fossen og få dem til å tjene menneskene. I stedet for å reise til Amerika kan nå folk få arbeid i anleggsvirksomheten (Bjerke 1998).

Th. Kittelsen, 1908, *Fossen*, akvarell,
Norsk Hydro Kunstsamling

Severin Segelcke, 1909, *Første tog i
Vestfjorddalen*, Norsk Hydro Kunstsamling

I bildet ”Første tog i Vestfjorddalen” fra 1909, skildrer maleren **Severin Segelcke** bøndenes reaksjon når de første togene begynte å komme til dalen.

Om lag samtidig med at de store utbyggingene skjer på Rjukan innleder Henrik Sørensen det som kalles ”Telemarksperioden” i norsk maleri fra 1920 til cirka 1945. Men han og andre kjente malerne som Harald Kihle og Kai Fjell, legger nå veien utenom Rjukan som etter industrialiseringen ikke er interessant for kunstnerne lenger (Bjerke 1998).

Norsk Hydro sitter på et enormt arkiv av 500 000 dokumentarfotografier som ble tatt under industrialiseringen og oppbyggingen av Rjukan, der den mest kjente fotografen er **Anders Beer Wilse**. I nyere har den norske samtidsfotografen **Per Berntsen** tatt en rekke bilder fra Rjukan, blant annet serien Forandringer fra 2005 som ved å sammenstille fotografier av det samme motivet, viser endringer som har skjedd på stedet i løpet av 100 år.

Knud Knudsen - Per Berntsen - fra Forandringer 2005

For øvrig hadde ikke Berntsen i denne serien med bilde av Rjukanfossen sammenstilt med det tomme juvet etter fossen slik det ligger i dag. Med mitt blikk på stedet synes jeg det manglet som den mest betydningsfulle endringen som la grunnlaget for stedet Rjukan.

5.3 Mitt blikk på stedet

I oppgaven har jeg valgt å bli kjent med stedet gjennom bildearbeid på to ulike måter:

1. Utføre en serie tegninger utendørs direkte på stedet, rett overfor motivet.
2. Bearbeide inntrykk fra stedet innendørs gjennom malerier.

Begge måtene å lage bilder på har konkret tilstedeværelse på stedet som forutsetning og utgangspunkt. Jeg vil se litt nærmere på hva tilstedeværelse innebærer.

Tilstedeværelse

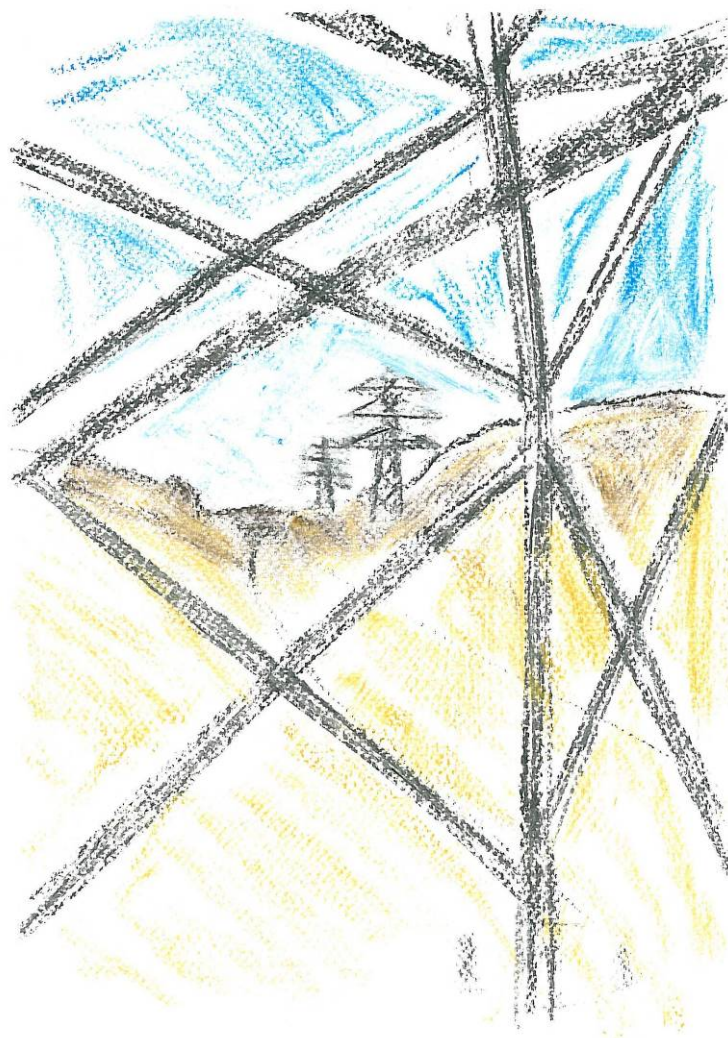
Når jeg er tilstede på Rjukan er jeg tilstede i en konkret virkelighet med hele meg, med kropp og tanke, som sansende og reflekterende menneske. Jeg ser, hører, lukter, smaker, føler og tenker. Omgivelsene er umiddelbart nærværende for meg, de virker på meg og

oppfattes på en helhetlig måte. Tilstedeværelsen min på Rjukan består av ulike sosiale sammenhenger og gjøremål på et sted som omfatter variasjoner i natur, kultur, vær og vind og alle ting jeg omgir meg med. Jeg befinner meg i det Husserl ville betegnet som *livsverden*; den konkrete verden av ting og hendelser vi lever i til daglig.

Jeg er også tilstede på et historisk sted som rommer fortettet tid der gammelt og nytt ligger side om side som historiske spor. Rjukan har som tidligere beskrevet en omfattende historie. Historiske spor i natur og menneskeverk viser seg når jeg beveger meg rundt i byen. Rjukan har hundreårs jubileum i år, men stedet har fortsatt spor etter eldre bosetting fra før industrialiseringen kom til dalen. Opp gjennom historien har menneskenes inngripen endret stedet og satt sitt preg på folkelivet.

Mange faktorer kan endre stedet, men noe er likevel konstant; det som Christian Norberg-Schulz betegner som *jord- himmel* forholdet. Så når jeg er tilstede på Rjukan, er jeg ikke bare på jorden – jeg er også under himmelen. Tilstedværelsen min foregår i et *landskap*, i et helhetlig stedsrom. *Det er horisonten som trekker opp den ytterste grensen for stedet, og gjør det til et hele*, sier filosof Anikken Greve (Greve 1998, s. 104). Jorden og himmelen er stedets to grenseflater som horisonten føyer sammen. Rjukan blir å betrakte som et tredimensjonalt rom, en romdannelse som er avhengig av landskapets to akser: den horisontale og den vertikale som representerer landskapets utbredelse og oppadstrebbelse. Samspillet mellom vertikale spenninger og horisontale rytmer bestemmer et landskaps *karakter*, ifølge Norberg-Schulz. Inndelingen er en grov typologi, i tillegg vil det enkelte landskap og sted få sin karakter og atmosfære bestemt av variasjonene i måten flateutbredende og oppadstrebbende elementer, og dessuten farge-, lys- og værforhold, trer i forhold til hverandre på det bestemte stedet (Greve 1996). Hvordan jord – himmelforholdet og landskapsrommet er på Rjukan og hvordan det er med på å gi stedet karakter vil komme fram av den visuelle stedsanalysen og serien med tegninger som jeg kommer til om litt.

Men først til hvordan vi oppfatter det vi har rundt oss. Selv om jeg er tilstede på Rjukan, så oppfatter jeg til enhver tid bare noen av stedets mangfoldige bestanddeler og kvaliteter. Slik er det mer eller mindre for de fleste av oss og vi fokuserer på ulike ting i omgivelsene. Møte med stedet er en individuell prosess som med utgangspunkt i det



Å. Kvåle, 2006, *Kraftledningsmaster Rjukan*, 35x25, kull og pastell.

enkelte menneskes livssituasjon, forkunnskaper og interesse, kan gi ulike opplevelser. Som sansende og skapende mennesker har vi mulighet til å være aktive i vårt møte med den konkrete virkeligheten som omgir oss. Vi kan komme i dialog med stedet vi bor på, vi kan hente inntrykk fra våre omgivelser og gi ulike kulturuttrykk tilbake.

Det faktum at jeg i en årrekke har bodd på Rjukan og laget bilder med motiv fra stedet har gitt meg et mer oppmerksomt blikk for omgivelsene. Stedet har også blitt til råstoff for bildeskapende arbeid; jeg ser motiver, utvalgte steder innenfor stedet som kan være utgangspunkt for bilder. Som bildeskaper sanser og opplever jeg omgivelsene mine når jeg er tilstede på Rjukan. Både landskapsrommet og steds karakteren påvirker meg, gir mening og vekker assosiasjoner som jeg kan bruke i bildearbeid.

Tegninger fra stedet

Jeg bestemte meg tidlig for å lage en serie med tegninger fra stedet med utgangspunkt i *landskapet*. Av praktiske årsaker ble tegningene laget tidlig på høsten i oppholdsvær. I løpet av september og oktober var jeg ute, beveget meg gjennom byen fra øst til vest, var høyt og lavt i terrenget og fant en rekke motiver fra ulike steder i dalen. I og med at jeg har bodd her lenge og kjenner stedet godt, var arbeidet nødvendigvis preget av at jeg hadde mye kunnskap om stedet allerede.

Jeg forsøkte å velge motiv som kunne belyse helheten ved stedet gjennom både oversiktsbilder og bilder der jeg går nærmere inn på deler av stedet slik som bebyggelse og andre enkeltelementer. I mengden av mulige perspektiver på stedet valgte jeg å konsentrere meg mest om stedets naturgitte forutsetninger og vannkraftutbyggingen. I serien vil alle motiv utgjøre deler av den samme helheten som er stedet. Gjennom å være tilstede foran motivet skapes opplevelsen; sansingen og persepsjonen aktiveres og gjennom tegningen prøver jeg å gi form til det jeg ser og opplever. Ved å samle kunnskap om stedet gjennom serien med tegninger vil jeg gjennom en analyse i etterkant søke å finne stedets karakter og min opplevelse av det. Samtidig vil jeg få belyst oppgavens hovedspørsmål som er rettet mot hvilken type kunnskap og bevisstgjøring jeg får om stedet ved å lage bilder utendørs på denne måten.

Tegneprosessen

I en periode på rundt halvannen måned var jeg ute og tegnet. Tegningene ble stort sett gjort ferdige der og da foran motivet. Jeg laget en tegning om dagen i løpet av en relativt kortvarig prosess på et par timer. Jeg tok i bruk all min erfaring og kunnskap om bildearbeid i transformasjonen av den sansemessige opplevelsen fra den konkrete virkeligheten foran meg over til det abstrakte bildet. For å klare å omskrive det motivet jeg hadde foran meg til et bilde var det nødvendig med en reduksjon. Det er selvfølgelig verken mulig eller ønskelig å få med alle detaljer i det mangfoldige landskapet jeg ser foran meg. Som fenomenologien sier er en reduksjon nødvendig for å få tak i et fenomens kjennetegn. Slik er det også for meg som tegner, jeg vil forsøke å nå inn til kjernen av det jeg ser foran meg. En slik reduksjon vil si at jeg vil forsøke å abstrahere min opplevelse av motivet ved å trekke fra visse egenskaper i den hensikt å framheve de mest karakteristiske. Med andre ord forsøker jeg å forenkle min opplevelse av virkeligheten slik at formens karakter og betydning blir det viktigste. Synsprosessen vil styre bildearbeidet mitt og jeg velger og vraker og tar avgjørelser gjennom en intuitiv bedømmelse der og da.

Jeg valgte å bruke tegning med kull og pastellkritt som er et direkte, nær hånden medium som jeg liker godt å arbeide med og uttrykke meg gjennom. Francis D. K. Ching sier i forordet til boken *Tegning*, dette om tegningens gode egenskaper og som jeg av erfaring slutter meg til:

Tegning er uløselig knyttet til syn og tanke for grunnleggende egenskaper ved tingene rundt oss. Evnen til å tegne avhenger av evnen til å se klart og forstå hva vi ser. Kunnskap og forståelse som vi tilegner oss når vi tegner det vi ser rundt oss, er nødvendige forutsetninger for å kunne tegne fra fantasien. Akkurat som tanker kan gis form i ord, kan ideer gis form i en tegning.

Både kull og pastell synes jeg har gode muligheter i seg til varierte uttrykk og kontrastvirkninger. Mediet kan teknisk sies å ligge mellom tegning og maleri og kan få fram et stort spenn i farge, linje og flateuttrykk. Ikke minst egner disse arbeidsredskapene seg godt til utendørsaktivitet - tørre, praktiske og anvendelige farger som tar liten plass og som er lette å ta med seg ut.

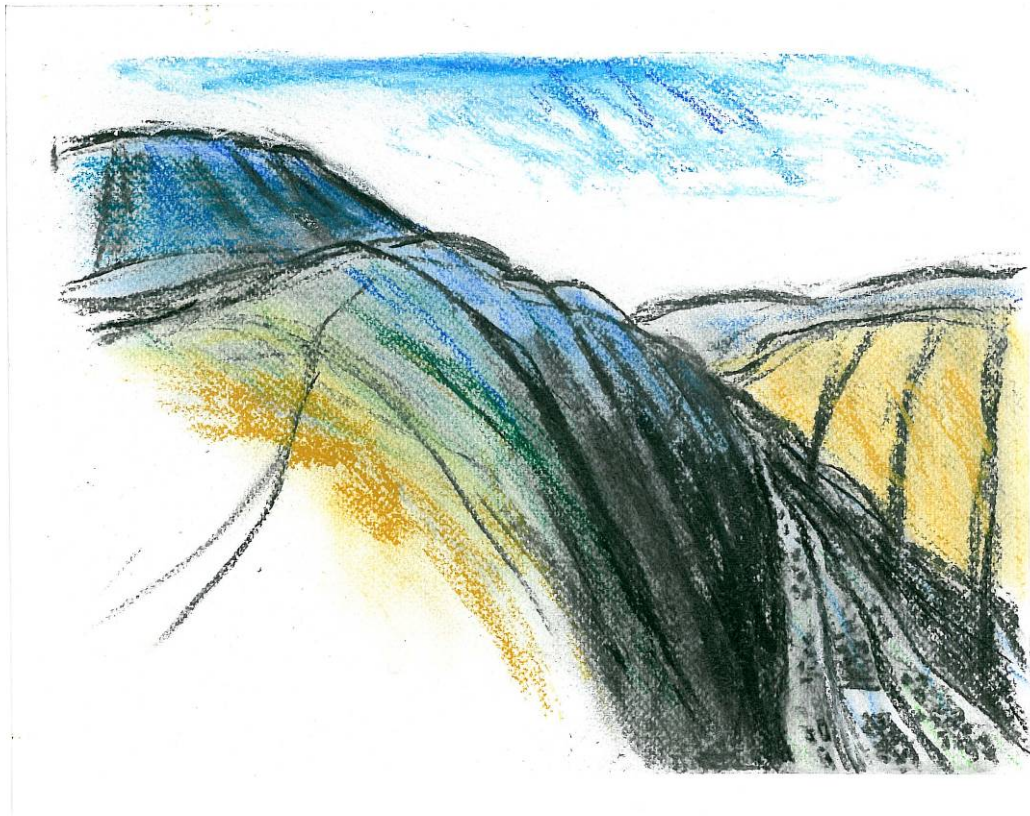
Stående foran motivet merket jeg ved siden av ytre forhold som vær og vind og landskapsrommet også indre assosiasjoner og tanker rundt motivet som jeg vil ta med meg videre inn i arbeidet med maleriene. Men nå i første omgang er oppgaven å gjøre en visuell registrering og finne min opplevelse av steds karakteren på Rjukan.

Noen eksempler

Av et tjuetalls tegninger fra stedet har jeg valt ut noen tegninger som eksempler som jeg analyserer etter følgende kriterier:

- Først beskriver jeg karakteristiske trekk ved motivet og min opplevelse av det.
- Deretter beskriver jeg karakteristiske trekk ved bildespråket; estetiske funksjoner (rytme, harmoni, bevegelse, proporsjon, kontrast, balanse) og formelementer (linje, farge, volum, rom, valør, flate) i bildet.

Avslutningsvis vil jeg se på serien med tegninger samlet for å se om de kan fortelle noe om et helhetlig karaktertrekk ved stedet. De øvrige tegningene fra serien finnes avbildet andre steder i oppgaven.



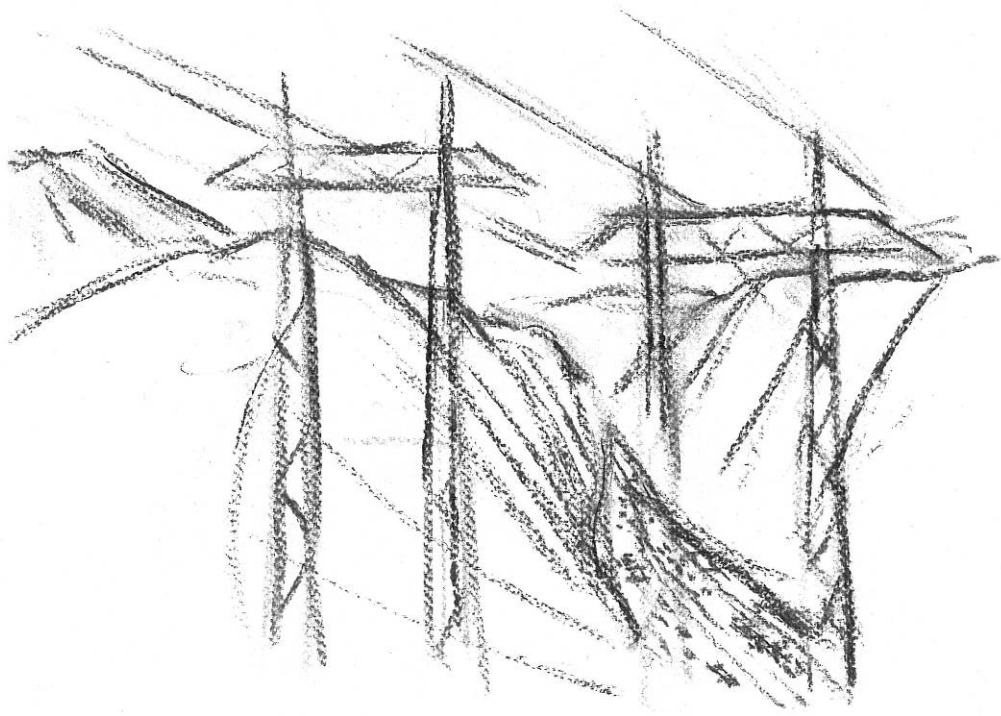
Eksempel 1: Å. Kvåle 2006, *Oversiktsbilde Vestfjorddalen – byen Rjukan*, 25x35, kull og pastell.

Eksempel 1:
Oversiktsbilde Vestfjorddalen – byen Rjukan
Opplevelsen av stedet

Her står jeg høyt oppe i fjellsida øst i dalen. Jeg ser et landskap med store kontraster. Byen Rjukan ligger langstrakt dypt nede i den trange Vestfjorddalen, omkranset av høye fjell og vidder; Gaustatoppen til venstre i bildet og Hardangervidda bak til høyre. De høye fjellsidene og den trange dalen gjør at sola ikke kommer ned i byen. Sydsiden av dalen stenger for sola og kaster sin skygge over byen. Det gir et markant skille mellom sol og skygge i fjellsiden til høyre i bildet. Landskapet og byens beliggenhet opplever jeg som kontrastfylt, dramatisk, isolert og inneklemt. Jeg merker at jeg skifter stemning når jeg ser ned i den skyggefulle, trange dalen og når jeg ser ut over den åpne, solfylte vidda. Jeg kan liksom føle kontrastene i landskapet på kroppen. Jeg føler også sterkt skalaforholdet; hvor liten jeg er i forhold til naturen.

Tegningen og bildespråket.

Motivet karakteriseres ved mange kontraster som preger min opplevelse av stedet. For å forsøke å gjengi motivet i tegning slik jeg har oppfattet det har jeg anvendt en rekke bildespråklige kontraster slik som horisontale – vertikale linjer, lys – mørke kontrast, fargekontrast og romkontrast.



Eksempel 2: Å. Kvåle, *Kraftledningsmaster – Vestfjorddalen og Rjukan i bakgrunnen*, 25x35, kull.

Eksempel 2:

Kraftledningsmaster – Vestfjorddalen og Rjukan i bakgrunnen

Opplevelsen av stedet

Nå har jeg forflyttet meg noen ti-talls meter bak der jeg sto i bildet foran.

Utsikten domineres av to enormt kraftige høyspentmaster som tar all oppmerksomhet fra landskapet for øvrig. De to mastene med sin tunge stålkonstruksjon og strenge geometriske form står i sterk kontrast til det organiske landskapet rundt. Jeg opplever en sterk kontrast mellom natur og menneskeverk. Mastene oppleves som svært dominerende og skjemmende i naturen.

Tegningen og bildespråket

Tegningen domineres av to høyspentmaster plassert i forkant i bildet.

Kontrast mellom de strengt geometriske rette og skarpe linjer i mastene mot mer avrundede linjer i landskapet bak.



Eksempel 3: Å. Kvåle, 2006, *Juvet etter Rjukanfossen*, 35x25, kull og pastell.

Eksempel 3: Juvet etter Rjukanfossen

Opplevelsen på stedet

Nå har jeg beveget meg til andre enden av dalen, til det tomme juvet etter Rjukanfossen. Juvet skjærer seg omlag 110 meter ned i landskapet som en djup trang revne. Slik har det ligget tørrlagt siden reguleringen av vassdraget i 1905. Det trange mørke juvet med sine steile bergvegger står i sterk kontrast til den åpne vidda rundt. Stedet gir en sterk opplevelse av menneskets inngripen i naturen. Juvet oppleves som en mørk avgrunn, veldig uhyggelig, en død steinørken som har mistet sin funksjon, øde, stille og lite innbydende. Det var plagsomt å sitte der og tegne og jeg fikk bare lyst til å komme meg vekk forttest mulig.

Tegningen og bildespråket.

Juvet fyller mesteparten av bildeflaten med sitt mørke, trange rom i kontrast til det åpne landskapet over som har en frisk grønn farge med blå himmel. De vertikale linjene i juvet står i kontrast til de horisontale linjene i landskapet over. Kontraster: høyt - lavt, vertikale – horisontale linjer, lys – mørk, trangt – åpent.



Eksempel 4: Å. Kvåle 2006, *Vemork kraftstasjon*, 35x25, kull og pastell.

Eksempel 4:

Vemork kraftstasjon

Opplevelsen på stedet

Vemork kraftstasjon er en monumental steinbygning som ligger helt ute på kanten av juvet noen hundre meter nedenfor Rjukanfossen. Selv om det er en stor bygning i kraftig steinarkitektur, virker den likevel relativt liten i den voldsomme naturen. Jeg ser motivet fra andre siden av juvet fra de gamle tuftene til Krokan gård, der Turistforeningens første hytte senere lå. En dramatisk beliggenhet der bakken går nesten loddrett ned i juvet under meg. Terrenget er ulendt og stupbratt. Jeg fulgte en sti som gikk helt ned til juvkanten, det var skremmende og utrivelig og jeg kjente på meg at jeg ble redd og kom meg raskt vekk til et tryggere utsiktspunkt. I de høge åssidene over Vemork skaper sol og skygge et flott lysspill som gir en spennende, dramatisk virkning og en følelse av at naturen er sterkt tilstede her.

Tegningen og bildespråket

Fremtredende kontrastvirkning av lysspill i de mørke, bratte, skogkledde fjellssidene. Kontrast lys – mørk, kontrast i romforhold stor – liten, horisontale – vertikale linjer, høyt – lavt.



Eksempel 5: Å. Kvåle, 2006, *Trehusbebyggelse på Tveito*, 25x35, kull og pastell.

Eksempel 5: Trehusbebyggelse på Tveito

Opplevelsen på stedet

Nå er jeg i nedre bydel i nabolaget mitt. Jeg bor i et lignende hus i husrekken som ligger parallelt med den som vises her. De enkle trehusene som det finnes et hundretalls av er bygget over samme lest av de kjente arkitektene Keyser-Frølich og Magnus Poulsson. En tidlig form for typehus, men variert med forskjellige taktyper, verandaer, speilvending og plassering på tomtene som bryter monotonien på en virkningsfull måte. Husene ligger tett og velorganisert på rekke og rad, har en dramatisk beliggenhet og virker små i forhold til den monumentale fjellsiden bak

Jeg står i solen i parken like ved og ser inn i rekkene av hus som ligger i skyggen. Bak husene ligger den mørke, høye, bratte fjellsida som kaster sin skygge over byen og lager et markant skille mellom sol og skygge i dalbunnen. Fjellsidene lever jeg godt med selv om de er dramatiske, de er liksom blitt en del av meg. Jeg er også vant til å forholde meg til at sola kommer og går her på Rjukan. Det er litt tungt når den forsvinner på høsten, men desto bedre når den kommer tilbake hver vår.

Tegningen og bildespråket

Bildet domineres av den høye, mørke og bratte fjellsida som står i kontrast til de små enkle trehusene. En stripe av sol i nedrekant av bildet markerer kontrast til den dominerende skyggen i bildet. Kontraster: lys – mørke, fargekontrast, stort – lite; romkontrast, vertikale – horisontale linjer.

Stedets karakter – Rjukans stemthet.

Etter en gjennomgang av alle tegningene i etterkant så jeg visse fellestrekk som kan karakterisere min opplevelse av Rjukan som helhet.

Karaktertrekk/Særpreg: Dramatisk og kontrastfylt landskap med store høydeforskjeller. Monumentale fjellsider som rammer inn et trangt og smalt landskapsrom med en høy himmel. Dette gir et markant sol- og skyggeforhold i byen og et kontrastfylt lysspill i fjellsidene. Den tomme fossen og elven og vannkraftutbyggingen preger stedet. Rjukan er en totalplanlagt og velregulert by med mange arkitektoniske gode bygg.

Karakteristisk er også høye barskogkledde fjellsider, med karakteristisk taggete mønster mot himmelsynet.

Stedet er preget av en mengde kontrastpar: sol – skygge, høyfjell – dyp dal, åpen vidde – trang dal, lang - smal by, regulert - fritt vann, trangt - åpent himmelrom, organiske linjer – geometriske linjer, vått – tørt, natur – menneskeverk.

Som det karakteristiske formalestetiske kjennetegn ved stedet er *kontrasten* den gjennomgående estetiske funksjonen i bildematerialet. Ved å bruke kontrast på ulike måter som virkemiddel kan tegningen gi form til stedets dramatiske og visuelt motsetningsfylte særpreg.

Malerier fra stedet

Maleriene har som tegningene sitt utgangspunkt i den konkrete tilstedeværelsen foran motivet. Poenget nå er å ta med den sansemessige opplevelsen fra stedet og bygge videre på den i maleriene. Jeg valgte de motivene som appellerte mest til meg og som gav meg flest assosiasjoner og ideer å arbeide videre med. Bildene mine er figurative og relativt gjenkjennelig i uttrykket, men de kunne også vært helt abstrakte, siden jeg har fristilt maleriet i forhold til kravet i tegningene om å etterligne det sette.

Maleprosessen

Mens tegningene ble utført raskt der og da overfor motivet, ble maleriene laget innendørs i en lengre prosess på opptil flere måneder. Det ga meg rom til å komme inn i kreative prosesser der jeg kunne reflektere og assosiere rundt de motivene jeg skulle

arbeide videre med. Jeg kunne vurdere bildespråk, bruk av virkemidler og eventuelle symboler og metaforer som jeg ville benytte meg av. I tillegg kunne jeg hente opplevelse, inspirasjon og kunnskap fra den rikholdige tradisjonen av kunstbilder inn i arbeidet med bildene. Gjennom prosessen i bildene forholder jeg meg hele tiden aktivt og handlende i forhold til de motivene jeg har valgt ut. Bildearbeidet utgjør en relasjon mellom bildet og stedet der min opplevelse av stedet vil inngå i den skapende prosessen og produktet av denne.

Jeg valgte å male fire bilder med utgangspunkt i fire av tegningene. I enkelte av bildene kom jeg raskt fram til hva jeg ville forsøke å uttrykke og hvordan, i andre tok det lengre tid. Det ble fire ulike prosesser der tiden varierer mens bildeproblemene og gangen i arbeidet er mye av samme art. Det gjelder å få form, farge, linjer, komposisjon osv. til å stemme overens og til å tjene uttrykket. Arbeidet med bildene var hele tiden preget av problemløsning i en vekselvirkning mellom å handle og å vurdere handlingen. En subjektiv – refleksiv dialog med bildet, der det dreier seg om å ordne bildets deler til en helhet, som består både av den strukturelle oppbyggingen og det jeg ønsker å uttrykke i bildet. Målet med bildet, det jeg ønsker å uttrykke i forhold til opplevelsen på stedet, er en fornemmelse jeg har som blir tydeliggjort via prosessen. Refleksjonen skjer hele tiden implisitt i prosessen; når bildet er ferdig er min refleksjon over. På den måten vil mine malerier inneholde store mengder taus kunnskap både i prosessen og produktet

Maleriene

Alle maleriene er utført i acryl på lerret. Acryl har den fordel at den tørker fort. Den egner utmerket til laseringer, men egner seg derimot heller dårlig til tynne lag med maling over større flater – da virker malingen lett matt og død. I det følgende gir jeg først en kort beskrivelse som del av presentasjonen av maleriene.

Bilde 1: Rjukanfossen revisited (100x80)

Bildet viser det tomme juvet etter Rjukanfossen. Utallige malerier har oppgjennom tiden blitt malt av den mektige fossen. Romantikkens malere, deriblant I. C. Dahl, valfartet til stedet og gjorde naturherligheten til nasjonalt symbol. Ingen har meg bekjent tidligere malt bilder av det tomme juvet. Jeg synes motivet er interessant fordi det kan sies å konstituere byen Rjukan som ble anlagt på grunn av den enorme

vannkraften som var i fossen. Motivet satte i gang en mengde assosiasjoner rundt menneskenes inngripen i naturen.

I bildet ligger juvet i en mørk skygge. Bildet har forøvrig en varm fargeholdning av gul, brun, oransje toner med en syrlig, giftig gul-grønn i himmelen, i revnen etter fossen og elven og på klærne til personen i forgrunnen. Jeg har plassert to personer i forgrunnen som begge er vendt bort fra juvet. Den fremste ser ned og ut av bildet, mens den mørke personen har blikket vendt opp mot himmelen og den mørke klippen i bakgrunnen.

Bilde 2: Lysmøte (100x80)

Bildet har utgangspunkt i opplevelsen av å se Karlsvogna en kveld over åskammen fra vinduet mitt. Det ga en sterk opplevelse av å bo på det lille stedet og samtidig tilhøre en større verden utenfor og ha noe felles i stjernebildet på himmelen.

Bildet viser den høge, skogklede fjellsiden som ses frontalt og som fyller det meste av bilderommet. Barskogen tegner seg mot himmelsynet i sitt karakteristiske taggete mønster. På den smale stripen av himmel er stjernebildet Karlsvogna malt. Under ses byen innenfor en smal stripe av lys med den tørrlagte elven helt nederst i bildet. To typer av lys møtes; det naturgitte i stjernebildet og det menneskeskapte i byen. Bildet er preget av kontrast mellom lys-mørke og kontrasten mellom den monumentale naturen i fjellsida og menneskenes litenhet, uttrykt ved de små husene i byen under.

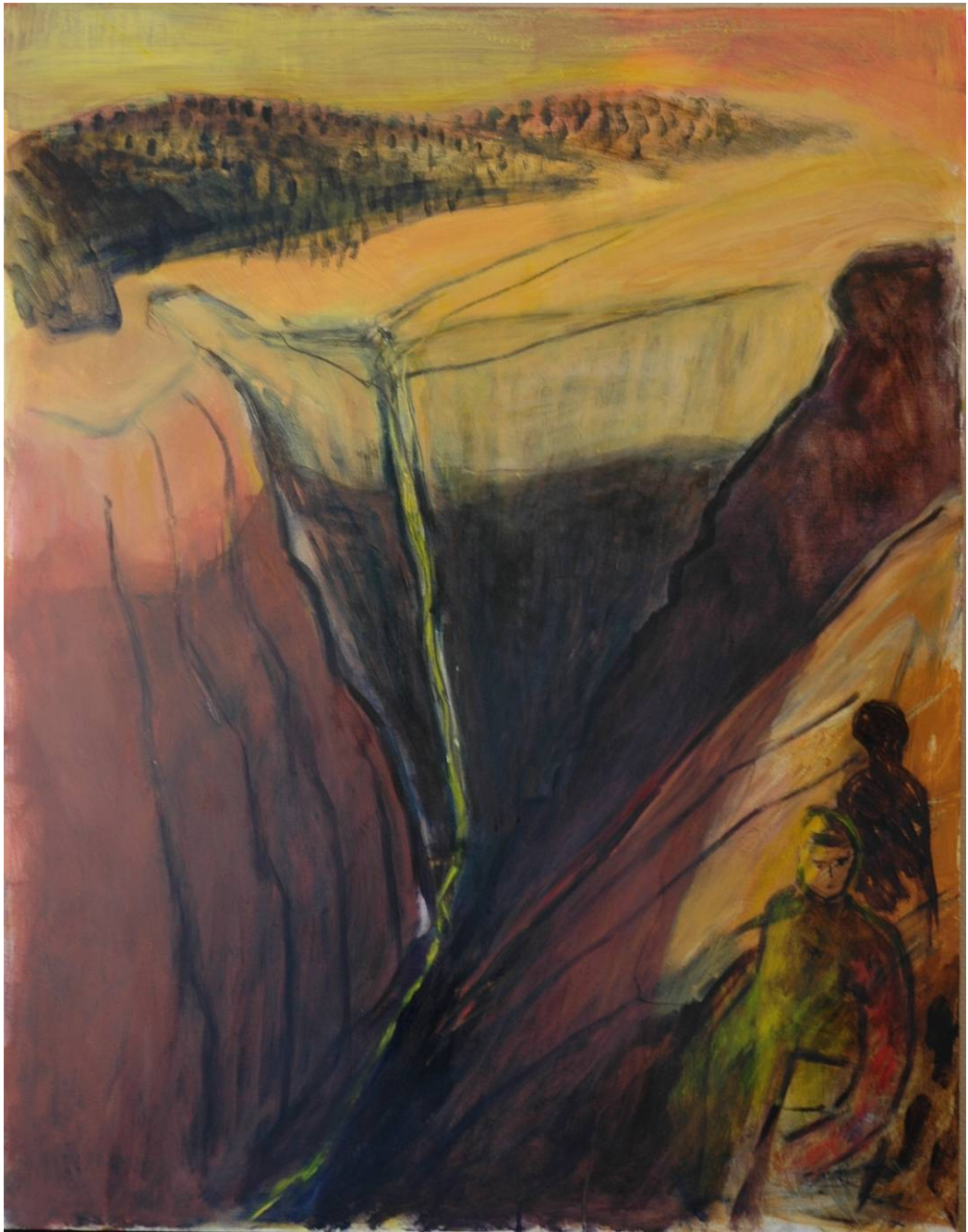
Bilde 3: Sol og skygge (90x90)

Bildemotivet er hentet fra Tveitoparken like nedenfor der jeg bor og bygger på den sterke opplevelsen jeg har av sol og skygge i byen. Bildet viser den folketomme parken med paviljongen, tjernet, husrekken og alleen med trær som ligger i skyggen. Sola ligger som en smal, lysende kappe langt opp i den høye fjellsida i bakgrunnen. Fjellsiden er vist frontalt og fyller mesteparten av billedflaten. Bildet er preget av kontrast mellom sol og skygge og kontrasten mellom den kultiverte, romantisk anlagte parken med paviljongen mot den mektige, grove naturen rundt.

Bilde 4: Med blikk på stedet (100x80)

Bildet har utgangspunkt i opplevelsen fra området rundt Vemork kraftstasjon. Bildet viser de høge skogklede fjellsidene med lysspillet som skaper en markant kontrastvirkning. Vemork skimtes så vidt på kanten av juvet i nederkant av bildet.

Midtstilt fra toppen av fjellssidene har jeg plassert tre mennesker i kontur over landskapet som ser henholdsvis til venstre, rett fram og til høyre. Menneskene er malt transparente og kan sees som om de er fylt av sine blikk og blikkets møte med stedet.



Bilde 1: Å. Kvåle 2007, *Rjukanfossen revisited*, 100x80, acryl på lerret.



Bilde 2: Å. Kvåle, 2007, *Lysmøte*, 100x80, acryl på lerret.



Bilde 3: Å. Kvåle, 2007, *Sol og skygge*, 90x90, acryl på lerret.



Bilde 4: Å. Kvåle, 2007, *Med blick på stedet*, 100x80, acryl på lerret.

5.4 Resultat av bildeskapende arbeid.

Resultatene i arbeidet med tegningene og maleriene kan sies å ha en dobbel karakter:

1. Bildene slik de fremstår i seg selv som mitt manifesterte uttrykk for stedet.
2. Endringen som har skjedd i forhold til min bevissthet om stedet.

Begge punktene inneholder en rekke aspekter knyttet til bevisstgjøring i relasjonen mellom bildeskapende arbeid og stedet. For å unngå gjentakelser vil disse forhold først bli behandlet i drøftingsdelen.

6.0 Stedet i undervisningen.

6.1 Lokal tilpasning.

Som nevnt innledningsvis er jeg også opptatt av hvordan skolene gjennom kunst- og håndverksfaget kan nyttiggjøre sin relasjon til stedet. Med læreplanen Kunnskapsløftet er hver enkelt skole gitt en større mulighet til lokal og individuell tilpasning. I innledningen til planen sies det at skoleeier kan fastsette lokale planer for faget som ramme for det enkelte læresteds videre arbeid med planer for opplæringen. Videre forutsettes det at det konkrete innholdet i opplæringen, hvordan opplæringen skal organiseres og hvilke arbeidsmåter som skal brukes i opplæringen bestemmes på lokalt nivå. *Læringsplakaten* har i tillegg med et eget punkt som sier at skolen skal legge til rette for at lokalsamfunnet blir involvert i opplæringen på en meningsfylt måte.

Slik jeg ser det åpner læreplanen på flere punkter opp for å sette fokus på kunnskap om *stedet* som denne oppgaven tar for seg. I planens generelle del, under kapitlet om det samarbeidende menneske, pekes det på at lokalsamfunnet med natur og arbeidsliv er en vital del av elevenes læringsmiljø som undervisningen må knytte an til. Det understrekes at det er viktig at undervisningen bygger videre på de impulser og erfaringer som elevene kjenner fra hjemstedet sitt. Videre blir det pekt på viktigheten av å bruke ressurser som ligger i skolens omegn og at skolen skal være et kultursenter for lokalsamfunnet.

Samtidig poengteres det i læreplanen at det også er viktig for identitetsutviklingen å ta vare på lokale og nasjonale tradisjoner; ikke for å framstå som noe bedre enn andre kulturuttrykk, men som vårt bidrag til den kulturelle *variasjonen* i verden. Det representerer et positivt trekk ved vårt samfunn at vi er åpne og demokratiske for kulturpåvirkning utenfra, men det innebærer også en fare at vi gjennom globaliseringen lett kan bli oppslukt av andre større, dominerende og lett tilgjengelige kulturer, slik at vi glemmer verdifulle sider ved vår egen kultur.

Når jeg vender meg mot å undersøke muligheten for den kunnskapstilegnelse som ligger i relasjonen sted - bilde er det altså ikke av lokalpatriotiske hensyn, men for å peke på fagets og skolens muligheter i møte med sitt nærmiljø.



Å. Kvåle, 2006, *Fjellknaus Skriugata*, 35x25, kull og pastell.

6.2 Kunst- og håndverksfagets egenart

Kunst og håndverksfaget erstattet formingsfaget i 1997. I Kunnskapsløftet blir faget vektlagt som et allmenndannende fag som sammen med øvrige fag skal representere et bredt og solid grunnlag for personlig utvikling og forberedelse for framtidig yrkesutøvelse.

Faget bærer med seg en tradisjon som håndarbeidsfagsfag fra slutten av 1800- tallet, der hensikten var å øve opp praktiske ferdigheter og god form gjennom kopiering av forbilder. Så kom en periode fra 1960 da faget fikk benevnelsen forming og var preget av en sterk tro på elevenes iboende muligheter til skapende virksomhet gjennom personlig estetisk følsomhet.

I dag framstår faget som et inntrykks- uttrykks- og refleksjonsfag. Gjennom oppgaver i faget kommer elevene inn i skapende prosesser. Ut fra opplevelser i møte med kunst og formkultur, kunnskap om farger, former og materialer tar elevene i bruk kreativitet og fantasi for å kunne gi form til det de ønsker å uttrykke. Kunst- og håndverksfaget representerer en dimensjon i tillegg til den verbale, analytiske og målbare som ivaretar praktiske, kreative evner og estetisk sans. Mer enn noen gang legger læreplanen vekt på at man skal hente inntrykk fra tradisjon og kulturarv, for så å anvende denne kunnskapen på en ny måte i spennet mellom håndverket og kunsten i eget skapende arbeid.

Faget er innholdsrikt med sitt store tilfang av kunst og kulturuttrykk og består av omfattende kompetansemål som er nedfelt i de fire hovedområdene: *visuell kommunikasjon, design, kunst og arkitektur*. Hovedområdene er ment å ses i sammenheng og å utfylle hverandre. Fagplanen er derimot svært kortfattet og lite normativ og gir i motsetning til L-97 ingen eksempler på oppgaver eller kunstnere som lærerne skal anvende i sin undervisning.

De krevende og ambisiøse rammene for faget blir det dermed opp til hver enkelt lærers kompetanse å gi et kvalitativt godt innhold til. Den generelle delen inneholder imidlertid verdimeslige, kulturelle og kunnskapsmessige føringer som lærerne skal innarbeide i de ulike fagene, men det sier seg selv at lærerne trenger solid faglig ballast og står overfor en stor utfordring i sin yrkesutøvelse.

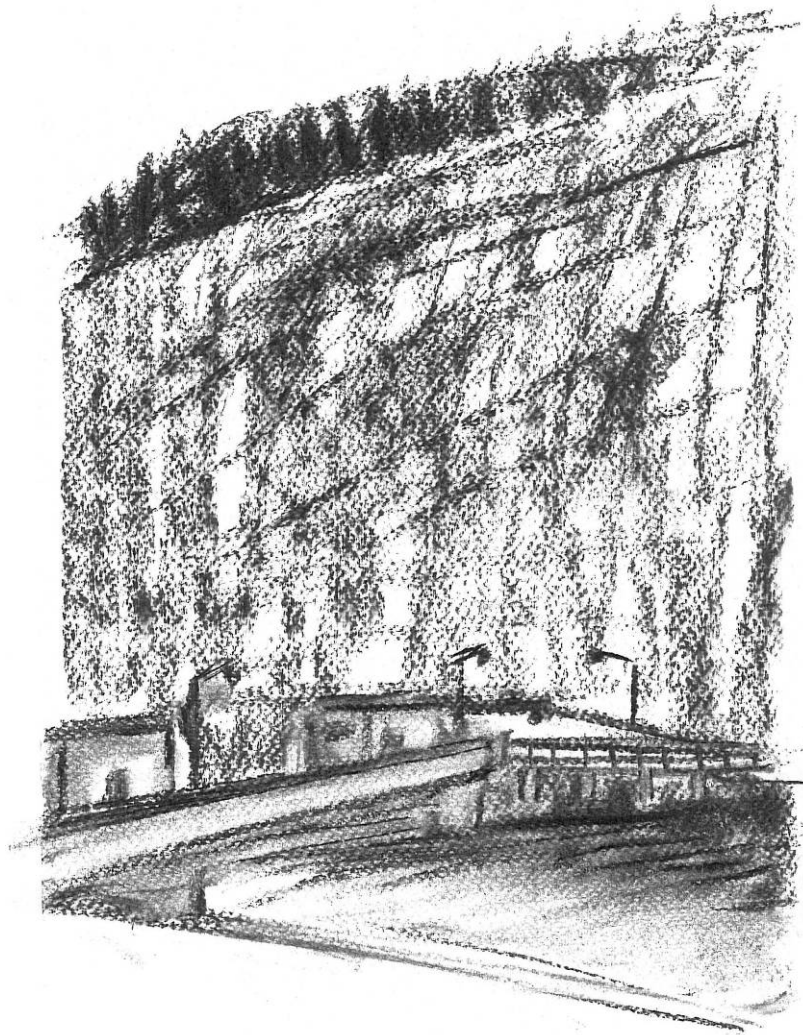
6.3 Fagets kunnskapsbegrep

Kunst- og håndverksfaget er karakterisert ved et helhetlig kunnskapsbegrep. Praktisk-estetiske ferdigheter og taus kunnskap står sentralt i faget, men også i kunst- og håndverksfaget skal elevene lære seg faktakunnskap innen fagets fire hovedområder. Fagplanen uttrykker behovet for faktakunnskap slik: *Kunnskap om form, farge og komposisjon er avgjørende for å lage produkter som fungerer og for å framføre visuelle budskap på en hensiktsmessig måte (K-06, Formål med faget).*

I faget har opplevelsesdimensjonen, gjennom det sanselige møte med kunst og kultur i eget skapende arbeid, en fremtredende plass slik det kommer til uttrykk i dette sitatet: *Opplevelse av kunst, design og arkitektur og bevisstgjøring om kulturarven i et globalt perspektiv utgjør sentrale sider ved faget (K-06, Formål med faget).* Faget kan videre sies å være kjennetegnet av en betydelig kunnskapsdimensjon som er knyttet til læring gjennom praktisk erfaring, noe som går fram av følgende sitat: *Praktisk skapende arbeid i verkstedene med å gi form til opplevelser og utvikle produkter står helt sentralt i faget (K-06, Formål med faget).* Det handler gjerne om kunnskaper vi har tilegnet oss gjennom gjentatte ganger å omgås et materiale eller visse estetiske virkemidler slik at vi har blitt fortrolige med bruken av dem. Det handler om ferdighets- og fortrolighetskunnskap som også kan innehold store deler taus kunnskap.

Tradisjonelt forbindes kunnskap med det som kan uttrykkes i ord, som utsagn eller påstander. Akademiske miljøer har historisk sett favorisert denne typen kunnskap gjennom vektlegging av verbalspråklig framlegging, argumentasjon og drøfting. Erkjennelsen av nødvendigheten av et helhetlig menneskesyn på flere hold i samfunnet, utfordrer imidlertid den tradisjonelle statusen teori har hatt i utdanningsinstitusjonene.

I en kronikk i Bergens Tidende 6. september 2004, forteller professor Arild Gulbrandsen ved Program for læringsforskning, UiB, om det nye studiet i *Skapende yrkesutøvelse*. Han viser blant annet til at samfunnsutviklingen innen ny teknologi og multimedier betinger en økende grad av kunnskap om visuell kommunikasjon og at det også stilles større krav til kreativitet i næringslivet for å møte behov og konkurranse i markedet. Studiet er satt i gang for å møte denne utviklingen ved å sette fokus på helhetslæring og se på læring ut fra et helhetlig menneskesyn som ser sammenhengen



Å. Kvåle, 2006, *Moflåt kraftstasjon*, 35x25, kull.

mellom det rasjonelle, kognitive og verbalspråklige og de kroppslige og følelsesmessige aspekter ved mennesket (Gulbrandsen 2004). Erkjennelsen av denne totaliteten burde få viktige konsekvenser for synet på læring og betydningen av kunst- og håndverksfaget som nettopp har i seg et helhetlig kunnskapsbegrep.

Filosofene Michael Polanyi, Maurice Merleau-Ponty og John Dewey oppfatter mennesket som noe mer enn rasjonelt, kognitivt og verbalspråklig. De hevder et helhetlig menneskesyn og tar utgangspunkt i kroppsliggjort kunnskap i sine teorier knyttet til *taus kunnskap, sanselig læring og erfaringskunnskap*. Vi mennesker kommuniserer ikke bare gjennom ord, men også gjennom bilder, lyd, symboler, bevegelse, gester og mimikk. På den måten er vi som mennesker, som kropper, *helhetsspråklige*.

I det følgende vil jeg gå nærmere inn på de ulike kunnskapstyper som kjennetegner faget mest.

6.4 Erfaringskunnskap

Erfaringskunnskap utgjør en sentral del av faget ved siden av faktakunnskapen og betegner den kunnskap som blir ervervet over tid ved å tilegne seg en ferdighet for eksempel i tegning. Teori kan være nyttig for å tilegne seg metoder og strategier i tegning, men skal vi bli gode til å tegne, lære å tegne, kreves først og fremst trening og vedlikehold. Gjennom gjentatte praktiske øvelser med refleksjon og korrigeringer underveis, kan tegningen bli innarbeidet i hånden og bli kroppsliggjort, slik at en etter hvert tegner nærmest uten å tenke.

Å tilegne seg kunnskap gjennom erfaring vil også kunne si å lære av andre som i et mester - svenn eller lærer - elev forhold. Vygotsky er opptatt av hvordan læring kan skje i en sosial kontekst der dialogen spiller en viktig rolle. Han mener at internalisering av erfaringskunnskap skjer best gjennom aktivitet hos eleven sammen med kompetent støtte fra læreren. Litt forenklet sagt bør altså den kompetente læreren ifølge Vygotsky rettlede eleven og bringe eleven fra *den aktuelle utviklingssone* via *den nærmeste utviklingssone* til så langt eleven kan nå i den *potensielle utviklingssone*. Læreren bør altså i følge Vygotskys pedagogikk ”blande seg inn” slik at eleven ikke skal stagnere,

men utnytte sine muligheter fullt ut, en tenkning som står i sterk kontrast til Piagets tanker om at elevens tenkning og læring best skjer innenfra gjennom egenaktivitet.

Som pedagog og filosof regnes **John Dewey** (1859-1952) som en av de fremste bidragsyterne til det som kalles aktivitespedagogikk og erfaringspedagogikk. Hans velkjente slagord "learning by doing" kan sies å representere essensen av hans tenkning. Han var en sterk kritiker av det amerikanske skolesystemet som han mente la for ensidig vekt på den intellektuelle, kognitive siden ved kunnskapstilegnelsen, noe som ville føre til at lysten og evnen til å være praktisk skapende ble skadelidende. Dewey la betydelig vekt på den kroppslige erfaringen i læreprosessen, der læring skjer i et samspill mellom individ og miljø i relasjonen mellom kunnskap og handling.

Dewey omtaler hva han legger i begrepet erfaring slik: *Experience occurs continuously, because the interaktion of live creature and environing conditions is involved in the very process of living* (Dewey 1934, s 42). Her viser Dewey til den mer ubevisste erfaring som skjer når vi ferdes i våre omgivelser til daglig. På grunn av uoppmerksomhet, avbrytelser eller manglende interesse for kvaliteter rundt oss, blir ikke alt vi opplever å betrakte som en erfaring. For å tilfredstille Deweys krav til hva en erfaring er må vi være engasjert i det vi står overfor slik at erfaringen blir gjennomlevd, hel, fullstendig og avsluttet.

I sin bok *Art as Experience* fra 1934, betrakter han den *estetiske erfaring* som idealet på en erfaring. Han peker på at vi som sansende mennesker i møte med våre omgivelser alltid har mulighet til slike erfaringer i vårt daglige liv. Erfaringen har karakter av å være emosjonell, der følelsene utgjør den bevegende og sementerende del av erfaringen som forener ulike materialer og "fargelegger" dem. Stilt overfor kunsten, skiller Dewey mellom et *art product* og et *work of art*; som henholdsvis kunstverket og kunstopplevelsen. Den estetiske erfaringen kan på sitt mest opphøyde finne sted i møte med kunsten der den kan være virksom både for kunstneren som lager kunstverket og betrakteren av kunstverket. Deweys erfaringsbegrep omfatter også at betrakteren i sitt aktive møte med kunstverket går inn i en medskapende akt og lar verket angå en personlig. Når en estetisk erfaring har funnet sted slik at kunstverket er blitt *work of art*, er det ideelle midtpunktet mellom objektive og subjektive aspekt blitt en realitet. Begrepet estetisk erfaring som møtebegrep mellom individ og kunstverk er et uttrykk

for at internalisering og nykonstruksjon har funnet sted gjennom individets aktive rolle (Halvorsen 2001).

Dewey var opptatt av prinsippet om kontinuitet i erfaringen; at vi bygger erfaringer på en tradisjon av tidligere erfaringer og at disse ikke opptrer i et vakuum. Forholdet mellom nyskaping og kontinuitet og at den enkelte erfaring kan bidra til potensiell vekst, beskriver Dewey gjennom uttalelsen: *Every experience is a moving force* (Dewey 1938, s.31). Et eksempel kan være elevers møte med kunst i skolen. Elevene kan opptre både som aktive og passive deltakere eller tilskuere til denne form for estetisk opplevelse. Ved å bruke et kunstverk inn i undervisningen, kan kunstverket også gi elevene en estetisk erfaring som resultat av deres opplevelse og videre som inspirasjon til praktisk skapende arbeid.

I skolesammenheng mener Dewey at det er viktig at det stoffet som formidles bygger på elevenes tidligere erfaring slik at det blir en *meningsfylt relasjon* mellom lærestoffet og eleven. Betydningen av at læring foregår i et samspill mellom eleven og omverdenen uttrykker Dewey slik: *Every experience is the result of interaction between a live creature and some aspect of the world in which he lives* (Dewey 1934, s. 50). I relasjon til elevers tilstedeværelse på et gitt sted kan Deweys teorier komme til anvendelse. Lærerne kan etablere en undervisning basert på aktivitet og handling der elevene skaper selv ved å være ute, tilstede i sine nære omgivelser.

6.5 Den estetiske dimensjonen.

Kunst- og håndverksfaget gir gjennom skapende arbeid og møte med kunst og formkultur, mulighet for estetiske opplevelser. I læreplanen K-06, finner vi begrepet den estetiske dimensjonen, der direkte sanseopplevelser og en reflektert og bevisst holdning til kunst og kulturuttrykk står sentralt. Den estetiske dimensjonen rommer fagets rike kunnskapsbegrep av faktakunnskap, ferdighetskunnskap og taus kunnskap. Gjennom gjentatte estetiske erfaringer ved eget skapende arbeid, der kunnskapen blir personliggjort over tid, kan faget bidra til å utvikle elevenes estetiske sans. Under formål med faget sies det at: *Estetisk kompetanse er en kilde til utvikling på flere nivåer, fra personlig vekst, via innflytelse på ens egne omgivelser til kreativ nytenkning i et større samfunnsperspektiv.* (Kunnskapsløftet 2006, formål med faget).



Å. Kvåle, 2006, *Sing-Sing*, 35x25, kull og pastell.

Ved tilstedeværelse kan vi gjennom våre sanser: følelse, syn, hørsel, smak og lukt innhente informasjon om våre omgivelser. Vi utsettes daglig for, og kjenner på kroppen, utallige sanseintrykk der de ulike sansene virker sammen og forsterker inntrykkene som virker på oss. Persepsjonen er uløselig knyttet til sansene og organiserer inntrykkene til noe som gir *mening* for oss. De sansemessige opplevelsene ligger ofte latent som taus kunnskap i kroppene våre. Vi kan huske lukter, lyder og smaker og berøring helt fra tidlig barndom. Opplevelsene setter seg i kroppene våre som spor av levd liv. Når de uttrykkes, uttrykkes vanligvis opplevelsens mening i ord, men de kan også uttrykkes visuelt for eksempel i et bilde, der opplevelser av sanseintrykkene gjøres synlige gjennom bildespråk.

Som enkeltindivider ser vi omgivelsene på vår egen måte. Vi opptrer og reagerer på bakgrunn av vår egen livserfaring og ikke bare i en logisk, objektiv virkelighet. Dette gir oss kunnskap om omgivelsene på en kvalitativ måte. De kunnskaper, erfaringer og forestillinger vi allerede har, er den første forutsetningen for at vi overhodet skal kunne oppfatte noe som gir mening. Hvert sanseintrykk prøves mot hukommelsesforestillinger, den erfaring vi har, hvilke kunnskaper vi har om fenomenet og hvilke assosiasjoner det setter i gang. *Det er vår egen begrepsverden som styrer vår forståelse og tolkning av verden, som elementær selektiv persepsjon* (Bjørkvold 2001, s. 258).

Selv om persepsjonen er grunnleggende individuell, er vi mennesker sosiale individer. Felles tilhørighet, både geografisk, sosialt og kulturelt kan derfor bidra til at vi persiperer ganske likt ut fra en felles sanseopplevelse. En slik felles oppfatning, kan i sin tur bidra til å lette den visuelle kommunikasjonen og hvordan vi persiperer bilder. Det har også betydning for hvordan sansemessige opplevelser kan bli gitt konkret, synlig form. Gjennom teoretisk kunnskap om formalestetiske funksjoner og formelementer; visuell kommunikasjon, kan vi for eksempel lage tegninger som bærer i seg og uttrykker den sansemessige opplevelsen. Nå har den imidlertid blitt personliggjort. Vi har anvendt objektiv formkunnskap og samtidig gitt opplevelsen en personlig bildespråklig form.

I kunstbilder kan vi finne vi igjen de formalestetiske kunnskapene som nevnt over som noen av de kunstneriske virkemidler som anvendes i et kunstverk. Kunnskapene kommer for eksempel fram i en bildeanalyse gjennom den denotative beskrivelsen og er dermed noe av den kunnskapen som det er mulig å sette ord på i et kunstverk.

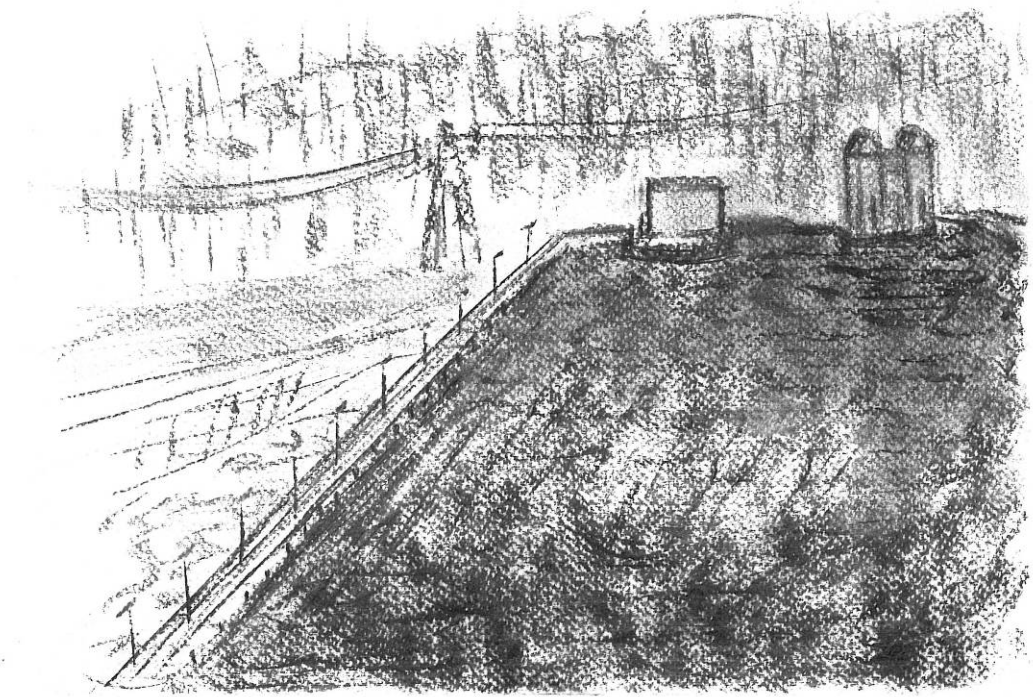
Et kunstverk må imidlertid oppleves og tolkes som en helhet der meningen med verket kommer til uttrykk ved sammenstillingen og bruken av virkemidlene. Denne helhetlige sammenstillingen er svært kompleks og lar seg ikke, etter min mening, verbalisere fullt ut. Deri ligger kunstverkets kime til undring og i møte med den enkelte betrakter kan dette gi en rekke tolkningsmuligheter alt ut fra den referansebakgrunn og de kunnskaper betrakteren møter kunstverket med. Ved stadig å oppleve kunstneriske uttrykk kan vi rykkes ut av vanetenkningen til noe som kan gi oss en mer undrende og skapende tilnærming til tilværelsen. Kunstneren Rene Magritte (1898 – 1967), sa en gang: *Enhver ting vi ser skjuler noe annet; og vi har en trang til å se hva det vi ser skjuler for oss* (Gulbrandsen 2004). Med sine surrealistiske malerier var Magritte en mester i å utfordre våre dagligdagse erfaringer for å få oss til å tenke nytt. Ved siden av kunstens store mentale verdi i seg selv, kan kunstopplevelser i et allmenndannende perspektiv også styrke kreativiteten og gi en åpnere holdning til oppgaver og problemer vi står overfor.

For læring i faget er møtet med kunstuttrykk møtet med en tradisjon av erfaringer vi kan bygge videre på i vårt eget skapende arbeid. Ved å studere kunstverk kan vi se hvordan kunstnere gjennom tiden har klart å gi form til opplevelser ved hjelp av bildespråkets virkemidler. Slik har også kunstnere lært av hverandre, ved å ta det beste fra tradisjonen og gjøre det til sitt eget.

6.6 Taus kunnskap

Med taus kunnskap menes den kunnskap og viten man får ved utøvelsen av et fag eller yrke, men som ikke blir ordlagt i lærebøker eller andre beskrivelser. Mye av den kunnskapen vi har i vårt praktisk skapende fag gjennom handlinger i den skapende prosessen eller innebygd i produktene vi lager, kan det være vanskelig å sette ord på.

Den ungarske vitenskapsfilosofen **Michael Polanyi** (1891-1974) er den mest kjent teoretiker på området. Polanyi tok i sine undersøkelser om den menneskelige



Å. Kvåle, 2006 *Skarfossdemningen*, 25x35, kull.

kunnskapen utgangspunkt i det faktum at *vi kan vite mer enn vi kan si*; at vi har mer kunnskap enn den vi kan ordlegge og at vi ikke alltid er oss denne kunnskapen bevisst. Et av Polanyis viktigste poeng er at kroppen har en grunnleggende funksjon som det første sted for erkjennelse og kunnskap og at den rommer store deler ubevisst latent kunnskap. Han sier i sin bok *Den tause dimensjonen* at mye taus kunnskap uttrykkes i praktisk arbeid og handling. Ved siden av det handlende aspekt ved kunnskapsutøvelse var Polanyi også opptatt av den personlige dimensjonen ved kunnskap. Han mente at den tause kunnskapen var nødvendig som et personlig element i kunnskapen og at fullstendig klarhet og objektiv kunnskap vil fjerne den undrende, nysgjerrige holdningen til problemer vi står overfor.

Polanyi representerer en tenkning om at menneskets evne til læring innebærer mer enn det som kan uttrykkes verbalt eller i handling. Han tar utgangspunkt i gestaltpsykologien som uttrykker at mentale fenomener ikke lar seg forstå kun ut fra summen av enkeltdeler og at mennesket oppfatter situasjoner som helhetlige. Polanyi mener videre at kunnskap kombinerer to måter å vite noe på og skiller på den måten ikke mellom praktiske og teoretiske kunnskaper. Han snakker om den tause tenkningens logikk der det er en relasjon mellom del og helhet.

Ut fra ulike fysiognomiske eksperimenter avledet han den tause kunnskapens grunnleggende relasjonelle struktur, som består av to ledd; det distale leddet som utgjør delene og det proksimale leddet som utgjør helheten. Den tause dimensjonen i relasjonen mellom de to leddene vil være at vi retter vår oppmerksomhet *fra* det distale *til* det proksimale, fra delene til helheten og dermed blir klar over kunnskapens proksimale ledd ved at det distale ledd gjøres synlig. *All mening tenderer til å bli flyttet bort fra oss selv*, sier Polanyi (Polanyi 2000, s. 23). På den måten har kroppen vår en grunnleggende rolle som redskap for erkjennelse og kunnskap gjennom sanseerfaringer om ytre ting. Gjennom persepsjonsprosesser i kroppen vår slutter vi oss fra noe til noe annet. Vi retter vår oppmerksomhet bort fra kroppen vår mot en objektivisering av tingene og en generalisering av den sansemessige opplevelse av kroppen vår. Det representerer transformasjonene av sansemessige opplevelser til tingene utenfor oss, noe som også skjer når sansemessige opplevelser gis synlig konkret form gjennom bildespråk.

Polanyi kommer i sin bok også inn på forståelsen av taus kunnskap gjennom *innlevelse* og *internalisering* som gir en annen oppfatning av taus kunnskap enn den der vi kan vite mer enn vi kan si. Her tar han for seg hvordan spesifiseringen av delene kan utdype forståelsen om helheten, mens han samtidig snakker om hvordan en ubegrenset klarhet kan ødelegge vår forståelse av komplekse saker. Et eksempel han bruker er hvordan de formelle reglene for metrikk kan utdype vår forståelse for noe så skjørt som et dikt, men samtidig kan ta livet av opplevelsen dersom delene blir for nøye undersøkt. Polanyi sier på bakgrunn av dette og en rekke andre lignende eksempler *..Men sett at taus kunnskap utgjør en nødvendig del av all kunnskap, da vil idealet om å eliminere alle personlige elementer i kunnskapen faktisk sikte mot ødeleggelsen av all kunnskap* (Polanyi 1966, s. 29).

En parallell i vårt fag kan være spørsmålet om hvordan kunstformidling kan bidra til gode kunstopplevelser - hvor mye det er hensiktsmessig å sette ord på og hva som bør forbli taust innen for eksempel et maleri.

I norsk sammenheng har professor **Kjell S. Johannesen** beskjeftiget seg med synet på kunnskap og ulike kunnskapstyper. Johannesen sier at man har innsett at det en kaller påstandskunnskap, som helt og holdent kan artikuleres språklig, er av en annen karakter enn taus kunnskap eller det han kaller *fortrolighetskunnskap*. Påstandskunnskap er teoretisk, formalisert kunnskap som kan uttrykkes gjennom regler, definisjoner og teorier og som kan forklares og vitenskapeliggjøres. Den tause kunnskapen eller fortrolighetskunnskapen derimot er kunnskap som ikke kan formuleres fullstendig i språklig form (Johannesen 1999). Det handler gjerne om kunnskaper vi har tilegnet oss gjennom gjentatte ganger å omgås et materiale eller visse estetiske virkemidler slik at vi er blitt fortrolig med bruken av dem. Det handler om en kunnskap som erverves over tid, der veien går gjennom øvelse. Kjell S. Johannesen var den som utviklet begrepet fortrolighetskunnskap, kunsthistorikeren Gunnar Danbolt anvender det slik:

Å bli kunstkjenner er gjennom perseptuell trening å oppøve fortrolighet med form og farge, strøk og pigment, rom og dybde, komposisjon og harmoni etc. Slikt tar tid og krever tålmodighet, men når man først er blitt kunstekspert, har vi ikke bare kunnskap – vi er den også. Vi har påstandskunnskaper om fødselsår og perioder, men er fortrolige med form og farge (Danbolt 1989, s. 131).

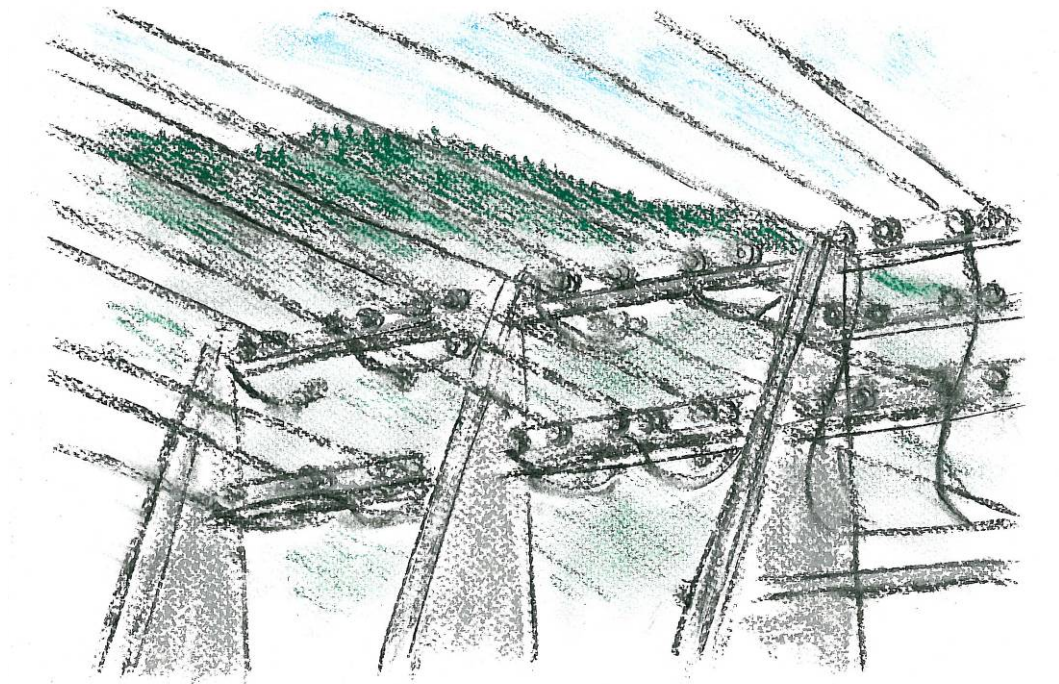
Fortrolighetskunnskap, slik Danbolt beskriver den her i møte med kunstverket, er også betegnende for den kunnskap vi tilegner oss gjennom praktisk skapende prosesser, der vi tilegner oss kunnskaper gjennom å veksle mellom å oppleve, uttrykke og reflektere.

I fagmiljøene er det er delte meninger om det er mulig og om en bør tilstrebe å kunne verbalisere all kunnskap fullt ut. Spørsmålet om hvor mye som det er hensiktsmessig å forsøke å sette ord på av den tause kunnskapen, kan være et aktuelt spørsmål å diskutere også for kunst- og handverksfaget.

6.7 Didaktisk relasjonsmodell

Et komplekst samfunn som dagens forutsetter en didaktikk som bygger på samspill og helhetstenkning og som retter oppmerksomheten mot relasjonen mellom menneskene og mellom mennesker og omgivelsene. Didaktiske relasjonsmodeller har i seg en slik interaksjon og den dobbelte didaktikk, utarbeidet av Else Marie Halvorsen, er en slik modell til bruk innenfor kulturfeltet. Den representerer et sosiokulturelt læringssyn som framhever den aktive eleven i samspill med sine omgivelser og et gitt kulturinnhold.

Elevene representerer store variasjoner intellektuelt, sosialt og kulturelt. Elevene tar med seg ulike kulturer fra hjemmene inn i skolen. I tillegg kommer kulturpåvirkning fra samfunnet for øvrig med stadig nye trender og teknologisk utvikling. Den livsverden eleven bringer med seg inn i skolen utgjør elevens beskrivende kultur. Sammen med den normative kulturen fra skolens side, utgjør dette den totale kultur eleven forholder seg til i sitt møte med skolen. Vi har å gjøre med et *dobbelt kulturbegrep*, som er en modell utarbeidet av den danske professor Fjord Jensen. Det dobbelte kulturbegrep består av en "har" og en "er i" – dimensjon. "Har"- kulturen beskrives som dokumenterte kulturprodukter/artefakter som kan vurderes, mens "er i"-kulturen betegner både den integrerte kulturen i individet og den selvsagte livsverdenen individet er i. Med denne forståelsen dekker det dobbelte kulturbegrepet både en normativ(kvalitetsnorm, ideal, standard) og en beskrivende(kulturell livsform, hverdagsliv, sedvane) kultur. De to delbegrepene er komplementære i den forstand at de både forutsetter og utelukker hverandre. Men fordi "er i" kulturen også rommer det som er integrert i individet, blir det dobbelte kulturbegrepet også et relasjonsbegrep mellom et gitt kulturinnhold og individets livsverden (Halvorsen 2001).



Å. Kvåle, 2006, *Kraftledninger ved Såheim*, 25x35, kull og pastell.

Else Marie Halvorsen skriver i sin bok *Kultur og individ* at den tilegnelse som skal slå rot synes å kreve fordypning over tid, med avgrensning av innhold innenfor gitte områder. Formidling av kulturarv er en av grunnskolens viktigste oppgaver og for skolen blir det også relevant med kulturarvens *innhold* og hvem den er *gyldig* for. Elevers ulike erfaringer kan gjøre at ikke alle har det samme eierforholdet til en gitt kulturarv. En viktig oppgave for skolen blir da å gjøre gyldig noe som ikke er gyldig for dem det gjelder. Det kan være å gi en innføring i kulturelle artefakter i nærmiljøet av normativ art. Eller på den annen side møte elevene hjemme slik at det utvalgte kulturinnhold kommer i kontakt med elevenes ”er i”-kultur.

Den enkeltes vekst og utvikling i kulturen, preges av interaksjonen mellom individ og miljø. Svært ofte er dette ubevisste prosesser som bare blir en del av elevens livsverden uten at de reflekterer over det. Skolens virksomhet har her en mulighet til å kunne drive en mer målrettet kulturoverføring som kan tilføre elevenes livsverden en mer bevisst holdning. Else Marie Halvorsen taler her for å ta i bruk *den dobbelte didaktikk*; et begrep som bygger på det dobbelt kulturbegreps relasjoner mellom ”har” og ”er i” kulturen. På denne måte kan kulturarven i skolen fungere som et relasjonsbegrep mellom en arv og en arvtaker: *Så kommer selve fornyelsen, opplevelsen av å forme og skape kulturen, være en aktør i liten eller stor målestokk. Dette er det forsvarlig å invitere lærere og elever til å være med på* (Halvorsen 2001, s 18).

6.8 Den dobbelte didaktikk.

Kulturarven oppfattes i utgangspunktet som et rikt repertoar eller skattkammer av kunstneriske uttrykk, kunst og formkultur, musikk og diktning, eller folkekunstens ulike varianter. Dette er kulturytringer som gir grunnlag for å kunne forstå samtiden og ha perspektiv både bakover og framover (Halvorsen 2001, s. 37).

Else Marie Halvorsen viser i dette sitatet til det rike tilfang av kulturinnhold som finnes i kulturarven og som skolen kan nyttiggjøre seg i undervisningen. Skolen har her en god mulighet til å være en kulturbygger som tar vare på tradisjonen samtidig som fornying kan skje. Skolen kan sikre at den verdifulle kulturarven ikke går tapt, samtidig som elevenes livsverden integreres i kulturen.

Den dobbelte didaktikk bygger på Fjord Jensens dobbelte kulturbegrep og Else Marie Halvorsen har operasjonalisert denne til bruk i en skolesammenheng. Modellen fungerer som en didaktisk relasjonsmodell der det skjer en gjensidig utveksling mellom ”har”- og ”er i”-kulturen. Modellen kan anvendes til både det å tilegne seg kulturuttrykk og til å skape kulturuttrykk. Modellen representerer et læringssyn som framhever den aktive eleven som tar i bruk kulturens redskaper i sine uttrykk og skaper nytt innhold. Samtidig ønsker Else Marie Halvorsen med denne modellen også å gi rom for det hun sier *Frøbel kalte* ”å inderliggjøre det ytre”. *Det å møte kunst og formkultur, musikk og diktning kan være meditative øyeblikk der en råkes i sin sjels innerste strenger - der stillheten vibrerer*. Om møtet mellom kulturinnhold og elev skjer gjennom synlig aktivitet eller som stille opplevelse og erkjennelse, avhenger av innholdets art, sier Halvorsen (Halvorsen 2001).

Lærerens viktige oppgave blir så å velge ut hva som skal overføres og hvordan. I innholdsvalget må det tas hensyn til elevens ”er i ”-kultur slik at det blir en fruktbar interaksjon mellom ”har” og ”er i ”-kulturen. Dette kontaktpunktet eller møtepunktet er kjernen i den dobbelte didaktikk og som ved å ta hensyn til elevenes ståsted; etnisk, kulturelt, sosialt osv vil bli en form for tilpasset opplæring. Else Marie Halvorsen tillegger innholdsvalget avgjørende betydning og referer til Klafki som snakker om innholdets ”Bildungsgehalt”, som handler om innholdet har mulighet i seg til treffe og berøre den enkeltes eksistensielle liv. Lærerens kulturkompetanse og kunnskap om sine elever blir svært viktig for at bruk av den dobbelte didaktikk skal bli vellykket.

6.9 Kunst- og håndverkfagets læringspotensial.

Sentralt i kunst- og håndverksfaget er skapende prosesser der opplevelser, inntrykk og tanker blir gitt en konkret synlig form. Vi tar i bruk vårt helhetlige kunnskapsforråd av formalkunnskap, ferdigheter og taus kunnskap for å nå de mål vi setter oss. Den skapende prosessen kjennetegnes ved at vi veksler mellom å forholde oss til den indre, subjektive virkeligheten, og den objektive, ytre virkelighet når vi omdanner våre tanker og ideer til ferdige produkter. En skapende prosess vil dermed kunne berøre elevene på en annen måte enn den kognitive kunnskapstilegnelsen.



Å. Kvåle, 2006, *Tveitoparken med Paviljongen*, 25x35, kull og pastell.

Ved hjelp av fantasi og kreativitet åpner kunst- og håndverksfaget opp for å tilegne seg og anvende kunnskap nye måter, slik at en kommer fram til personlig tilfredsstillende løsninger på de oppgavene en arbeider med. Dette krever både motivasjon, arbeidsinnsats og ikke minst – at en har mot til å prøve og feile. Den humanistiske psykologen Carl Rogers har følgende definisjon på kreativitet: *Den kreative prosess er gjennom handling å danne et nytt produkt som er et resultat av flere faktorer. Det vokser ut av individets unikheter på den ene siden og av materialene, hendene, menneskelige forhold eller individets livsomstendigheter på den andre.* Fantasien er forutsetning for kreativiteten og bidrar med innspill i form av assosiasjoner, indre bilder, intuitiv tenkning og overraskende kombinasjoner. I dag vet vi at kreativitet er noe som alle mennesker i større eller mindre grad er i besittelse av. Det betyr derfor en stor utfordring for den enkelte lærer å skape en undervisningssituasjon som kan hente fram og stimulere denne kreative evnen.

Praktisk skapende arbeid kan karakteriseres ved en aktiv læringsprosess som integrerer mange sider av det å være menneske. Et særpreg ved læringsprosessen er at eleven kan tilegne seg kunnskap på en kvalitativ måte. Dette skjer gjennom å møte og forholde seg til et tema eller innhold gjennom sansing, ferdighetstrening og teori, eller opplevelse, uttrykk og refleksjon. Et annet særpreg i læringsprosessen er at etter hvert som elevene blir kjent med temaet, vil de tilegne seg videre kunnskap gjennom bl.a. vekslingen mellom intuisjon og analyse. Resultatet er det som kan kalles førstehåndskunnskap eller fortrolighetskunnskap. Dette innebærer at lærestoffet blir integrert i eleven og blir en del av eleven.

I sin doktoravhandling *Let Us Learn To Dream, Gentlemen*, behandler Hilde Aga Ulvestad forholdet mellom visuelt skapende arbeid og potensialet for læring. Hun viser til at den humanistiske kunnskap, som rommer påstandskunnskap, ferdighets- og fortrolighetskunnskap både inneholder artikulert og taus kunnskap (Ulvestad 2001). Hun er opptatt av visuelt skapende arbeid i læringssammenheng og påpeker viktigheten av det på denne måten:

Det å skape konkret, synlig form er en nødvendighet for å kunne transformere ideer og forestillinger fra det indre til det ytre plan. Det vurderes som optimalt for læring at vi behersker å skape og reflektere, og å veksle mellom å skape og reflektere. Når vi tar

beslutninger konsulterer vi den erfaring vi har om konsekvensene av våre handlinger. Hele livet bygger vi viten omkring disse konsekvensene. Selv om vi ikke alltid er bevisst denne intuisjonen, påvirker det våre handlinger og holdninger i større grad enn tidligere antatt. (Ulvestad 2001, s. 228-229).

Ulvestad knytter ferdighets- og fortrolighetskunnskap til visuelt skapende arbeid, som alltid er en form for praktisk arbeid. Det praktiske kan forstås både som det å løse praktisk-estetiske problemer, men også som *evnen til å lære av egen og andres erfaring som et komplement til den mer boklige kunnskapsoverføringen*. (Ulvestad 2001, s.234). Begge disse forståelsene vil kunne ha betydning for vurdering av elevenes kunnskap i kunst- og håndverksfaget.

I følge den russiske pedagogen og psykologen Lev S. Vygotsky, kan verbal tenkning ikke erstatte billedlig tenkning: *Det er et veldig felt av tenkningen som ikke har noen direkte forbindelse med tale. Den tenkning som kommer til uttrykk ved bruk av redskaper, hører med til dette feltet, i likhet med praktisk intellekt generelt*. (Vygotsky 2001, s.90) Så lenge verbaltenkningen ikke erstatter bildetenkning, sier Ulvestad, kan vi konstatere at bildetenkningen og kommunikasjonen rundt den vil få magre kår hvis vi bare konsentrerer oss om den verbale verden (Ulvestad 2001). Dette gir belegg for at de estetiske fagene kan tilføre elevene andre former for kunnskap, i tillegg til påstandskunnskapen, og dermed gi en mer fullverdig, helhetlig læring. Ulvestads arbeid viser at kunst- og håndverksfaget kan relateres til forskning som omhandler forholdet mellom artikulerbar og taus kunnskap og det særegne ved det å se.

7.0 Drøfting

Som oppgaven viser går det mange akser inn til stedet. I drøftingen som følger vil jeg se nærmere på min erfaring fra bildearbeidet og drøfte den i forhold til teorien jeg har presentert og problemstillingen jeg hadde innledningsvis:

Hvilket potensial kan bildeskapende arbeid ha for bevisstgjøring om stedet?

7.1 I dialog med stedet.

Det individuelle blikket.

Gjennom å tegne og male har jeg møtt stedet med det *individuelle blikket*. Gjennom egne valg av motiv og egne opplevelser har jeg blitt kjent med Rjukan på min måte og også erfart ting og forhold ved stedet som jeg ikke hadde lagt merke til før. Jeg ble gjennom bildearbeidet kjent med stedet på en måte som berørte meg mer personlig enn når jeg leser historien om stedet. Over flere måneder var jeg i en kontinuerlig bildeskapende dialog med stedet. Jeg kom inn i et aktivt - handlende forhold til hjemstedet mitt, Rjukan. Jeg beveget meg utendørs på kryss og tvers av byen med et undersøkende blikk på stedet. Ved å være ute; *konkret tilstede* ble jeg kjent med ulike områder av Rjukan gjennom motiver som jeg har fordypet meg i og konsentrert meg om å lage.

Filosofen Jacob Meløe forteller i artikkelen kalt *Steder* om at ett sted kan inneholde flere steder. Han omtaler bostedet sitt ved kysten og forteller om alle stedene han hadde i fjæra som barn og om fiskeplassene han kjenner som alle er slike steder innenfor stedet. Anikken Greve snakker også om steder som flekker på jorden som en funksjon av menneskenes forhold til sine omgivelser. Slik har jeg ikke tenkt om stedet før. Disse filosofiske tankene om stedet har gitt meg en dypere forståelse for hva et sted er. Ser jeg på Rjukan og mine valg av motiv i et slikt perspektiv, består stedet av en nesten uendelig rekke av motiver som kan bli individuelle virksomhetsområder; steder innenfor stedet som jeg definerer. På den måten kan et sted være en nesten uttømmelig kilde med utallige variasjoner også innenfor et og samme motiv der været kan skifte, lyset kan skifte og stemningen endres. Sett i lys av dette forstår jeg på en dypere måte Thorvald Erichsens fascinasjon for utsikten fra hotellrommet på Lillehammer.

Jeg erfarte at i møte med stedet ble blikket mitt skjerpet. Først i en aktiv søken etter motiv til tegningene, siden som et konsentrert, observerende blikk foran det utvalgte motivet. Det førte til at jeg så nøyere på stedet og ble mer klar over detaljer, bestanddeler og kvaliteter i omgivelsene som jeg ikke hadde sett tidligere. Jeg fikk et mer nyansert blikk for og ble mer klar over omgivelsene; farger, former, detaljer i naturen, hus, bygninger og alle ting rundt meg. Som nødvendig del av tegnearbeidet motvirker det aktive blikket på denne måten blindheten for de nære omgivelser som nevnt innledningsvis.

Det individuelle blikket førte også til et sanselig møte med stedet, den konkrete tilstedeværelsen foran motivet satte i gang hele sanseapparatet og ga opplevelser av ulik art. Landskapet virket på meg og jeg kunne kjenne på kroppen ulike opplevelser som frykten oppi juvet eller gleden ved å se god arkitektur eller lengselen etter sola i fjellsiden for å nevne noe. De kvalitative sidene ved stedet ble på den måten mer nærværende for meg. I følge Merleau-Ponty starter en bevisstgjøring eller meningsdanning ved at kroppen gjennom sansingen henter informasjon i sitt møte med omgivelsene. Avledet av Merleau-Pontys teori vil sansingen; å se, høre, lukte og føle stedet på kroppen inngå som det første steg i en kvalitativ forståelse av stedet.

Stedet i undervisningen.

Norberg-Schulz er opptatt av å få til en helhetsforståelse for stedet og oppfordrer skolene til å bidra til dette gjennom en kvalitativ opplæring *gjennom konkret tilstedeværelse og håndgripelighet*. Det er den økte bruk av datateknologi på bekostning av virkelig nærvær som bekymrer han når han sier: *I dag kvantifiseres all informasjon, og den daglige livsverden forflyktiger seg inn i abstraksjoner* (Norberg-Schulz 1995, s.10).

Å imøtekomme Norberg-Schulz oppfordring betinger imidlertid at lærerne og skolen er seg bevisst hvilke store muligheter som ligger i skolens nærmiljø. Det handler om å utvikle en kvalitativ holdning og forståelse for hva et sted er og være klar over hvordan skolen kan bruke stedet som ressurs inn i undervisningen. Det betyr blant annet å åpne opp for et syn på stedet der elevene gjennom kunst- og håndverksfagets egenart kan komme inn i en personlig dialog med stedet. Gjennom sitt *individuelle blikk* og ved

”håndgripelig” bildeskapende arbeid kan elevene oppdage stedet og skape fra stedet i egne, personlige bildeuttrykk. Elevene kan ved å observere og sanse den ytre virkelighet oppdage nye sider ved stedet, bli mer klar over hvordan stedet egentlig ser ut og dermed motvirke uheldig skjemategning og konvensjonelle blikk på stedet.

Stedet ligger der nært og tilgjengelig og utgjør en stor, men ofte ubrukt ressurs. Arbeidet med oppgaven har avdekket nye sider av stedet for meg som bør kunne anvendes i skolen og som jeg kommer nærmere innpå i den videre drøftingen.

7.2 Skapende møte med stedet.

Som *mitt* svar på Norberg-Schulz oppfordring til en kvalitativ forståelse av stedet valgte jeg å utforske stedet gjennom bildearbeid i to faser, begge med utgangspunkt i tilstedeværelse. Bildene under viser et eksempel fra hver av fasene



Bildet til venstre er tegnet ute rett overfor motivet, mens bildet til høyre er malt inne på bakgrunn av den samme opplevelsen fra å være tilstede. Det gav to ulike skapende prosesser som anvender stedet på forskjellig måte. Mens målsettingen med tegningene hovedsakelig var å transformere de visuelle inntrykkene til artikulert bildespråk, kom jeg i arbeidet med maleriene inn i en friere prosess. Jeg hadde også bedre *tid*, noe som ga større rom for å reflektere og assosiere, til å være kreativ og til å dikte *med* motivet fra stedet. Jeg kunne bruke alt jeg hadde av erfaring og kunnskap inn i bildearbeidet; jeg

kunne fjerne meg mer fra den konkrete virkeligheten og tenke stedet symbolsk og metaforisk og på den måten gi form til mine tanker og forestillinger om stedet. I overgangen fra tegningen til maleriet vil for eksempel kontrasten mellom sol og skygge kunne endre funksjon i bildet; fra å være en gjengivelse av det sette i tegningen til å bli kontrast som et formalestetisk virkemiddel med en symbolsk karakter i møte med de andre bildeelementene i maleriet.

Det skapende møtet med stedet gjorde at jeg kom inn i et *personlig, aktivt og handlende* forhold til stedet. Jeg erfarte at den konkrete tilstedeværelsen virket sterkt på meg; stedet kom nærmere og liksom satte seg fast i meg og preget det jeg gjorde. Ved å arbeide over tid i en langvarig skapende prosess med stedet Rjukan har jeg fått fortrolighetskunnskap, ikke bare med utførelsen av arbeidet, jeg har også blitt fortrolig med stedet.

I kunst- og håndverksfaget kan elever lære om stedet gjennom tilstedeværelse i tilsvarende skapende prosesser. Tilpasset hver enkelt elev og klassetrinn kan elevene erfare stedet med sitt individuelle blikk, bruke kunnskap, fantasi og kreativitet og få et mer personliggjort og fortrolig forhold til hjemstedet sitt. Ved å tegne ute og siden male inne, er min erfaring at praktisk talt alle kompetansemål innen visuell kommunikasjon og kunst kan nås og på den måten kan legitimere en økt bruk av stedet i undervisningen.

John Dewey la betydelig vekt på den kroppslige erfaringen i en aktiv og handlende skapeprosess og hans slagord ”learning by doing” ville gått godt sammen med Norberg-Schulz ønske om konkret tilstedeværelse og håndgripelighet i læreprosessen om stedet. At elevene skaper selv, ute, ved aktiv handling og tilstedeværelse med et stoff som angår elevene, mener Dewey er betydningsfullt for læring, noe han uttrykker slik: *Every experience is the result of interaction between a live creature and some aspect of the world in which he lives* (Dewey 1934, s.50). En bildeskapende prosess der elevene tar i bruk fagets egenart gjennom en *estetisk erfaring*, ville for Dewey i tillegg representere *idealet* på en erfaring av stedet siden den er emosjonell, gjennomlevd, hel og avsluttet.

7.3 Relasjonen sted – kunst.

Gjennomgangen av kunstnere i oppgaven viser at kunstnere har forholdt seg til den konkrete virkeligheten på steder på forskjellige måter opp gjennom tiden. Det viser at

steder kan forstås som åpne for tolkning og at de rommer en dialektikk der kunstnere har en lang tradisjon for å bruke motiv som ”gis tilbake” til stedet i form av et kunstverk. Samtidig kan den dyktige kunstneren evne å løfte det spesielle stedet opp til det allmenngyldige stedet. Gjennom refleksjon ut fra kunsthistorien og ved å bruke kunstbilder aktivt inn i eget bildeskapende arbeid har kunsten gitt meg en ny dimensjon i forståelsen av stedet. Jeg har opplevd hvordan stedet kan gi mening og berøre meg gjennom kunsten og har sett hvordan steder har blitt tolket i ulike epoker i kunsthistorien.

Et eksempel er hvordan I.C. Dahls bilde av Rjukanfossen i sin tid bidro til et annet syn på stedet og naturen og gjorde fossen til et romantisk symbol som skulle fremme den nasjonale identiteten. Som historien fra folkelivet i Vestfjorddalen viser, hadde ikke de fattige bøndene et romantisk forhold til fossen slik den bunadskledde familien i I.C.Dahls bilde uttrykker.



(I.C.Dahls bilde tatt ut)

I mitt bilde ”Rjukanfossen revisited”, peker tittelen tilbake på skuet av det mektige fossefallet. I.C.Dahls mennesker er romantiske betraktere til det mektige vannfallet, mens mine mennesker snur seg vekk fra det skremmende og tomme juvet. Dahls bilde er naturalistisk i formen, mitt er abstrahert, men gjenkjennelig. Også fargeholdningen i Dahls bilde er naturalistisk, mens jeg har valgt en fargeholdning der fargene også kan ha en symbolsk karakter. Både den intuitive opplevelse ute foran motivet, kunnskap om stedets historie og andre assosiasjoner jeg hadde i etterkant, tok jeg med meg inn i den skapende prosessen i bildet. I dag gjelder ikke slike strenge konvensjoner som i romantikken og en står friere til å velge bildeuttrykk.

Stilt sammen ligger det 177 år og store samfunnsmessig omveltninger fra I.C. Dahls til mitt bilde. Å ta utgangspunkt i et bilde fra kunsthistorien eller sammenstille bilder av steder fra ulike tidspoker, kan i en undervisningssituasjon åpne opp for samtaler om bildenes innhold knyttet til historisk utvikling og samfunnsfag. Samtidig kan det være en inngang til å samtale om ulike epoker i kunsthistorien og hvordan stedet kan behandles i bildespråk.

Ørnulf Opdahl flyttet etter mange år i Oslo tilbake til hjemstedet sitt på Godøy utenfor Ålesund og henter sine motiver fra den omverden han er en del av. Han synes å ha det poetiske blikket på stedet som Norberg-Schulz etterlyser: *Menneskene må åpne seg for omverdenens egenart og utnytte stedenes iboende muligheter* (Norberg-Schulz 1992, s. 30).



(Opdahls bilde tatt ut)

Opdahls bilde "Fjordbygd" fra 1991, forestiller en innestengt bygd i et mørkt kystlandskap. En majestetisk natur gjør alt menneskegjort lite og ubetydelig, og isbreen i bildet henger som en truende, spiss form fra fjellmassivene over. Ørnulf Opdahls bilde og mitt bilde "Sol og skygge" har mye til felles gjennom tilstedeværelsen i en mektig natur, i et landskap preget av kontraster; Opdahl på Vestlandet – jeg i innlandet. Bildene er forskjellige i uttrykket, men har en ganske lik komposisjon der de monumentale fjellsidene vises frontalt fra sin mest dominerende side og fyller mesteparten av bilderommet. Over fjellet en smal stripe av himmel og under små hus som vitner om menneskenes litenhet i landskapet. Opdahl er slik sett en nærliggende kunstner å hente

opplevelse, kunnskap og inspirasjon fra inn i eget bildearbeid. Som nevnt innledningsvis har jeg ofte brukt motiv fra hjemstedet mitt og synes jeg kan finne *mening* i omgivelsene på flere plan som jeg kan bruke i bildeuttrykk.

Ut fra Merleau-Pontys teori om meningsdanning vil Opdahl og jeg i møte med fjellet, som allmenn væremåte, ha en felles medfødt forforståelse, som handler om hvordan fjellets gestalt, dets utseende virker sanselig på oss. Deretter blir meningen fullstendig gjort ved at sansingen av fjellet virker sammen med tanken på fjellet som objekt.

Når jeg lager bilder eller elevene skal lage bilder står vi i en tradisjon av kulturelle og kunstneriske uttrykk vi kan øse av. Vi kan se hva kunstnere har gjort og bygge videre på det i egne arbeider. Else Marie Halvorsen tar til orde for bruk av det rike tilfang vi har av kunst og kultur i sin dobbelte didaktikkmodell. Modellens ”er i” kultur omfatter den integrerte kulturen i individet og samspillet med omgivelsene. Ved å velge stedet som tema vil oppgaven angå og være gyldige for elevene. Som skolens ”har” kultur kan her være stedets egen kulturarv samt verk fra kunsthistorien, der kunstnere har brukt steder i sine bilder.

Å lage et fruktbart møtepunkt mellom ”har” og ”er i” kulturen vil være en utfordring for læreren. Bruk av kunst inn i undervisningen på en god måte vil kreve høy kompetanse på flere hold. Foruten å kjenne stedet og elevene må læreren ha omfattende kompetanse innen fagområdet visuell kommunikasjon og kunst. Særlig viktig synes jeg lærerens holdning til den tause kunnskapen i faget er. Hva om kunnskap om stedet er mer enn ord? At elevene får kunnskap i praktisk, handlende bildearbeid om stedet uten at de behøver å kunne uttrykke det verbalt. Jeg støtter meg til Polanyi og Johannesen når jeg tror den stadig økende verbalisering av faget og en idealisering av et utsagnsorientert kunnskapsideal kan virke ødeleggende på et visuelt, skapende fag som vårt.

7.4 Ta virkeligheten tilbake.

Tilknytning til steder kan være vanskelig å spore blant yngre kunstnere i dag. I dag preges kunsten i stor grad av intellektualisering og konseptualisering. Tanken, ideen er fremtredende og det kan synes som om det er den kartesiske ånd, med splittelse mellom tanke og følelse som råder.

I tradisjonen fra Andy Warhols pop-kunst på 60-tallet, synes det som om det skapes en stadig større distanse til virkeligheten, der kunstneren stiller seg på utsiden som en intellektuell betrakter. Warhol sa ganske betegnende om sine bilder av suppebokser og kjendisbilder: ” Se på dem, det er ingenting under overflaten”. Den postmoderne tenkningen, som Warhol representerer, betrakter gjerne følelsetemaer i kunsten som laverestående uttrykk, som kitch. *Postmodernistene tror ikke det er mulig å fortelle noe som helst om virkeligheten, verken den ytre eller indre virkeligheten. Kunsten kan ikke brukes til å drøfte sjel, skyld og skjebne...og for øvrig er man i det postmodernistiske også litt trett av disse uttværende emnene* (Engelstad 2000, s. 205). Språket i seg selv er derimot interessant, slik at kunsten kan beskrive seg selv og sin egen tilblivelsesprosess. Spesielt tydelig er det i 1980 – årenes mange metaromaner, som handler om sin egen tilblivelsesprosess. Fortellingene forteller ikke om verden, de forteller om fortellingen om verden. Dermed øker distansen mellom kunst og virkelighet (Engelstad 2000).

Kunsthistorien viser at det bestående alltid har blitt møtt av en reaksjon og at den ene ismen har avløst den andre opp gjennom tiden. En kan se tendenser til endring nå og blant filosofer er Lars Fr. H. Svendsen (1970-) en kritisk røst til dagens rådende kunstsyn. Han ser gjerne at kunsten blir mindre distansert i forhold til omverdenen og sier i sin bok *Kunst at: Kunsten åpner ideelt et rom som gjør det mulig å se aspekter ved virkeligheten som ellers unnslipper oss* (Svendsen 2000, s.109). Svendsen er videre opptatt av at uttrykkets tid ikke er forbi og at han tror på en gjeninnsettelse av en *humanistisk* kunstforståelse. Det vil si et kunstsyn som betrakter verket som noe som er laget av mennesker, for mennesker og som er betydningsfullt for mennesker. *Kunsten må henvende seg til sansene, ikke bare til intellektet*, er Svendsens budskap i kunstdebatten (Svendsen 2000, s. 109). Svendsen mener her at intellektet snarere fordyper den estetiske opplevelsen og bringer den til en estetisk erfaring. Hans vektlegging av sansene samtidig som at ikke intellektet ekskluderes, at kunsten skal lære oss å erkjenne det virkelige gjennom både tanke og følelse, står i sterk kontrast til den postmoderne tenkning. Svendsens syn kan imidlertid sies å være på linje med den helhetsforståelse som Norberg-Schulz står for og som er tema for denne oppgaven.

8.0 Sluttord - Mellom jord og himmel.

I oppgaven har jeg gjennom bildearbeidet erfart at å *skape* form også er å *finne* form. Jeg har laget bilder fra Rjukan og samtidig funnet ut noe om Rjukan. Jeg løfter fram igjen Anikken Greves ord som kan beskrive den mottakende dimensjonen jeg har erfart og som ligger i relasjonen mellom sted og bilde. *Å skape i det skapte er å motta det gitte. Å skape er selv en form for respons på det vi selv ikke har skapt. Det er en art hengivelse og overgivelse til noe gitt* (Greve 2005, s.84). Oppgaven viser at kunst- og håndverksfagets egenart og læringspotensial gjør at også elevene kan bli kjent med stedet på en sanselig og personlig måte gjennom bildearbeid og konkret tilstedeværelse.

Å fatte alle forhold og ting ved stedet er en umulighet, det ligger hinsides vår fulle begripelighet. Deri ligger også undringen og mulighetene for tolkning av et sted gjennom det kvalitative møte med stedet. Kunsten og filosofien har gitt meg nye veier inn til stedet. På samme måte har skolen mulighet til å *utvide* elevenes individuelle blikk gjennom bildeskapende arbeid i kunst- og håndverksfaget.

Gjennom hele arbeidet med oppgaven har Norberg-Schulz stedsfilosofi preget min forståelse av stedet. Jeg har utviklet et mer filosofisk blikk på stedet Rjukan, noe som også har fått betydning for bildedannelsen og valg av motiv. Jeg la merke til Karlsvogna en kveld da jeg løftet blikket opp over fjellet. Rjukan ble da til stedet i den store tilstedeværelsen.



Litteraturliste:

- Andersen, S. 1980, *En industriby blir til*. Byggekunst 1/1980.
- Bjerke, Ø. Storm 1998, *Tun og Vassdrag, Telemarks Typologier*. Erik Tanche Nilssen A/S, Skien.
- Boym, P. 1990, *Thorvald Erichsen på Lillehammer*, Mesna Trykk A/S, Lillehammer.
- Bøyum, H. 1996, ” Et sted for forandring”, *Vinduet*, 50. årgang, nr. 4, s. 26.
- Ching, F. D. K, 1994, *Tegning*, J. W. Cappelens Forlag A/S, Oslo.
- Dahl, H. 1983, *Rjukan*, bind I, Naper boktrykkeri, Kragerø.
- Danbolt, G. 1989, *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Det kongelige kirke- utdannings og forskningsdepartement , *Læreplan 2006, Kunnskapsløftet*.
- Dewey, J. 1938. *Experience and Education*. New York: G. P. Putnam Sons.
- Dewey, J. 1934. *Art as Experience*. New York: G P. Putnam Sons.
- Einung, H. 1926, *Tinnsoga bind 1 og 2*, Naper Boktrykkeri, Kragerø.
- Engelstad, A. 2000, *Interart*, Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Eyde, Sam. 1939, *Mitt Liv*, Moestue A/S, Oslo.
- Fjord Jensen, J. 1998. Det dobbelte kulturbegrep og den dobbelte bevissthet, i H. Hauge og H. Horstbøll,(red.) *Kulturbegrepets kulturhistorie*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus.
- Fjågesund, P. 2001, *Til Telemark!*, Landbruksforlaget.
- Fredheim, A., Rød, J. 2004, *Malerier*, Gyldendal Norsk Forlag A/S, Oslo.
- Gjølme Andersen, K. 2005, *Hydros historie 1905 – 2005, Flaggskip i fremmed eie*. Pax forlag A/S, Oslo.
- Greve, A. 1998, *Her*, Avhandlig dr. Art, Universitetet i Tromsø.
- Greve, A. 2005, ”Synet for stedet” i *Nicolai Astrup, tilhørighet og identitet* red.
- Danbolt, G., Loge, Ø., Wexelsen, E., Labyrinth Press, Oslo, s. 78-95.
- Gulbrandsen, A. 2004, ” Hva om kunnskap er mer enn ord?”, Bergens Tidende 06.09.2004.
- Halvorsen, E.M. 2001, *Læreren som kulturbærer og kulturbygger*, Høyskoleforlaget, Kristiansand.
- Halvorsen, E.M. 2002, ”Fagdidaktisk forskning med utgangspunkt i kulturarv” i red. E. Melbye *Hovedfagsstudium i forming 25 år*, HiT-skrift 2, Høgskolen i Telemark, Porsgrunn.

- Halvorsen, E.M. 2004, *Kultur og Individ – Kulturforståelse, kulturprosesser og identitet*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Holm-Hansen, L. 2007, "Jordens skjulhet", *Kunstmagasinet*, 1. årgang, nr. 1, s. 70-73.
- Kjeldstadlie, K. 2005, "Eksempelet Rjukan". *Arnestedet*. Songe, H. Fagerstrand SP, s. 23-43.
- Meløe, J. 1995, *Steder*, Hammarn 3/95, Tromsø.
- Merleau – Ponty, M. 1994, *Kroppens fenomenologi*, Pax Forlag A/S, Oslo.
- Miljøverndepartementet, 1993, *Stedsanalyse*, veileder T- 986, Oslo – Dep.
- Norberg – Schulz, C. 1992, *Himmel og jord*, Pax Forlag A/S, Oslo.
- Norberg – Schulz, C. 1995, *Stedskunst*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Norges Malerkunst, 2000, *Bind 1. Fra høymiddelalderen til 1900*. Gyldendal ASA.
- Polanyi, M. 1966, *Den tause dimensjonen*. En innføring i taus kunnskap. Spartacus forlag, Oslo.
- Sandberg, L. *Fra Klondyke til bevaring på Rjukan*. Aftenposten, 9. juli 2005, s. 10-11.
- Tøjner, P.E. 2000, *Munch – med egne ord*, Forlaget Press, Oslo.
- Ulvestad, Hilde Aga 2001, *Let Us Learn To Dream Gentlemen. En undersøkelse om forholdet mellom visuelt skapende arbeid og potensialet for læring*. AHO, Arkitekthøgskolen i Oslo.
- Uppdal, K. 1920, *Kongen*, Aschehoug (1987), Oslo.
- Vygotskij, Lev S., 2001, *Tenkning og tale*, Gyldendal Akademisk.

Bildeliste:

- Berntsen, P., 2004, *Krosso*, fotografi, s.42
- Dahl, I.C., 1830, *Rjukanfossen*, opl., 78x69, Norsk Hydros Kunstsamling. Foto: J. Lathion, s. 40.
- Erichsen, Th., 1933, *Kirken og Banken*, olje på lerret, P.E., s. 19.
- Flintoe, J., 1821, *Rjukanfossen*, opl, 200x177, Norsk Hydros Kunstsamling. Foto: Per Berntsen., s.40.
- Hansen, T., udatert, *Moose Sonata*, olje på lerret, P.E., s. 21.
- Heske, M., 1986, *Trolltindene*, videomaleri, Museet for Samtidskunst, Oslo, s. 20.
- Kittelsen, Th., 1908, *Fossen*, akvarell, Norsk Hydro Kunstsamling, s. 41.
- Knudsen, K., 1876-81, *Parti av den øverste Del af Vestfjorddalen med Gaustafjeld, Telemarken.*, s. 42.
- Munch, E., 1894/95, *Melankoli*, olje på lerret, Rasmus Meyers samling, Bergen, s. 18.

Opdahl, Ø., 1991, *Fjordbygd*, olje på lerret, P.E., s. 20.

Segelcke, S., 1909, *Første tog i Vestfjorddalen*, opl., Norsk Hydro Kunstsamling, s. 41.

Egne arbeider:

Tegninger:

Rjukan, 25x35, kull og pastell, s. 3.

Krossobanen, 25x35 (detalj), kull og pastell, s. 6.

Fra Tveito, 25x35, kull og pastell, s. 9.

Byen og Karlsvogna, 25x35, kull og pastell, s. 14.

Rjukanhuset og Klokshovd, 25x35, kull og pastell, s. 26.

Rjukanfossen, 35x25, kull og pastell, s. 30.

Fra Tveito, 35x25, kull og pastell, s. 33.

Såheim kraftstasjon, 25x35, kull og pastell, s. 35.

Kraftledningsmaster Rjukan, 35x25, kull og pastell, s. 44.

Fjellknaus Skriugata, 35x25, kull og pastell, s. 68.

Moflåt kraftstasjon, 35x25, kull, s. 71.

Sing-Sing, 35x25, kull og pastell, s. 75.

Skarfossdemningen, 25x35, kull, s. 78.

Kraftledninger ved Såheim, 25x35, kull og pastell, s. 82.

Tveitoparken med Paviljongen, 25x35, kull og pastell, s. 85.

Eksempler stedsanalyse:

Eksempel 1: *Oversiktsbilde Vestfjorddalen – byen Rjukan*, 25x35, kull og pastell, s. 48.

Eksempel 2: *Kraftledningsmaster – Vestfjorddalen og Rjukan i bakgrunnen*, 25x35, kull, s. 50.

Eksempel 3: *Juvel etter Rjukanfossen*, 35x25, kull og pastell, s. 52.

Eksempel 4: *Vemork kraftstasjon*, 35x25, kull og pastell, s. 54.

Eksempel 5: *Trehusbebyggelse på Tveito*, 25x35, kull og pastell, s. 56.

Malerier:

Rjukanfossen revisited, 100x80, acryl på lerret, s. 62.

Lysmøte, 100x80, acryl på lerret, s. 63.

Sol og skygge, 90x90, acryl på lerret, s. 64.

Med blick på stedet, 100x80, acryl på lerret, s. 65.