

**Masteroppgave i Kunstfag, Universitetet i Agder 2018**



# **NIMBUS**

**OFFENTLIG KUNST I VIDEREGÅENDE SKOLE  
BASERT PÅ ERFARING OG BRUKERINNSIKT**

**NINA GRESVIG**

## Innhold

<b>Forord</b> .....	4
<b>DEL I DET OFFENTLIGE KUNSTFELTET, PRESENTASJON OG DRØFTING</b> .....	5
Introduksjon og forskningsspørsmål .....	5
Tilbakeblikk.....	6
Kunstneraksjonen; et paradigmeskifte på kunstfeltet.....	6
Begreper knyttet til offentlighet .....	7
Offentlig og allmenn.....	7
<i>Jürgen Habermas og den borgerlige offentligheten</i> .....	8
Mottakernes rolle og posisjon i offentlig kunst .....	9
Resepsjonsetetiske teorier .....	12
Overføring av visuell opplevelse .....	14
Utsmykningen på Sam Eyde videregående skole .....	17
Skolen, kunsten og arkitekturen - Byggetrinn I, 2010 - 2012 .....	17
En stor skole blir enda større - Byggetrinn II, 2016 – 2018 .....	22
<b>KUNST OG MAKT</b> .....	23
Utstøtt kunst.....	23
Bourdieu's perspektiv.....	25
De kunstfagkyndige portvokterne.....	25
DEL II – EMPIRI.....	28
Bakgrunn for undersøkelse av målgruppe .....	28
Valg av metode for undersøkelse av målgrupper .....	28
Refleksjon over forskningsetikk.....	29
Kvalitativ metode som verktøy for egen undersøkelse.....	30
Innsamling av data - Intervjuguide .....	31
Presentasjon og analyse av data .....	35
Tendenser og konklusjon .....	38
DEL III - KUNSTNERISK FORSKNING .....	38
Fra empiri til konkretisering .....	38
Kunstnerisk forskning som vitenskapelig metode.....	39
Masterstudent, kunster og kunstkonsulent – problematisk dobbeltrolle? .....	40

Tittel .....	41
Forslag til steds spesifikk kunst.....	41
Hverdageestetikk - Sansning i hverdagslivet .....	41
Med industrien som samarbeidspartner for realisering av kunstprosjekter .....	43
Visualisering og presentasjon.....	44
NIMBUS I - Kunst i fasade .....	45
Plassering av kunst relatert til stedsteori.....	45
Urformens underliggende kraft.....	47
Konseptualisering .....	48
Kunstnerisk konklusjon.....	53
NIMBUS II - Kunst i interiør Kunst som definerer stedet .....	54
Tematikk og konsept .....	57
Om å arbeide i modell .....	60
Kunstnerisk konklusjon.....	60
<i>Drøfting og konklusjon</i> .....	61
Hvordan prosjektet bidrar til fagutviklingen i feltet;.....	61
Kritisk refleksjon over prosess.....	62
Litteraturliste.....	64

## Forord

"I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however . . . is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view or with a reducing glass. However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command!"

MARK ROTHKO

## TAKK

Når jeg nå, rett før levering, ser tilbake på en lang, spennende og til tider krevende, men alltid meningsfull prosess, sender jeg en takk til alle dere som har fulgt meg og heiet på meg underveis. Noen av dere vil jeg gjerne takke spesielt.

Hjertelig takk til veilederne mine, Åsil Bøthun og Frida Forsgren. Dere har utrettelig bidratt med inspirerende, engasjerende og utfordrende innspill, alltid forankret i dyp og bred kunnskap og erfaring med visuell kunst.

Takk til elever og lærere på avdeling for anleggsteknikk og yrkessjåføropplæring på Sam Eyde videregående skole. Det var dere som kickstartet det hele.

Takk til Katinka Gresvig som har transkribert seks timers lydopptak.

Takk til Daniel Foss for uvurderlig hjelp til modellbygging.

Takk også til venner for gode samtaler og diskusjoner som har gitt viktige innspill til prosessen.

Nina Gresvig, 5. mai 2018

## DEL I

### DET OFFENTLIGE KUNSTFELTET, PRESENTASJON OG DRØFTING

Med begrepet *offentlig kunst* menes profesjonell visuell kunst som befinner seg på eller i bygninger, på plasser og i fysiske områder som er åpne og tilgjengelige for alle. Som regel er offentlig kunst permanent, men den kan også være av temporær karakter. Hoved-fortrinnet med offentlig kunst er at den er tilgjengelig for menneskene som ikke oppsøker kunst bevisst,<sup>1</sup>

#### Introduksjon og forskningsspørsmål

Holt i Aust-Agder, 4. april 2017:

6 elever fra landslinjen for bergverk og anleggsteknikk ved Sam Eyde videregående skole er klare for intervju. I dag har de praktisk opplæring og for tiden sprenger de fjell og bygger ny skogsvei. Jeg får befaring og demonstrasjon på anlegget før samtalene kan begynne. Jeg ser sprengt fjell, felte trær, steinmasser, påbegynt veidekke, jordmasser, grøfter, rør, gravmaskiner, dumpere, hjullastere og traktor. Jeg ser kraft, maskulinitet og energi overalt!

Demografien og opplæringsvalget til målgruppen jeg vil undersøke peker i retning av mangelfull bevissthet omkring hva estetikk og visuell kunst er og kan være. Likevel, og nettopp derfor, undersøkes deres forhold til estetikk. Formålet med brukerundersøkelsen er å identifisere hva begrepene kunst og estetikk betyr for fremtidige anleggsarbeidere og yrkessjåfører, og om det er mulig å kartlegge målgruppens estetikk uavhengig av tradisjonell forståelse av kunstbegrepet.

I masteroppgaven kombineres kvalitativ metode med kunstnerisk forskning.

Betrakteren er i sentrum for denne oppgaven, og prosjektet forankres i en spesifikk gruppe elever i yrkesfaglig videregående skole. Med betrakteren som utgangspunkt testes deltakerinvolvering ut med en innfallsvinkel til kunstproduksjon som er praktisk gjennomførbar i studiet. Problemstillingen for den kunstneriske forskningen sees i sammenheng med resultatene fra kvalitativ brukerundersøkelse. Funnene og innsikten som kom ut av undersøkelsen bearbeides kunstnerisk med vekt på analyse og kritisk refleksjon. Den kunstneriske utfordringen kanaliseres gjennom et hovedspørsmål som besvares på en kunstnerisk måte. Problemstillingen i oppgaven er:

---

<sup>1</sup> KORO 2016

## Hvordan kan en gruppe yrkesfaglige elevers visuelle preferanser føre til nyskapende kunstnerisk produksjon for offentlig miljø?

### Tilbakeblikk

Selv om kunst i offentlig rom er et begrep av nyere dato, er ikke den offentlige kunsten ny i Norge. Helt siden helleristningene har vi hatt offentlig kunst her i landet. De første offentlige kunstuttrykkene ble hamret, risset og malt på fjell i steinalderen. Til alle tider har mennesker hatt behov for og grunner til å markere sin tilstedeværelse for samtiden og ettertiden gjennom kunst- og kulturuttrykk.

Situasjon på det offentlige kunstfeltet i dag springer imidlertid hovedsakelig ut fra kunstpolitiske hendelser i siste halvdel av det forrige århundre, med kunstneraksjonen 1974 som et historisk startskudd for nye kulturpolitiske tider. Det er derfor naturlig å la oppgaven starte med et tilbakeblikk på vår nære fortid på slutten av 1960-årene.

### Kunstneraksjonen; et paradigmeskifte på kunstfeltet

Kunstnerskap utvikles ikke i et vakuum, og på slutten av 60- tallet ser norske kunstnerne i større og større grad verkene sine i en samfunnsmessig kontekst. De slår seg ikke til ro med at kunsten hører hjemme i kunstgallerier og museer, men vil at kunsten skal nå frem til nye grupper i samfunnet.

I 1974 fører kunst-politisk bevisstgjøring til etableringen av en tverrpolitisk koalisjon av kunstnere, i ettertiden kalt Kunstneraksjonen. Kunstnerorganisasjonene kjempet for kunstnerne som samfunnsnyttig gruppe og for økt bruk av kunstnernes arbeider som prinsipielt viktige for å forbedre kunstnernes sosiale og økonomiske vilkår. De anså statlige bygg som gode visningsarenaer for kunst, fordi byggene er en viktig del av det offentlige rommet som tilhører fellesskapet. Kunstneraksjonen førte til en blomstringstid for norsk kunstliv på mange plan med garantert minstelønn, vederlag for visning og økt bruk av kunstnernes arbeider som viktige resultater.<sup>2</sup>

Kunstneraksjonen ga resultater, for to år senere ble Statens Utsmykkingsfond for Nye Statsbygg opprettet som et statlig forvaltningsorgan underlagt Kulturdepartementet. Opprettelsen av Utsmykningsfondets hadde et todelt samfunnsoppdrag: Det skulle sikre mulighet for kunstopplevelser til et bredt publikum, og det skulle sikre kunstnere arbeidsoppgaver og inntektsmuligheter gjennom oppdrag for utsmykkingsfondet. Utsmykkingsfondet anses som et svært viktig resultat av Kunstneraksjonen.<sup>3</sup>

Frem til 1992 var det kun kunst i statlige nybygg som ble administrert og finansiert gjennom

---

<sup>2</sup> Opstad 1989: 19

<sup>3</sup> Norvin 1993: 10

Utsmykkingsfondet, deretter ble ordningen utvidet til å omfatte kommunale og fylkeskommunale bygg, samt eldre statsbygg og offentlig uterom.

Fra 1992 gikk en ny tilskuddsordning ut på at en prosentandel av byggebudsjettet, fra 0,5 til 1,5 prosent avhengig av type bygg, skulle avsettes til kunst i alle statlige byggeprosjekter<sup>4</sup>. Ordningen inspirerte fylkeskommuner og enkeltkommuner til å innføre tilsvarende automatiserte tilskuddsordninger. Kommunen jeg bor i vedtok samme år at to prosent av entreprisekostnadene ved offentlige nybygg skulle gå til kunstnerisk utsmykking.<sup>5</sup> Aust- og Vest-Agder fylkeskommune har tilsvarende ordninger.

Tilskuddsordningene til offentlig kunst førte til sterk økning i kunstnerisk aktivitet på slutten av det forrige århundre. Kunstnere over hele landet fikk en ny kanal for kunstnerisk produksjon og praksis. Statens Utsmykkingsfond samarbeidet med kunstnersentrene som administrerte ordningen for utsmykkingsfondet regionalt, og dermed ble kunstnersentrene en betydelig oppdragsgiver for kunstnere som opplevde et kompetanseløft på 2000-tallet over hele landet. Offentlig tilgjengelig kunst integrert i arkitektur utvidet kunstfeltet og ga kunstnere muligheter til å jobbe på nye måter, som kunstkonsulenter, som kunstnere med utsmykkingsoppdrag eller som vekselvis innehaver av begge rollene. De nye ordningene ga mange kunstnerne mulighet til å jobbe i langt større formater enn før og til å nå et annet og mye større publikum enn i kunstgalleriene.<sup>6</sup> I 2007 ble navnet endret til KORO Kunst i offentlig rom.<sup>7</sup> Med sin 40-årige historie og nasjonale samfunnsoppdrag er KORO utvilsomt den viktigste premissleverandøren for det offentlige kunstfeltet i Norge i dag.

## Begreper knyttet til offentlighet

### Offentlig og allmenn

Begrepet *offentlig* stammer fra det tyske ordet *offen* som betyr åpen og tilgjengelig for alle.<sup>8</sup> Ordet betegner den delen av samfunnslivet som er åpent, i prinsippet for alle og enhver, og ikke lukket, det vil si privat. Begrepet allmenn stammer også fra tysk.<sup>9</sup> *Allgemein* betyr felles for alle og alt. Offentlig og allmenn står begge i kontrast til lukket og privat, men allmenn har en videre betydning enn offentlig. Når noe har offentlig interesse menes noe som alle har nytte av å vite om. Når noe har allmenn interesse menes at det har generell, universell og mellommenneskelig interesse, uavhengig av religion, nasjonalitet, minoritet, etc. God kunst kjennetegnes ved at den berører det å være menneske og det mellommenneskelige. De offisielle minnstedene knyttet til Utøya og

---

<sup>4</sup> KORO 2018

<sup>5</sup> Risør kommune 2018

<sup>6</sup> Agder Kunstsenter 2018

<sup>7</sup> KORO 2018

<sup>8</sup> Store norske leksikon 2018

<sup>9</sup> Synonymordboken 2018

regjeringskvartalet har både offentlig og allmenn interesse i dag og vi ha det i overskuelig fremtid. Begrepet *det offentlige rom* har dobbel betydning. Det offentlige rom brukes som konkret betegnelse for fysiske omgivelser som er åpne for alle. Vi beveger oss daglig i offentlig rom eller på offentlig grunn; vi kjører på offentlige veier, med offentlige kommunikasjonsmidler. Vi besøker offentlige parker, plasser og bad. Vi behandles på offentlige sykehus og går på offentlige skole. I offentlige rom kan vi bevege oss fritt, eller etter gjeldende lover og regler for offentlig grunn. På privat grunn derimot, har vi begrenset tilgang. I byplanlegging snakker man om offentlighet som en fysisk størrelse: offentlig eide og forvaltede uterom som parker, rekreasjonsområder og torg i kontrast til private domener knyttet til bolig og arbeid.<sup>10</sup> I overført og abstrakt betydning bruker vi begrepet offentlig rom utfra et sosiologisk perspektiv. Når det snakkes om en debatt i det offentlige rom, brukes begrepet som en metafor. "Rommene" hvor de offentlige demokratiske prosessene diskuteres er som regel aktualisert gjennom media hvor enhver, leg og lærd, er velkommen til å delta i ordskiftet. Begrepet offentlighet er ikke statisk, hverken i konkret eller overført betydning, men utvikles i tråd med samfunnsutviklingen. På kunstfeltet har den offentlige diskursen bidratt til endring av den fysiske offentlige kunsten.<sup>11</sup>

### *Jürgen Habermas og den borgerlige offentligheten*

Betydningen av begrepet offentlighet har forandret seg i takt med samfunnets utvikling helt siden Sokrates samlet tilhørerskarer på agoraen i antikkens Athen.

En vesentlig inspirasjon for begrepet offentlig rom kommer fra Jürgen Habermas og hans avhandling *Borgerlig offentlighet*. Forståelsen av at det finnes noe som er felles, som er større, bedre og sannere enn enkeltmenneskers interesser, skapte grobunn for det moderne demokratiet. På 1700-tallet vokste det frem en borgerlig-kritisk offentlighet, og Habermas bruker kaffehusenes fremvekst i London som et eksempel på at en borgerlig offentlighet ble født og fungerte. Dette var steder der mennesker måtte legge igjen sin rang og status ved inngangsdøren. Enkelte av kaffehusene hadde til og med et sett av regler som instruerte gjestene til å alltid engasjere seg i debatter, og som klargjorde at andre momenter enn argumenter ikke kunne aksepteres.

Hos Habermas er betydningen av nøytral mark vesentlig. Et territorium der ingen har noen vesentlige fortrinn gjør at tanken og talen får frie kår fordi «alle» blir likeverdige her. Det offentlige rommet gir denne muligheten gjennom å være institusjonalisert som nøytral mark, «ingen» – altså alle – eier et slikt rom. Denne kombinasjonen av at det er alles, men også ingens, er dets fortrinn, og kjernen i hva det vil si å være et offentlig rom.

---

<sup>10</sup> Nerdrum & Ramberg 2015

<sup>11</sup> Wiersholm 2016



Hos Habermas blir den sosiale utopien om et rangeringsfritt rom materialisert nettopp i disse offentlige romlige strukturene – som for eksempel kaffehuset utgjør. Han bruker begrepet «borgerlig offentlighet» for å beskrive en abstrakt, diskursiv form for offentlig rom, fylt med ideer, meningsproduksjon og debatter om temaer av offentlig betydning.<sup>12</sup>

Habermas vektlegger betydningen av nøytral grunn, men finnes nøytral grunn i offentlig rom? Hvis vi ikke er skolert eller sosialisert inn i kunstens verden, kan vi da gjenkjenne kunst? Hvordan kan en innvandrers tolke et abstrakt norsk verk? Enkeltmennesker forholder seg ulikt til offentlig rom, og vi er predestinert til å oppføre oss forskjellig på et universitet, et idrettsanlegg og et sykehus. Pasienten får en annen relasjon til sykehuset enn sykepleieren. Spørsmålene behandles ytterligere i kapitlet om kunst og makt.

### Mottakernes rolle og posisjon i offentlig kunst

Brukere, mottakere, betraktere og publikum er alle benevnelser på menneskene som holder til i bygningen hvor kunsten skal integreres. Ordbruken har forandret seg i tråd med utviklingen av feltet. For meg er *bruker* og *bruker-representant* innarbeidede begreper etter mange år som kunstkonsulent, men jeg liker begrepet *mottaker* godt fordi det sier noe om hvordan kunsten «tas imot». Det kjennes åpent og passer sammen med persepsjon. I begrepet *bruker* ligger det en implisitt aktiv handling. Vi tar noe i bruk fordi vi ønsker det, trenger det eller har rett til det. Begrepet er mye brukt i relasjon til helse hvor en *bruker* er en person som benytter seg av relevante helsetjenester i en eller annen form. I relasjon til kunst får brukeren en annen rolle. Da er brukere personer som har tilhørighet til bygningen med integrert kunst. Menneskene som den offentlige kunsten er laget for kan være barnehagebarn, rektorer, pasienter, leger, rengjøringsarbeidere, stortingsrepresentanter, vaktmestere, og statsråder. Det er stort spenn i denne gruppen, sannsynligvis er det også stort spenn i relasjonene de har til kunsten som omgir dem.

Om vi bruker begrepet mottaker, bruker, betrakter eller publikum i denne sammenheng så mener vi de samme menneskene. Begrepene brukes om hverandre i oppgaven.

Mottakernes rolle og posisjon i offentlig kunst er et samfunnsmessig viktig fokusområde. I de neste avsnittene belyses hvilke metoder og ordninger som brukes på feltet i dag. På hvilken måte har mottakerne vært involvert når kunst skal utvikles til offentlig rom? Har de blitt kontaktet og lyttet til? Hvilken innflytelse har de? Hva har vært gjort for å belyse brukersiden på feltet?

### Kunstutvalget med mottakerrepresentasjon

I ethvert byggeprosjekt med offentlige tilskudd til kunst opprettes, etter modell fra KORO, et kunstutvalg med representanter fra byggherre, kunstfeltet og brukere, og ofte er arkitekt og politisk

---

<sup>12</sup> NRK Kultur 2002

oppnevnt representant også med i utvalget. Kunstutvalgets mandat er å disponere budsjettet og administrere prosessen rundt utvelgelse av kunst fra første i ide til bygget står ferdig og kunsten overrekkes. I kunstutvalget sitter mennesker med forskjellig holdning til og erfaring med kunst, arkitektur og estetikk. Flere har en førstegangsopplevelse av å ta standpunkt i spørsmål om kunst i arkitektur. Grundige diskusjonene i kunstutvalget er vesentlig for demokratisk prosess.<sup>13</sup> Ordningen med brukerrepresentant som fast medlem av kunstutvalget skal sikre at menneskene som skal ta i bruk bygningen har en stemme i prosessen. I skoleprosjekter er brukerrepresentanten som regel en lærer, og ofte en som underviser i faget kunst og håndverk. Det er brukerrepresentantens ansvar for å formidle kunstprosjektet internt i organisasjonen.

### Mottakerrepresentantens rolle og posisjon

I 2014 gjennomførte Kulturdepartementet evaluering av KORO's virksomhet. I rapporten fra undersøkelsen belyses mottakerrepresentantens rolle i kunstutvalget for Sam Eyde videregående skole i Aust-Agder som ett av tre dybdestudier i undersøkelsen. Kunstprosjektene på Sam Eyde er omtalt i eget kapittel i oppgaven. I evalueringsrapporten begrunnes valg av Sam Eyde som dybdestudie: "Sam Eyde var et tradisjonelt fylkeskommunalt byggeprosjekt hvor KORO gikk inn med tilskudd og føringer på metoder for gjennomføring, og prosjektet var utradisjonelt i den forstand at det representerte den muligens største satsingen på kunst i norske skolebygg i senere tid".<sup>14</sup> Under behandlingen av mottakerrepresentasjon henvises det til intervju med representanten for mottakerne i kunstutvalget på Sam Eyde, en lærer i kunst og håndverk, kunstner og selv erfaren kunstkonsulent. Hun påpeker at det ligger utydelighet i rollen og sier: "Det oppleves å mangle føringer på hva som ligger i rollen som mottakerrepresentant; krav og forventninger generelt, samt til formidling". Hun trekker fram utfordringer med å få forankret denne type prosjekt på en så stor skole. "Lærere og elever var ikke involvert i prosessen", sier hun, "ettersom mye av arbeidet med å velge ut kunst skjedde før skolen var ferdigstilt." Mottakerrepresentanten viser til at det var uklart hvilke forpliktelser hun hadde i forhold til formidling; hun var i dialog med sin avdeling og med rektor, men hadde ikke noen forpliktelser utover dette. Hun etterlyser et klarere mandat for rollen som mottakerrepresentant fra oppdragsgiver.

Eksemplet fra Sam Eyde viser at rollen som brukerrepresentant kan være krevende og at mottakerrepresentasjon i kunstutvalget i realiteten gir begrenset innflytelse over kunsten.

### Deltakerinvolvering som verktøy for sosialt relaterte kunstprosesser

Hvis vi ser bort fra den utbredte ordningen med mottakerrepresentasjon i kunstutvalget, hvilke andre metoder for mottakermedvirkning finnes innenfor det offentlige kunstfeltet? Finnes det

---

<sup>13</sup> Norvin, 1993: 10

<sup>14</sup> Kulturdepartementet 2016: 77-78

metoder som innebærer reell innflytelse fra mottakerne?

Flere eksempler på at det er mulig å utvikle kunst til våre fellesrom basert på reell forankring i mottakergruppen har vært gjennomført de senere årene. Kunstnere med engasjement og innsikt i spesifikke mottakergrupper har skapt innovative kunstprosjekter for og med målgruppen. I boligområdet Valby i Danmark fungerer kunst som sosialt verktøy. På hus-gavlen av en renovert boligblokk ble 117 beboernes drømmer stanset ut i aluminiumsplater. *Drømmegavlen* er resultat av samarbeid mellom den danske forfatteren Morten Søndergaard, beboerne, kommunen, entreprenør og Statens Kunstfond.<sup>15</sup> Forfatterens ide sprang ut av den norske dikteren Olaf Bulls betraktning om at kunst er det som kan få oss til å se naboens hus gavl for første gang. «Kunst kan få oss til å se det velkjente og dagligdagse for første gang. Det er i det alminnelige, vi finner oss selv, det er i våre hjem, vi lever og drømmer». Verket endrer seg i løpet av døgnet, og om kvelden og natten står verket klart frem, fordi bokstavene blir opplyst innenfra. Verket har høy kunstnerisk kvalitet, samtidig som det skaper mening fordi det er forankret hos beboerne selv. "Tidligere fikk vi ofte høre, er det dere som bor i Valbys styggeste hus? Nå er kunstverket prikken over i'en, og kan vi være stolte over å bo her" uttalte formannen i beboerforeningen. *Drømmegavlen* er et eksempel på hvordan forbrukeres avmakt ble snudd til engasjement og identifikasjon.



Morten Søndergaard, *Drømmegavlen*

Marianne Heier's verk *Waldgänger* er resultat av en to måneders arbeidsperiode som del av staben ved skattekontoret i Hammerfest.<sup>16</sup> Et midlertidig glassbur med lettvegger var satt opp midt i det åpne kontorlandskapet. Arbeidsplassen hadde lunsjrom, men det var i glassburet staben samlet seg, til kaffe, to ganger om dagen til faste tider. Heier forstod at rommet hadde samme funksjon for de ansatte som hyttene de var på hver helg, da byen var folketom. "Det er jo på hytta vi lever" fikk hun høre. Glassburet ble erstattet med en laftet tømmerhytte midt i det åpne kontoret. "I en gjennomregulert hverdag bestående av byråkratiske prosedyrer og sentralisert kontroll

---

<sup>15</sup> Søndergaard 2015

<sup>16</sup> Heier 2008

representerer dette rommet og praksisen med kaffepausene et frigjørende og humant unntak. Fargevalg og maling av veggene ble gjort på dugnad med de ansatte."

I Byens glemte stemmer har Merete Røstad samlet inn historier fra Oslos østkant fra sin spesialbygde transportsyssel. Etter samtaler med mennesker og studier av byhistorie skapte Røstad lydskulpturen Kammer hvor ti personlige fortellinger fungerer som en påminnelse om glemte stemmer. Installasjonen ble bygget som en fysisk plattform for by-historiens usynlige skikkelser. Lydskulpturen var et bestillingsverk for *Munchmuseet i bevegelse*, et program med midlertidige kunstprosjekt av yngre kunstnere i ulike rom, inne og ute, i Munchmuseets nabolag. Kammer stod utenfor Munchmuseet og var åpent for publikum døgnet rundt da jeg besøkte museet i 2017.



Marianne Heier, *Waldänger*

### Resepsjonestetiske teorier

Mottakere kan involveres også i etterkant av at kunstprosjektet er på plass, og da i form av resepsjonestetisk undersøkelse. Resepsjonestetikk er en teori som er mye benyttet i litteraturen, men som har overføringsverdi til visuell kunst. Teorien bryter med den klassiske forskningens fokus på forfatteren og flytter i stedet interessen over til leseren.<sup>17</sup> Teorien tar for seg mottakeren av verket og belyser opplevelsen av litteratur sett med leserens øyne. Resepsjonestetikken var utbredt både i Europa og USA på 60- og 70-tallet. Det europeiske tyngdepunktet var i Tyskland hvor teorien ble kalt resepsjonestetikk, mens den i USA het reader-response. En annen benevnelse er resepsjonsteori.

Hans Robert Jauss var en førende skikkelse i resepsjonestetikken i Tyskland på 60-tallet. Han hadde studert under den berømte hermeneutikeren Hans-Georg Gadamer, og hans tolkningslære ligger til grunn for mye av Jauss' tankegods.<sup>18</sup> Gadamer brukte begrepet "horisont" om en persons kunnskaper, holdninger og forventninger – verdensbilde – som personen alltid vil ta med seg i møtet

---

<sup>17</sup> Aspaas 2005

<sup>18</sup> Collin og Kjøppe 2014: 91

med tekster som skal leses og forstås. Demografiske fakta, som alder, kjønn, utdanning, yrke, inntekt og familiesituasjon, influerer på lese-måtene ulike personer har. Verket forstås på bakgrunn av leserens "horisont" som er determinert av ulike faktorer. "Enhver forståelse må skje ut fra det erfaringsgrunnlaget man til enhver tid besitter. Det er med andre ord ens forråd av innsikter, erfaringer, og opplevelser, oppfatninger – kort sagt fordommer – man må benytte seg av når man vil forstå noe. Uten fordommer, ingen forståelse; og jo flere fordommer, desto større forståelse [...] De er de som muliggjør sannhetserfaringer."<sup>19</sup>

Resepsjonsetetikereren Wolfgang Iser mente at meningen med teksten blir skapt i selve lese-akten og at teksten får liv først når den blir opplevd av en leser.<sup>20</sup> "Meningsskapning skjer i en kompleks interaksjon mellom leser og tekst" sier Iser. Hans resepsjonsteori er også beslektet med fenomenologi og hermeneutikk. Iser beskriver hvordan en tekst som fenomen fremtrer for leseren. Meningen blir til i leserens hode og betydningen skapes når leseren tar meningen opp i sin egen tilværelse. I møtet med en tekst har vi mulighet til å dikte oss selv inn i en fiksjon. Vi lærer noe om oss selv i møte med en tekst og den beriker vår liv, mener han.

I USA skjedde skiftet av hovedinteresse fra forfatter til leser på 60 -70 tallet med Stanley Fish som den fremste representanten. Fish spør hva språket gjør med leseren, ikke hva språket betyr. Han mener at en tekst kan analyseres som virkning på leseren helt uavhengig av hva som er forfatterens intensjon med teksten. Tolkning er noe vi gjør intuitivt og en egenskap som vi født med, mens strategisk tolkning er noe vi lærer og som utvikles i et fellesskap, i et miljø. Det er grunnen til at ulike lesere i samme miljø kan ha relativt like forståelse og tolkning av en tekst. Meningsskapning skjer gjennom forventninger og henger sammen med den kulturelle rammen som deltakerne tilhører. Overført til visuell kunst blir spørsmålet hva det visuelle språket gjør med betrakteren og ikke hva det visuelle språket betyr. Det er mottakerens horisont som avgjør kunstopplevelsen. Betrakteren bidrar når mening oppstår i møte med et kunstverk.

Resepsjonsetetikken gir mening til undersøkelser relatert til hvordan unge mennesker møter kunst i sine daglige omgivelser på en skole, og helt konkret har resepsjonsetetikken og Gadamer's "horisont" mye å bidra med til undersøkelsen og den kunstneriske forskningen i min oppgave. I prosessen må jeg gå ut av egen horisont, sette meg inn i og vektlegge brukergruppens perspektiv.

### Det offentlige kunstfeltet og brukerrespons i dag

Gjennom søk fant jeg lite materiale om brukerrespons og offentlig kunst. Finnes det dokumentasjon på hvordan mottakere har respondert på kunsten de er omgitt med i hverdagen? Brukes resepsjonsetetikk eller tilsvarende metoder for å belyse brukersidens opplevelser i dag?

---

<sup>19</sup> Gadamer 2012: 303-304.

<sup>20</sup> Ridderstrøm 2018

På KORO's nettsider står det at deres kjernevirksomhet er produksjon av offentlig kunst, og at hovedoppgaven er å sikre at flest mulig skal kunne oppleve kunst av høy kvalitet i offentlige inne- og uterom over hele landet. Om publikums opplevelse skriver de: "KOROs formål er å tilrettelegge, stimulere og gjennomføre kunstprosjekter slik at de visuelle kunstformer blir en viktig del av publikums opplevelse i offentlige bygg og rom".<sup>21</sup> Det fremgår ikke av teksten hva som menes med sitat: "publikums opplevelse" og sitat: "kunst av høy kvalitet". KORO beskriver og definerer kunstens rolle i det offentlige rom, men brukernes opplevelser får lite oppmerksomhet.

Som ledd i masterstudiet tok jeg derfor kontakt med KORO for å høre om hvordan de undersøker målgruppen. I møte med en seksjonsleder og en kurator fikk jeg vite at brukerundersøkelser ikke gjøres i dag, men at de ønsker å endre praksis på feltet. Brukerkontaktleddet mangler, og KORO er veldig interessert i at temaet belyses. Brukerundersøkelser bør være en del av de offentlige kunstprosjektene, mente KORO.

Tilbakemeldingen bekreftet at problemstillingen min er relevant for fagmiljøet. Resepsjonsteoretisk forskning innenfor kunst i offentlig fellesrom er mangelfull. Hvordan estetiske verdier og stedsspesifikk kunst virker inn på oss er interessant for både omverdenen og fagmiljøet. Hvordan et skolemiljø påvirkes av kunstprosjekter og hva kunst gjør med ungdom er allment viktige temaer som bør belyses. Det eksisterer et tomrom i kunnskapen knyttet til kunst i offentlig rom – et tomrom som jeg kan være med å fylle gjennom min oppgave.

Positive utviklingstegn er at de siste årene har formidling og informasjon om kunstverkene fått økt oppmerksomhet hos KORO, og på nettsidene uttaler de: For at kunstverkene, i tillegg til å være tilgjengelige, også skal gi mening for flest mulig, er informasjon og formidling en svært viktig oppgave for KORO.<sup>22</sup> Informasjon og formidling er gode virkemidler for å spre kunnskap fra en kunstinstitusjon til omverdenen, men spørsmålet om, og hvordan, et verk gir mening kan kun besvares av betrakteren selv. Mitt engasjement er derfor rettet mot de som tar imot kunsten; betrakterne av kunst i offentlig miljø. Er det mulig å gå motsatt vei av kunstinstitusjonene som formidler kunst til publikum? Kan mottakergruppen være en ressurs for kunstfeltet, og hvordan kan jeg gå frem for å dokumentere deres perspektiv?

### Overføring av visuell opplevelse

«Kunsten er en henvendelse, et forsøk på å bli sett, forstått og anerkjent av en annen. Den innebærer en form for overføring»

Siri Hustvedt

---

<sup>21</sup> KORO 2018

<sup>22</sup> KORO 2018

I Essaysamlingen *Kvinne ser på menn som ser på kvinner* hevder Siri Hustvedt at kunstopplevelse kun skjer i møtet mellom tilskuer og kunstgjenstand.<sup>23</sup> Hun uttrykker det slik: «Sanseopplevelsen av kunst er bokstavelig talt legemliggjort av og i betrakteren. Vi er ikke passive mottakere av faktisk ytre virkelighet, men skaper snarere aktivt det vi ser ved hjelp av etablerte mønstre fra fortiden, lærte mønstre så automatiske at de er blitt ubevisste [...] Derfor er kunstopplevelsen mellommenneskelig eller intersubjektiv [...] Det er livet vi gir kunsten som gjør oss i stand til å knytte sterke emosjonelle bånd til den».

Hustvedt benytter seg av begrepet *Overføring* som hun har hentet fra psykiatrien hvor det betegner relasjonen mellom psykiater og pasient. "Selv om begrepet er komplekst", sier Hustvedt, "er det en helt alminnelig del av menneskelige relasjoner, og det går begge veier". Hustvedt mener at kunsten på samme måte innebærer en form for overføring fra kunstner til betrakter og omvendt. "Kunsten er en henvendelse", skriver hun, "et forsøk på å bli sett, forstått og anerkjent av en annen. Den innebærer en form for overføring". Også Knausgård benytter seg av begrepet overføring i når han beskriver hvordan Munchs bilder berører ham i *Så mye lengsel på så liten flate*.

Hustvedt bruk av begrepet inspirerer. Kan det bidra til innsikt min målgruppes betrakteropplevelser? Sigmund Freud lanserte uttrykket overføring for å betegne det som skjer i psykoterapien når pasienten overfører følelser til terapeuten som i terapisisuasjonen blir tillagt rollen som en autoritetsfigur fra pasientens barndom. Det kan da oppstå sterk emosjonell tilknytning til terapeuten. Begrepet er beslektet med projeksjon. Begge begrepene var utviklet av Freud og innebar ubevisst overføring av konflikter fra fortiden over på en situasjon i nåtiden. Denne definisjonen har med tiden blitt mer utvidet, og selv om det fremdeles blir diskutert i terapeutiske fagmiljøer hva overføring består i, er det bred enighet om at overføring er et ubevisst fenomen som er så godt som allestedsnærværende. Det kan oppstå i alle situasjoner i livet, ikke bare i terapi, og være påvirket av forhold fra voksen alder så vel som fra barndommen.

Marit Råbu er forsker og psykolog ved Universitetet i Oslo. I et forskningsarbeid undersøkte hun relasjonene mellom psykoterapeut og pasient. Gjennom kvalitative intervjuer med tretten pensjonerte psykoterapeuter tok hun for seg livet og yrkeskarrieren deres og undersøkte hun hvordan det å arbeide som terapeut hadde påvirket dem, hva det hadde gitt, hva det hadde det kostet og om det hadde vært verdt innsatsen? I 2009 deltok Råbu på en workshop i Vancouver om teater som formidler av forskning. Der var budskapet at dersom psykologifaget skulle fornye sine kvalitative forskningsmetoder, måtte kunstnere bli involvert i fortolkningen av materialet. Dette førte til at regissør Tyra Tønnesen ble invitert med som forsker i gruppa som ble etablert etter konferansen.

---

<sup>23</sup> Hustvedt 2017: 40-43

Resultatet av det tverrfaglige samarbeidet mellom forskeren og regissøren kunne oppleves på Det Norske Teatret. Stykket, med tittelen *Overføring*, ble uroppført i 2018 som et samarbeid mellom Nationalteatret og Det Norske Teatret.

Stykket handler om overføring, dvs. hvordan fortid og nåtid veves sammen og former forventningene og adferdsmønstrene våre, et fenomen som foregår gjennom hele livet og er allmenmenneskelige. Slik jeg oppfattet stykket handlet det mindre om overføring og projisering etter Freuds definisjon og mer om overføring i moderne forstand i tråd med Hustvedt forståelse av begrepet, som en helt alminnelig del av menneskelige relasjoner og som går begge veier.

På scenen blir erfaringene fra de pensjonerte psykoterapeutene tolket av seks erfarne og rutinerte skuespillere. Erfaringene er hentet fra forskningsmaterialet, men de seks karakterene i forestillingen er fiktive nyskapingner, og stoffet er omarbeidet og omdiktet.

Det er mange likhetstrekk mellom en psykiater og en skuespiller. Terapeuten må involvere seg personlig og følelsmessig i klientenes liv og lidelse. Noen av de utfordringene og dilemmaene terapeuter blir stilte overfor, kan sammenlignes med det skuespillere strever med i sitt arbeid: Å bruke sin horisont, sine opplevelser, erfaringer, kunnskap for å sette seg inn i andres liv. Begge må være åpne og i dialogmodus samtidig som de må ivareta en avstand. Det handler om evne til å lytte og føle empati samtidig som utfordringen er å ikke bli privat. «Begge yrkene innebærer både håndverk og kunst» uttaler Marit Råbu i en radiodokumentar om teateroppsetningen. Jeg så forestillingen på Det Norske Teatret og lot meg inspirere av tematikken og skuespillernes troverdighet og innlevelse i rollefigurene. De tok i bruk egen horisont i tolkningen av terapeutenes følelsesliv.

Begrepet overføring kan få ulik betydning avhengig av kontekst. I forestillingen vises overføring av erfaring fra en generasjon til en annen, overføring av forskning til teater og overføring av kunnskap fra et langt og innholdsrikt liv ved scenen inn i roller som forvalter samme tyngde fra et liv i psykiatrien. Selv om det er vesensforskjell psykiatri, scenekunst og visuell kunst, opplevde jeg at begrepet overføring, i vid forstand, har relevans for visuelle kunstners skapende prosesser. Kunstnere overfører egne erfaringer, opplevelser og fantasier til sine verk, og selv om ikke alle kunstnere anerkjenner det, tror jeg enhver kunstner ønsker å «treffe», engasjere og etablere dialog med betrakteren. De ønsker å gi så mye liv til sin kunst at den overføres som emosjonelle eller kognitive vibrasjoner i betrakteren.

Slik jeg forstår begrepet overføring kan det bidra til innsikt i min undersøkelse. Begrepet assosieres lett med projisering av negative opplevelser og mønstre fra fortiden. Den forståelsen av begrepet gagnar ikke mitt prosjekt. 100 år etter Freud kan vi tillate oss å legge ny mening i begrepet. Jeg inspireres av begrepet i en videre forstand, slik det kommer til uttrykk hos Hustvedt, når hun beskriver sanseopplevelsene som skjer i oss i møte med kunst, samt gjennom innholdet og



skuespillerprestasjonene i forestillingen *Overføring*. For meg handler overføring om signaler og nervetråder som bringes til liv under produksjon og persepsjon av kunst, og som går begge veier. Det som skjer når vi skaper og sanser kunst har jo mye med psykologi å gjøre.



### Utsmykkingen på Sam Eyde videregående skole

I dette kapitlet trekkes utsmykkingen på Sam Eyde videregående skole frem som et eksempel på offentlig kunst med relevans til oppgaven av flere grunner, for det første fordi skolen er stor og kunstprosjektene mange, for det andre fordi KORO var involvert som oppdragsgiver for konsulentene og har benyttet Sam Eyde som referanseprosjekt og dybdestudie i sin organisasjon, og ikke minst fordi jeg kjenner skolen og utsmykkingen godt ettersom jeg har fulgt hele prosessen som kunstkonsulent.

### Skolen, kunsten og arkitekturen - Byggetrinn I, 2010 - 2012

Sam Eyde videregående skole er Sørlandets største skole. Med sine 1600 elever er skolen på størrelse med en liten norsk kommune. Skolen, som er yrkesfaglig og har utdanning innenfor de fleste yrkes- og studieforbereidende fag, erstattet Strømsbu og Blakstad videregående skoler som ble lagt ned da den nye skolen stod ferdig i 2012. Flerbrukshallen Sparebanken Sør Amfi ligger vegg i vegg med skolen. Fylkestinget bevilget 6,5 millioner kroner til kunst på skolen til første byggetrinn.

Kunstutvalget, som var oppnevnt for å administrere prosessene rundt utsmykking av skolen, besto av byggherre, arkitekt, brukerrepresentant og politisk oppnevnt, i tillegg til to kunstkonsulenter, hvorav jeg var den ene.

I skolen brosjyre beskriver arkitekt Martin Hartløfsen arkitekturen slik: "Bygningsmassen er bygd opp av ulike fløyer som alle er bundet sammen med en stor glassgård over 5 etasjer. Et stort auditorium, formet som et egg, er lagt som en egen form inntil glassgården. Auditoriets fasade er kunstnerisk bearbeidet. Glassgården tjener som skolens store felles vrimleareal og inneholder kantinefunksjon, hovedinngang og resepsjon. Glassgården har direkte forbindelse til det kommunale idrettsbygget som er oppført samtidig som skolen og vil tjene som en integrert del av skolen. Arkitekturen i vrimlearealet er monumental og kunstprosjekter er plassert på sentrale fondvegger og glassfasader".

### Originalt og modig prosjekt

Seniorrådgiver Borghild Volckmar hos KORO som bistod prosessen underveis, uttaler at kunsten på Sam Eyde videregående skole er vellykket satsning som KORO stadig henviser til. I trykksaken som presenterer kunstprosjektet uttaler hun: "Kunstprosjektene på Sam Eyde videregående skole er en av de største – muligens den største satsingen på kunst i den offentlige skole de siste år. Ni av våre ypperste kunstnere har levert kunstverk som utmerker seg ved å være godt tilpasset både målgruppen og de fysiske omgivelsene. Mange kommuner og fylkeskommuner i landet har bygget opp kompetanse og regelverk som ivaretar og kvalitets-sikrer kunst av høy kvalitet. Sam Eyde videregående skoles kunst er eksempel på det. Aust-Agder fylkeskommune har satset på kunst og på ungdommen."

Som tidligere beskrevet, gjennomførte Kulturdepartementet en evaluering av KOROs virksomhet i 2014. Begrunnelsen for at utsmykkingene ved Sam Eyde videregående inngikk som dybdestudie i undersøkelsen, var at det var et tradisjonelt fylkeskommunalt byggeprosjekt hvor KORO gikk inn med tilskudd og føringer på metoder for gjennomføring og at prosjektet var utradisjonelt i den forstand at det representerte den muligens største satsingen på kunst i norske skolebygg i senere tid.<sup>24</sup>

### Om kunstsamlingen

Kunstsamlingen på Sam Eyde videregående skole består av åtte verk. Tre av verkene er oppført i uterommet og fem innendørs. To av verkene er bygningsintegrert kunst som resultat av lukket konkurranse, resten er skapt gjennom direkte oppdrag. Kunstprosjektene representerer kunstneres personlige fortolkninger av skolens identitet, kultur og historie integrert i en arkitektonisk ramme, og tre av dem presenteres her.

Det første elevene ser på vei til inngangspartiet er den monumentale fasaden rundt skolens auditorium. Kunstutvalget inviterte fire kunstnere til lukket konkurranse om utsmykking av denne særpregede arkitektoniske formen, og det var Marius Martinussens forslag *HAV* som ble vinneren av konkurransen. Inspirert av undervannsbilder av havoverflaten har kunstneren overført bølgeformer til den store fasaden. *HAV* er bygget opp av 600 freste og vertikalt stilte tre-spiler som er malt i sterk blått. Bølgeveggen settes i bevegelse når sollyset gjennom dagen og de ulike årstidene treffer forhøyningene og gropene i spilene.

---

<sup>24</sup> Kulturdepartementet 2015: 77-78



Marius Martinussen, *Hav*

Nina Bangs forslag ble vinneren av konkurransen om den monumentale glassfasaden ved inngangspartiet mot vest. *DYNAMO* som er utført i print på folie, synes fra utsiden og i større deler av vranglearealet. Det transparente mediet fanger skiftende lysforhold og skifter stadig uttrykk. Elementene, som er hentet fra skolens avdelinger og illustrerer Birkeland og Sam Eydes lyn og lysbue, ble samlet i en sirkel for at ikke uttrykket skulle bli for urolig. Sirkel-formen er en kraftig form som er lett å oppfatte selv om den er brutt.



Nina Bang, *Dynamo*

Et verk som har vekket begeistring hos elevene er laget av den unge kunstneren Johannes Høie. *Floodland X* henter inspirasjon fra en rekke retninger i kunsthistorien både eldre, nyere og samtidige. Høie har vært interessert i å finne tangeringspunkter i ikonografi og visuelle koder, mellom og på tvers av historie og tradisjoner. Litt av ambisjonen med dette verket har vært å kombinere

populærkulturelle referanser, subkulturelle referanser og alternativ fiksjon med eldre kunsthistoriske referanser. Dagens samfunn beveger seg nærmere en visuell språk-kultur enn før. Bruken av ulike visuelle koder for kommunikasjon er mer aktiv enn på flere hundre år. De som vokser opp informasjonssamfunnets tid utvikler en spesiell forståelse for visuelle uttrykk. Et verk som *Floodland X* kan spille på dette hos brukergruppen. Verket ble utført for frihånd direkte på veggen, uten projektor eller andre hjelpemidler.



Johannes Høie, *Floodland X*

### Brukerregistrering

Som del av masterstudiet og etter at jeg hadde besluttet at tematikken for masteroppgaven skulle knyttes opp mot kunst i offentlig rom, gjennomførte jeg en enkel brukerregistrering på skolen. Brukerregistreringen skulle inngå som del av eksamensoppgaven i kunstnerisk utviklingsarbeid og samtidig være en pre-pilot for masteroppgaven. Formålet var å undersøke hvordan skolemiljøet på Sam Eyde ble påvirket av de ni verkene de var omgitt av og hvilken effekt kunstuttrykkene hadde på elevene. Ønske om dialog med representanter for skolen førte til kontakt med to lærere. Evy Heien og Sigurd Lindstrøm var begge engasjerte pedagoger i faget design og håndverk. De sa seg villige til å bli mine informanter i undersøkelsen, og vi ble enige om å gjennomføre to dialogmøter og en liten kvantitativ undersøkelse rettet mot elever. Lindstrøm distribuerte spørreundersøkelsen til 48 elever på sin avdeling. I tillegg deltok flere lærere. Respondentene svarte på 8 spørsmål hver ved å krysse av på en skala med 6 alternativer fra *Helt enig* til *Helt uenig*.

Spørsmålene i brukerregistreringen var knyttet opp mot intensjonene for kunsten, slik de var uttrykt i kunstutvalgets kunstplan og slik de fulgte bestillingen til kunstnerne. De var rettet mot kunstens betydning for den enkelte elev i form av trivsel, inspirasjon, engasjement og personlig opplevelse. De var også rettet for skolen som helhet, til allmenndannelse og til skolens identitet og omdømme.

Resultatene av elevundersøkelsen viste at de fleste elevene samtykket i at utsmykningene var viktige for skolens status, identitet og omdømme. Et flertall av elevene var også enig i at kunsten var viktig for deres trivsel. Men flertallet var uenig i at kunsten vekket inspirasjon, engasjement og nye, uvante opplevelser. De var også uenige i at kunsten var en allmenndannende kraft i skolemiljøet.

### Analyse av brukerundersøkelsen

Besvarelsene slo fast at elevene registrerer utsmykningene og mener at de er viktige for skolens status og omdømme utad. Dermed er intensjonen om å gjøre Sam Eyde videregående skole til et forbilde i regionen langt på vei innfridd. Respondentene var også enige i at kunsten bidro til trivsel, men de ga uttrykk for at kunsten stimulerte og engasjerte dem lite i skolehverdagen. Den slo også fast at elevene berøres i liten grad av kunsten som omgir dem.

Når vi vet at kunstnerne har gjort sitt ytterste for å gi liv til skolen gjennom sine personlige kunstneriske fortolkninger og at det er investert betydelige ressurser for å gjennomføre kunstprosjektene, er det tankevekkende at kunsten ikke engasjerer mer enn den gjør. Hadde den store kunstsatsningen på skolen feilet? Eller skal vi si oss fornøyd med at elevene registrerer kunsten, ser den som omdømmebygger og bidrag til generell trivsel? Gjelder funnene kun denne skolen eller er undersøkelsen representativ for ungdommers "kunstsyn" generelt?

Brukerregistreringen ga noen interessante svar og inspirerte meg til å gå videre inn i problemfeltet. En kvalitativ undersøkelse hvor jeg går tettere inn på hver elev ville gi et mer nyansert bilde, men min foreløpige konklusjon var at kunsten elevene omgir seg med på skolen ikke innfrir intensjonen om å engasjere den enkelte elev.

Tradisjonelt sett ligger det mye hierarki i Arendal. Flere skoler i området er slått sammen til Sam Eyde, skoler som gjennom generasjoner har hatt lav status i Arendalsregionen. Mange elever kommer fra kulturfattige miljøer. Mine to informanter påpeker at den nye skolearenaen med alle kunstprosjektene har gitt et kraftig statusløft til skolen, noe som også bekreftes gjennom elevenes besvarelser i brukerregistreringen. På lenger sikt vil omdømmebygging gjennom kunst og arkitektur komme ungdommen til gode. Det at samfunnet har tilrettelagt for fysiske og visuelle omgivelser, skapt med omsorg og interesse for unges hverdag, er forhåpentligvis merkbart og gir en intuitiv følelse av å bli verdsatt, selv for unge mennesker i en urolig fase i livet.

Samtidig mener respondentene at kunsten er for distansert. Lindstrøm uttrykte det slik:

"Hvis vi skal ha et verk til her på skolen til må det gripe tak i elevene. Elevene er inni sin egen ungdomsboble. De må støte bort kunst for å oppleve den. Hvis kunsten var der helt nær dem, ville den være sterk nok til å nå fram. Dette er en veldig krevende gruppe. Det foregår mye speiling, egendyrking og oppmerksomhet på deg selv og de andre i gruppen gjennom mobilen. Det stiller store krav til å få oppmerksomhet. Skal jeg ha tak i elevenes oppmerksomhet, må jeg nesten legge

informasjonen på gulvet”.

De to informantene kjenner elevene godt etter mange år i lærergjerningen på videregående skole. Selv elever på avdeling for Kunst og Håndverk har lav formalkompetanse på å gjenkjenne offentlig kunst. Elevene ser kunsten i forbifarten uten å tenke over at det er kunst de ser. Selv om undersøkelsen ba om kryss-svar – ga den rom for kommentarer. "Er dette kunst? Det har jeg ikke tenkt på" var en elevkommentar i undersøkelsen.

NRK SØR ville lage en reportasje om kunsten på Sam Eyde i 2016, og da journalisten hørte om funnene i brukerundersøkelsen, fattet hun interesse for tematikken og valgte å fokusere på elevenes observasjoner i innslaget fra skolen. Elevkommentarene i innslaget varierte. Noen hadde ikke lagt så mye merke til kunsten, mens andre ga tydelig uttrykk for at de satt pris på det de så: "Legger ikke så mye merke til det, men det er jo fint". "Fint å ha noe å se på". "Fint og fargerikt – Ganske rått". "Ikke noe du tenker på i det daglige". "Jeg liker det". "Jeg vet ikke helt, men det gir en følelse av at det er kreativt her."

Elevene registrerer kunstverkene som en integrert del av skolen, men tenker ikke over at det er kunst. Det viser seg at når verkene befinner seg utenfor de klassiske rammene for kunst, som museer og gallerier, blir de ikke identifisert som kunst. Da drukner kunsten i konkurransen med andre visuelle elementer i bygningen som møbler, oppslagstavler, skilt, belysning, trapper og søyler. Dette er i tråd med kunstsosiolog Dag Solhjells betraktninger om offentlig kunst: "Lærere kan ha gått forbi en utsmykning i mange år uten å ha bemerket den. Dette illustrerer at det kunstneriske ved kunstverk lett taper seg når de formidles utenfor kunstsektoren og mister støtten fra formidlernes paratekster."<sup>25</sup> Elevene går på skolen for å tilegne seg spesifikk kunnskap, og selve skolebygningen blir kun oppfattet som et nødvendig fysisk skall og ikke en kilde kunstopplevelse. Dag Solhjell ser det som et problem at kunstneriske budskap i offentlige rom blir oversett, og peker på at de som er en del av den offentlige kunstens omgivelser kan bidra til å motvirke dette gjennom sin adferd: "Få gjør som sosialøkonom, professor og tidligere rektor Anders Dedekam jr. ved Høgskolen i Molde når han mange ganger daglig går over gulvet i den vandrehallen der Per Kleivas 90 meter lange elveintarsia i stein er innfelt i gulvet. Som en levende paratekst trækker han demonstrativt aldri på den, men hopper alltid over. Derved hopper han ikke over kunsten. Han demonstrerer at den grunnleggende kunstformidlende handling er å peke på kunsten og si: Dette er kunst."<sup>26</sup>

### [En stor skole blir enda større - Byggetrinn II, 2016 – 2018](#)

Etter få års drift ble det klart at skolen skulle utvides for å innlemme en siste yrkesskole, Skarsbru videregående skole i Froland. Utvidelsen av skolen skulle sikre større, mer effektive og moderne

---

<sup>25</sup> Solhjell 2001: 192 - 193

<sup>26</sup> Solhjell 2001: 193

arealer for praktisk undervisning. Ca. 6600 kvadratmeter over to plan ble bygget for å gi rom til blant annet verksteder, servicehaller, byggfagshall, lager, nye undervisningsrom og kontorer til elever på bygg- og anleggsgfag, samt elever på yrkessjåførutdanning.

#### Mottakergruppen i fokus som følge av brukerregistrering

Kunstnerisk mangfold og et bredt spekter av kunstuttrykk i den allerede eksisterende kunstsamlingen skulle suppleres. Igjen var det avsatt midler til kunst, igjen ble et kunstvalg ble oppnevnt og igjen var jeg med som kunstkonsulent.

Hva skulle vektlegges som føringer og inspirasjon for kunstnerne denne gang? Med utgangspunkt i erfaringene fra første byggetrinn, inkludert erfaringene fra brukerregistreringen, ble det nå lagt vekt på det flerkulturelle perspektivet. Det hadde vært lite i fokus 6 år tidligere, og nå var det ventet elevgrupper med flerkulturell bakgrunn. Industrigründeren Sam Eyde og signaler om håndverk, industri, kraft, aluminium, var en enda mer relevant inspirasjonskilde for kunstnere denne gang ettersom elevene som skulle ta i bruk bygningene gikk på linjer for bygg- og anleggsgfag og på sjåføropplæring. Som nye innspill ble konklusjonene fra brukeregistreringen i 2016 fremhevet for kunstnerne. De fikk vite at elevene generelt er lite oppmerksomme på kunst, at de er litt i sin egen boble og at et nytt kunstprosjekt derfor gjerne kunne være noe elevene nærmest "dette over."

#### KUNST OG MAKT

Fra kapitlet om borgerlig offentlighet vet vi at Habermas vektlegger nøytral grunn for diskusjon i offentlig rom. Men nøytral grunn er nok hypotetisk i dagens samfunn, for vi vet at rommene sosialiserer oss og at eleven opplever skolebygningen forskjellig fra læreren. I dette kapitlet skal vi se på hvordan maktforholdene er fordelt på kunstfeltet og hvem som bestemmer over kunsten. Innledningsvis illustreres problematikken med noen eksempler på maktkamp i kjølevannet av offentlige kunstprosjekter.

#### Utstøtt kunst

"Se det fikk fanden fordi han var dum og ikke beregnet sitt publikum". Per Gynt-sitatet ble trukket frem i Klassekampens artikkel *Kunstkatastrofe i Kvam* for å illustrere den voldsomme publikumsprotesten som oppstod i kjølevannet av at en kunstinstallasjon ble plassert ved en nedlagt fontene i en park i Kvam høsten 2017.<sup>27</sup> Installasjonen var ment som stedsspesifikt temporært verk og bestod av en trestokk, en gråstein og deler av en møkkaspreder. Det offentlige kunstverket var del av *Vegskilleprosjektet* i Oppland hvor Statens Vegvesen har utplassert kunst langs traseen for E6 i Gudbrandsdalen. Installasjonen ble vandalisert og fjernet av sikkerhetsgrunner. Kunstneren følte seg utsatt for sensur.

---

<sup>27</sup> Klassekampen 2017

Saken har skapt engasjement nasjonalt, og på Nyhetsmorgen 25.10.17 diskuterer KORO-direktør Svein Bjørkås og kunsthistoriker Tommy Sørbø offentlig kunst med utgangspunkt i den opphetete saken i Kvam.<sup>28</sup> Innledningsvis spør programlederen folk på gata i Oslo hvem som skal bestemme over kunsten. De fleste svarer at det er de som har rett på kunsten, mens noen henviser til kvalifiserte eksperter. Bjørkås påpeker at offentlig kunst alltid utvikles som et samarbeid mellom eksperter, kunstner og de som blir berørt av kunsten, og at i 95 % av tilfellene får verkene god mottakelse. Han sier at i de få tilfellene hvor det oppstår kontroverser, kan det skyldes at folks allmenne forventning til kunst er at den skal være vakker. Han trekker frem dialog og kommunikasjon som nødvendige virkemidler for å nå frem til publikum ved enkelte kontroversielle verk. Sørbø hevder at installasjonen på Kvam er et konseptuelt verk som representerer kunst med behov for beskrivelse og hvor tankegodset rundt er ment som en del av verket. Han tar avstand fra kunstnerens løsning. Et verk skal bedømmes i kraft av seg selv og sin visuelle utforming, mener Sørbø.

Mens Svein Bjørkås henviser til historiske konfliktfylte kunstprosjekter som i ettertid har blitt elsket, som f. eks. Munchs malerier i Universitets Aula, mener Tommy Sørbø at kunsthistorien er full av eksempler på kunst som har skapt debatt og i ettertid anses som "søppelkunst".

Debatten og publikumsopprøret i Kvam illustrerer at maktbalanse er en sentral problematikk knyttet til offentlig kunst. Hvor ligger makten og hvem har det siste ord når offentlige kunstprosjekter blir konfliktfylte? Er det kunstner, oppdragsgiver eller de som berøres av kunsten som får bestemme? Eksempelene på utstøtt kunst i offentlig rom er mange; I 1979 ble billedhogger Ola Enstads «Stegosaurus» fjernet fra Torshovdalen fordi forargete beboere i området syntes skulpturen var stygg og fryktet at barn ville bli skadet når de klatret på den.<sup>29</sup> Oslo kommunes Olav V statue av Knut Steen ble avvist av kommunen selv.<sup>30</sup> Vanessa Bairds monumentale veggmalerier i Helse- og omsorgsdepartementet ble fjernet av KORO etter protester fra de ansatte i departementet.<sup>31</sup> Jonas Dahlbergs vinnerforslag til Minnestedet på Utøya ble skrinlagt av Statsbygg før det ble realisert pga. protester og trussel om rettssak fra naboene i området.<sup>32</sup>

I 2016 ble kunst utstøtt i Kristiansand. Foreldrene i en barnehage avviste et verk av Tori Wrånes, spesiallaget til barnehagen, fordi foreldrene mente at verket kunne se ut som en skulptur av et barn med et våpen mot hodet. *Fantasihjelm* er egentlig en skulptur av et barn med fantasier strømmende ut av hodet som en boble, men flere mente at boblen så ut som et våpen. Verket ble avbestilt, noe kunstneren har omtalt som "sensur". Skulpturen ble senere kjøpt av Sørlandets Kunstmuseum. I forbindelse med museets innkjøp av skulpturen uttalte Karin Hindsbo, daværende direktør for

---

<sup>28</sup> NRK 2017

<sup>29</sup> KORO 2018

<sup>30</sup> Onsum 2009

<sup>31</sup> Eielsen 2017

<sup>32</sup> KORO 2018



Sørlandets Kunstmuseum, at både Tori Wrånes og Vanessa Bairds arbeider er vitnesbyrd om at 22. juli har endret måten folk opplever kunst. "Vi legger andre ting inn i kunsten enn det vi gjorde før, og mottakelsen av verk som dette markerer på sett og vis et skille i måten vi ser på kunst på", sier Hindsbo til Kunstkritikk.<sup>33</sup> Gjennom innkjøpet til SKMU, ble den utstøtte kunsten tatt tilbake av kunsten selv. Eksempelene over viser at det foregår en maktkamp når den offentlige kunsten i Norge utfordres. Hva skyldes det? Kan vi finne svar hos Bourdieu?

### Bourdieu's perspektiv

Mange studier som belyser makt og avmakt på kunstfeltet henviser til Bourdieu's *Distinksjonen* som omhandler det kulturelle maktforholdet i det franske samfunnet på 1960-tallet. Bourdieu analyserer klasser, kultur og smakforskjeller, og han undersøker hvilke forhold som skaper folks smak og hvordan smak blir tilegnet i samfunnet. Bourdieu utviklet en teori om sosial differensiering og anså økonomisk, kulturell og sosial kapital som grunnleggende forskjells-skapende dimensjoner.<sup>34</sup> Bourdieu er omstridt fordi hans teorier er forankret i det franske samfunnet som mange mener er vesensforskjellig fra norsk virkelighet i dag.

I *Distinksjonen* beskriver han hvordan det skjer en uformell læring i barns oppvekst, der de lærer å skille mellom "godt" og "dårlig" og mellom "det verdifulle" og "det forkastelige", eller hva som er "den gode smaken". Denne læringen blir mer stedfestet og utviklet seg jo høyere opp i utdannelsessystemet en kommer, og blir stedfestet gjennom sosial omgang med de som har omlag samme plass i det sosiale rommet. Den sosiale bakgrunnen siler ut de privilegerte etter hvert som de går oppover i utdannelsessystemet. De elevene eller studentene som kommer fra ressurssterke miljø, har en ekstra fordel: De mest favoriserte studentene skylder bakgrunnsmiljøet sitt ikke bare vaner, trening og holdninger som direkte hjelper dem i studiearbeidet, de arver også rene kunnskaper så vel som viten om hvordan en skal te seg og gjøre ting.<sup>35</sup>

### De kunstfagkyndige portvokterne

Har Bourdieus teorier om sosial differensiering relevans for den offentlige kunstens rolle i det norske samfunnet i dag? Hvem bestemmer egentlig over den offentlige kunsten i dagens Norge? Jeg leter og finner svar i forskningsrapporten *Kunst og Makt*, som er resultatet av et treårig forskningsprosjekt gjennomført av Telemarkforskning i samarbeid med Universitet i Oslo og Høgskolen i Telemark.<sup>36</sup> Rapporten beskriver forholdet mellom kunst og makt på det norske kunstfeltet. Den belyser empirisk og vitenskapelig hvordan maktfordelinger og maktforhold styrkes og svekkes innenfor dagens norske

---

<sup>33</sup> Horvei 2013

<sup>34</sup> Bourdieu 1995

<sup>35</sup> Bale & Bø Rygh 2008: 387

<sup>36</sup> Mangset 2013

kunst- og kulturliv.

Kan rapporten belyse hvordan maktforholdene er innenfor offentlig kunst? Hvem har makt og hvem har avmakt? Hvordan skjer utvelgelsen av kunstnere til utsmykkingsoppdrag og deltakelse i lukkede konkurranser? Kunstnerisk produksjon er avhengig av kollektive prosesser, og når verkene skal eksponeres for publikum, er kunstneren direkte avhengig av beslutningsprosesser som tas av andre enn kunstneren selv.

Telemarksforskning bruker begrepet "kunstfagkyndige portvoktere" om de profesjonelle aktørene som velger ut hvem som blir tildelt oppdrag, innkjøpt til offentlige samlinger, invitert som representanter for norsk kunst i utlandet, etc. De kunstfaglige portvokterne består av både erfarne kunstnere og akademikere. De kontrollerer inngangsporten til det profesjonelle kunstfeltet og har dermed viktig seleksjonsmakt.<sup>37</sup>

### Kunstelite fjernt fra befolkningen

I følge Bourdieu oppnås makt innenfor kulturfeltet gjennom å være en del av den legitime diskursen. En kunstinstusjon kjennetegnes ved at makten er kulturell, ikke økonomisk eller politisk. Det er reglene innenfor feltet som gjelder, og det er den kulturelle, ikke den økonomiske, kapitalen som bestemmer maktforholdene. Bourdieu beskriver feltets virkemåte som en kamp om posisjoner. Hvis man - ved en vellykket disponering av krefter og virkemidler - klarer å oppnå en gunstig posisjon, får man makt til å definere hva som er god kunst og hva som ikke er det.

Kunstsosiolog Dag Solhjell påpeker at arven fra Duchamp har bidratt til at det i større grad er verkets kunstneriske kontekst som avgjør om verket kan defineres som "kunst".<sup>38</sup> Da Marcel Duchamp (1887–1968), for over 100 år siden tok i bruk en masseprodusert gjenstand som kunst på utstilling, ble kunstbegrepet utfordret ved at en vanlig gjenstand, løsrevet fra funksjonen som bruksgjenstand, ble gitt ny betydning som kunstverk. Hans mest kjente arbeid, et pissoar presentert på sokkel med tittelen Fontene (1917), har blitt stående som et internasjonalt referanseverk for kunstnere som setter idé foran utførelse i produksjonen av kunst. Den institusjonelle kunstteorien legger vekt på at kunstverkets kvalitet ikke ligger i verket selv, men i relasjonen verket har til sine kunstneriske omgivelser.<sup>39</sup> "Konteksten har fått mer forrang enn kunstverket og den tradisjonelle håndverkskompetansen, noe som skaper usikkerhet om kunstneriske kvalitetskriterier", sier Solhjell. Dermed skapes behov for økt verbalisering rundt kunsten, noe som igjen øker definisjonsmakten til institusjonene som er bygget opp rundt kunsten. På den måten styrker den konseptuelle kunsten de kunstfaglige portvokternes posisjon. Måten fagfolk snakker om konseptuell kunst blir viktig for

---

<sup>37</sup> Mangset 2013: 17

<sup>38</sup> Solhjell 2006

<sup>39</sup> Becker 1982: 146

forståelsen av verkene og dermed får spesialistene i faginstitutionene økt makt. Mangelfull spesifikk kunnskap om verket fører til usikkerhet om verkets verdi. Når det blir behov for økt verbalisering av selve kunstopplevelsen skjer det en intellektualisering rundt kunstprosessene som igjen endrer styrkeforholdet mellom kunstinstitutionene og omverdenen. Det utvikles en kunstelite fjern fra befolkningen og den allmenne kunstelsker.

Vegskilleprosjektet i Kvam er et eksempel på konseptuell kunst i offentlig miljø som skapte usikkerhet og avstand til publikum fordi det ikke kunne vurderes ut ifra seg selv, men krevde forklaring.

#### Kunstfagkyndige portvoktere med sentrumsmakt

Den offentlige kunsten er som resten av kunstfeltet preget av sentrumsmakt.

De institusjonene som forvalter mest makt på kunstfeltet i Norge, som de fleste andre land, er gjennomgående lokalisert til sentrale strøk, særlig til hovedstaden.<sup>40</sup> Rapporten uttrykker det slik: "Det er systematisk ulikevekt i symbolsk makt på kunstfeltet mellom periferi og sentrum. De mest prestisjetunge kunstinstitutionene, de mest feirede kunstnerne, de mest autoritative kritikerne, de viktigste kulturfinansieringskildene, og de tyngste kulturpolitikere befinner seg i sentrum, helst i hovedstaden".<sup>41</sup> Knutepunktet for den offentlige kunst ligger og har alltid ligget i Oslo. Både det opprinnelige Statens Utsmykkingsfond og dagens KORO er lokalisert i Oslo sentrum. Nesten halvparten av Norges profesjonelle kunstnere bor i Oslo-regionen. Det er sammenfall mellom sentrum-periferidimensjonen og kvalitetshierarki på ulike kunstfelt. Studier har vist at sentrumskunst har gjerne høyere prestisje, mens begrepet «distriktskunstner» har en odiøs klang.

#### Kunstfagkyndige portvoktere: Forbrukermakt?

Har publikum og forbrukerens makt over kunstfeltet? Er det makt og innflytelse, eller snarere avmakt som kjennetegner mottakernes rolle innen offentlig kunst? Rapporten slår fast at kunsten i Norge er i langt større grad produsentstyrt enn forbrukerstyrt.<sup>42</sup> "Vi kan langt fra si at det er etterspørsel fra det brede publikum som styrer kunsttilbudet, og initiativet til offentlig kunst springer heller ikke ut fra et kunsthungrig publikum", sies det i rapporten.

Eksemplene med utstøtt kunst viser til at publikumsopprøret i Kvam ender med at publikum får det siste ordet, men for det meste er nok mer avmakt enn makt som preger relasjonen mellom betrakter og offentlig kunst.

#### Er demokratisk kunst mulig?

---

<sup>40</sup> Menger, 1993

<sup>41</sup> Mangset 2013

<sup>42</sup> Mangset 2013: 39

Vi har sett at hierarki preger kunsten, at eksperter og økende verbalisering definerer feltet som også er styrt av sentrumsmakt. I tillegg vet vi at norsk kunst er produsentstyrt.

Informasjonen viser med all tydelighet at avstanden er enorm mellom mottakerne av den offentlige kunsten og institusjonene som forvalter den. Det kan virke som om mottakerne er den neglisjerte og tause majoriteten på den offentlige kunstscenen. Må det være slik? Kan kunst skapes på andre premisser enn de velprøvde? Kan den tause majoriteten utnyttes som ressurs?

## DEL II – EMPIRI

### Bakgrunn for undersøkelse av målgruppe

Eksemplene *Waldgänger* og *Drømmegavlen*, som er beskrevet tidligere i oppgaven, viser at det kan være fruktbart for kunstnere å engasjere seg i målgruppen. Prosjektene, som endte opp som jordnære steds spesifikke kunstprosjekter med direkte relevans og verdi for brukerne, har inspirert min prosess. Marianne Heier lar en traust tømmerhytte være svaret på en kunstnerisk utfordring. Hun trekker dermed kunsten ned fra pidestallen og utfordrer "den rene kunsten". *Drømmegavlen* løfter frem poesi og stolthet i en ellers taus gruppe beboere i et slitent urbant nabolag. Etter 40 år med satsning på offentlig kunst i Norge, ikke minst i videregående skole, utgjør mottakerne, bare i videregående skole, et enormt stort antall mennesker. Kan det ligge en potensiell kraft i denne mottakergruppen, en kraft som kunstnere kan utnytte i kunstprosjekter? Kan brukerstudier av elever med fremtidig tilhørighet til nybygget på Sam Eyde være en inngang til utvikling av et stedsspesifikt kunstprosjekt? Avdelingene som skal overflyttes til Sam Eyde holder til i andre bygninger frem til nybygget står klart. Fra skolens ledere har jeg gjennom kunstutvalget allerede fått informasjon om elevgrunnlaget, og selv om informasjonen var på generelt nivå har den gjort meg nysgjerrig. Disse elvene kan være en interessant målgruppe for en brukerundersøkelse. Jeg tok kontakt med avdelingslederne og etter dialogmøter ble det klart at jeg kunne gjennomføre brukerundersøkelser og elevintervjuer på linjene for anleggsteknikk og yrkessjåførutdanning.

### Valg av metode for undersøkelse av målgrupper

Det gjenstår å finne egnet metode for brukerstudier av ungdom. Hvilken metode er best egnet som verktøy for å samle inn, fortolke og bearbeide informasjon fra målgruppen? I kvalitative metoder bruker forskeren seg selv i betydelig grad. Metoden har stort opplevelsesfokus og intervju-situasjonen er personlig. Forskeren er tett på informanten, spørsmålene er subjektive og situasjonen

fleksibel. Forskeren står fritt til å avvike fra de planlagte spørsmålene i intervjuguiden. For å få tak i hva svarpersonen virkelig tenker, mener og føler, kan underspørsmål utvikles underveis. Kroppsspråk og mimikk kan forsterke informantens meninger og synspunkter.<sup>43</sup>

Kvalitative metoder er godt egnet for mitt formål. Metoden legger opp til et tett forhold mellom forskeren og personene det forskes på slik at forskeren kan komme tett på, lytte og lære av informantene. Kvalitative metoder handler om å karakterisere karaktertrekkene ved målgruppen. En helhetlig kartlegging av brukeropplevelsen er et godt utgangspunkt når materialet skal videreføres i et kunstnerisk prosjekt. Å få brukerne under huden gjennom gode samtaler vil kunne inspirere den kreative prosessen. Men kan det samtidig gjøre det vanskelig for meg? Kan personlig kjennskap til målgruppen påvirke den kunstneriske friheten i kunstprosjektet jeg skal utvikle? Dag Wiersholm i KORO uttrykker det slik: "Det er en styrke at kunsten er forankret i gode prosesser – der de som skal leve med den har en stemme. Men kan god kunst flertalls-beslutes?"<sup>44</sup> Nei kunst skal ikke flertalls-beslutes, men innsikt i målgruppens ståsted, interesser, følelser og tanker kan styrke et kunstprosjekt.

I *Mellom nærhet og distanse* anbefaler Pål Repstad en kombinasjon av metoder for å få et bredere data-grunnlag og en sikrere basis for tolkning, fordi spørreskjemaene som benyttes i kvantitative undersøkelser vanskelig lar seg revidere i etterkant.<sup>45</sup> Jeg har allerede gjort en brukerregistrering med spørreskjema som tilnærmedesvis kan anses som en liten kvantitativ metode. **SE**

Ved å først undersøke en større og mer generell gruppe elever kvantitativt og så undersøke en spesifikk, mindre gruppe kvalitativt vil summen av informasjon ha verdi for forståelse av målgruppen og gi god innsikt til mitt kunstneriske utviklingsarbeid.

### Refleksjon over forskningsetikk

I forkant av intervjurunden ble lærere og elever informert om at de var gjenstand for forskning, hva som var formålet med forskningen og på hvilken måte de skulle involveres. De ble informert om at de kunne reservere seg slik at de uten press skulle kunne velge om de ville intervjues eller ikke. Alle involverte ga fritt samtykke til å delta og ingen valgte å være anonyme. I mitt prosjekt er det lite sannsynlig at de tar noen risiko ved å fremstå med eget navn. Jeg velger likevel å benytte kun fornavn i oppgaven. Jeg ba om tillatelse til å ta lydopptak under intervjurunden og informerte om at opptakene skulle brukes som vitenskapelig dokumentasjon og slettes etter gjennomført masterprosjekt. Alle godkjente lydopptak av samtaler. Jeg er klar over at jeg som forsker har en del makt. Det gjør det desto viktigere å opptre redelig og i henhold til gjeldene normer og regler.

---

<sup>43</sup> Repstad 2007

<sup>44</sup> Wiersholm, 2015

<sup>45</sup> Repstad 2007

Personene jeg intervjuer som senere kan identifiseres i forskningsrapporter skal behandles med respekt. Ettersom de involverte elevene er over 15 år, stilles det ikke krav om godkjenning fra foreldrene. Lagring av lydopptak og personopplysninger som kan identifiseres oppbevares forsvarlig i en tidsbegrenset periode og slettes så snart de har gjort sin nytte.<sup>46</sup>

På hvilken måte kan studiet komme personer og miljøer til gode? Informantene kan ikke få betalt og ettersom de har avsluttet skolen når min oppgave foreligger, er det vanskelig å tenke seg hvordan de kan ha andre fordeler av å delta. Gjennom skolen kan jeg likevel nå dem med takk og positiv feedback. Skolen kan ha god nytte av informasjonen i oppgaven min f.eks. i undervisningssammenheng. I tillegg kan brukerstudiet komme kunstfeltet og den offentlige kunsten til gode.

### Kvalitativ metode som verktøy for egen undersøkelse

Tre yrkesrettete linjer skal inn i den nye delen av skolen. På yrkesfaglige linje for anleggsteknikk får elevene opplæring i maskinføring og bergverk, på linjen for i byggteknikk får de opplæring i stilasbygg, betongfag, muring og tømrerarbeid, og på landslinjen for yrkessjåfører får de opplæring i lastebil, trailere og traktorføring. På linjene for anleggsteknikk og sjåfør er 99% av elevene gutter og på byggteknikk er 90% gutter. På yrkessjåførutdannelsen er det flere eldre elever og flere med ikke etnisk norsk bakgrunn.

Brukerregistreringen min fra 2016 viste at elever på avdeling for kunst & håndverk har liten erfaring med kunst og berøres lite av kunsten som omgir dem på skolen til tross for at de går på en linje for visuell opplæring. Når jeg nå ønsker å undersøke en ny gruppe elever på samme skole, men som har valgt en helt annen yrkesfaglig retning, gir erfaringen fra 2016 meg grunn til å tro at denne målgruppa vil ha enda mindre kjennskap til visuell kunst. Jeg forventer å finne liten interesse for, og språklig utviklet evne til beskrivelse av, fenomenet kunst og estetikk hos elevene. Det er derfor jeg vil undersøke disse elevenes forhold til estetikk.

### Forskningsspørsmål - Bakgrunn for problemstilling

Hovedutfordringen med undersøkelsen er å identifisere hva begrepene kunst og estetikk betyr for elevgruppen. Kan jeg utkrystallisere hva som er målgruppens «kunstsyn»? Med kunstsyn mener jeg hva som engasjerer dem visuelt, hva som fanger og trigger blikket deres. Hverdagesestetikk er et mer dekkende begrep for det jeg jakter på. Kan jeg finne ut hva som er elvenes visuelle preferanser? Finnes det det noe visuelt gull for elevene? Har de noe felles som engasjerer dem visuelt både på skolen i på fritiden? Er det slik at mottakeren får sterkere forhold til kunst om tematikken er kjent? -

---

<sup>46</sup> UiA 2018

og vil det være ekstra sannsynlig når mottakeren er ungdom på yrkesrettete linje i videregående skole? I målgruppen er 90 - 99 % gutter. Har gutter andre visuelle preferanser enn jenter? Har eldre elever en annen visuell oppmerksomhet enn elever som tradisjonelt hører aldersmessig hjemme i videregående skole? For å finne svar på disse spørsmålene er det nødvendig å bli kjent med målgruppen, la dem bli sett, få dem i tale, finne ut hva de begeistres for og hva som berører dem i hverdag og fritid.

### Brukerstudier som grunnlag for til kunstnerisk utviklingsarbeid

Hvordan initieres kunstneriske prosesser og hva gir inspirasjon og næring til kreativitet? Kan brukerstudier lede til utvikling av et stedsspesifikt kunstprosjekt? Kvalitativt intervju gir en helhetlig forståelse av målgruppen, noe som vil gi god innsikt til et kunstnerisk utviklingsarbeid knyttet til nybygget på Sam Eyde. Det skal utvikles et uavhengig og hypotetisk kunstprosjekt integrert i reell arkitektonisk og sosial kontekst. Kunstprosjektet skal utvikles som svar på brukerundersøkelsen og er omtalt i del III.

### Innsamling av data - Intervjuguide

17 informanter inngår den kvalitative undersøkelsen, hvor 14 er elever og 3 er lærere. I følge Repstad kan det regnes som en håndterbart antall informanter og er tilstrekkelig til at for at analysedelen ikke blir overfladisk. Totalt ble det gjennomført 15 intervjuer i grupper med to til tre informanter. Jeg fikk god hjelp fra avdelingslederne. Etter dialog med meg, fant de frem til en representativ gruppe elever som samtykket til å være respondenter. I kvalitative undersøkelser kan spørsmålene korrigeres underveis slik at de treffer målgruppen. Noen spørsmål er kanskje helt på siden av hva en elev er opptatt av – eller kanskje eleven ikke forstår spørsmålet. I forkant av intervjuet var elevene blitt gjort kjent med tematikken; kunst og estetikk sett med deres øyne - og målsettingen; inspirasjon til mitt kunstprosjekt.<sup>47</sup> Målgruppen for brukestudiene var ungdom og unge voksne, hvorav de fleste menn. De fleste var etnisk norske, men en del hadde ikke-etnisk norsk bakgrunn. Alle i målgruppen var elever på yrkesrettet opplæring i videregående skole, og de var fordelt på to forskjellige linjer. Disse unge karene utgjør informantgruppen i brukerstudiene; til sammen er de 14 informanter, hvorav 9 fra landslinje for yrkessjåføropplæring og 5 fra landslinje for anleggsteknikk.

Elevene på landslinje på yrkessjåføropplæring fulgte et 19 ukers kurs og fikk praktisk og teoretisk undervisning på Skarsbru vgs. Avdelingen er underlagt Sam Eyde videregående skole og overflyttet til nybygget på Sam Eyde vgs når det står ferdig til skolestart i 2018.

Elevene på landslinje for anleggsteknikk, gikk på VG2, dvs. andre år på videregående. De fikk praktisk

---

<sup>47</sup> Repstad 2007: 78

opplæring på anlegg tre dager i uka på Holt Landbruksskole hvor de også bor. Teoretisk opplæring fikk på Sam Eyde to dager i uka. Året etter, skal de ut som lærlinger i bransjen. Avdelingen flytter inn i nybygget på Sam Eyde når det står ferdig til skolestart i 2018.

Det er et kjennetegn for målgruppen som helhet at de er engasjerte og ivrige elever med stor grad av motivasjon. Mange opplever en blomstringsperiode i skoleløpet fordi de har stor interesse for maskiner, og nå får de opplæring i bruk av disse. Det er ofte stort samsvar mellom det de lærer og hva de foretar seg på fritidsarenaer. I følge lærere ved skolen, er elevene «nerder» innenfor sitt fagfelt, og de jobber mye i skogen og på anlegg, og kjører maskiner også i helgene. Landslinjene består av elever som kommer fra hele landet, de fleste er fra bygde-Norge, men også elever fra byer er godt representert.

Jeg gjennomførte kvalitativt intervju med 14 elever. Tilsammen utgjorde det 6 timers lydopptak, som resulterte i transkribert materiale på over 12 000 ord. Se vedlegg.

### Intervjuguide



Intervjuguiden bestod av åpne spørsmål med konkret innfallsvinkel som ble støttet av til dels stor billedmateriale. Innledningsvis var spørsmålene rettet mot skole- og yrkesvalg, interesser og preferanser i dagliglivet, senere ble de mer spesifikt rettet mot estetikk og visuelle preferanser. Guiden ble i hovedsak fulgt med hovedspørsmål – og forberedte og improviserte oppfølgingsspørsmål. Samtalen tok utgangspunkt i deres skolehverdag og fremtidig yrke. For at dialogen skulle være fri og ledig ble spørsmålene illustrert og samtalen knyttet opp mot billedmateriale. Jeg var lyttende og bevisst tilbakeholden med kommentarer for å i størst mulig grad la deres tanker og assosiasjoner slippe til. Det ble ikke fotografert under intervjuet, men jeg registrerte kroppsspråk, kroppsholdning og stemmeleie.





### Første intervjurunde - 28.mars 2017

9 informanter på landslinje og 19 ukers kurs i yrkessjåførutdanning deltok på første intervjurunde på Skarsbru videregående skole i Froland.

Etter avtale med avdelingsleder møtte jeg opp på skolen 28. mars 2017 kl. 09:00. Den ligger relativt grisgrendt til i Froland kommune. Skolebygningen ser sliten ut, bærer preg av at den «går på overtid» og skal snart fraflyttes. Her er fellesrom med godt brukt interiør i tunge 70-tallsfarger. Ved første møte virker romløsningen kronglete og upraktiske. Og hvor er alle elevene? Jeg ser ingen av dem når jeg ankommer skolen klokken ni. Det har sin naturlige forklaring i at de fleste avdelingene allerede har flyttet over til midlertidige lokaler på Sam Eyde. Landslinjen og 19 ukers-kurset i yrkessjåføropplæring holder til på Skarsbru ut skoleåret 2017-18, og så, fra skolestart 2018, tilbys undervisningen i nybygget på Sam Eyde vgs. Jeg har avtale med tre grupper som alle skal utdanne seg yrkessjåførere. Jeg har en klokke time til disposisjon på hver gruppe. Vi møtes i skolebygningen hvor de har teoriundervisning frem til lunsj den dagen. Etter lunsj står det praktisk sjåføropplæring på timeplanen.

I første gruppe møter jeg to gutter og en jente og konstaterer raskt at de tre ikke er representative for kjønnsfordelingen som for på denne landslinjen er over 90 % gutter. Ut over det treffer de statistikken godt; Patrik er ikke-etnisk norsk, er over 30 og kommer fra et afrikansk land. Sebastian er fra Nordland og Eline er fra nærmiljøet. De hører begge aldersmessig hjemme i videregående skole. Spørsmålene som stilles er åpne og ble supplert med visuelt materiale. Jeg kjenner at jeg er spent, men gleder meg til å møte elevene. Saken jeg kommer for engasjerer meg dypt og inderlig.



#### Andre intervjurunde - 4. april 2017

Denne dagen skal jeg møte seks informanter på landslinje for anleggsteknikk og bergverk. Elevene har teoriundervisning på Sam Eyde videregående skole, men vi møtes på Holt Landbruksskole i Aust-Agder hvor de har praktisk opplæring tre dager i uka. For tiden sprenger de fjell og bygger ny skogsvei. Jeg får befaring og demonstrasjon på anlegget før intervjurunden. Når jeg ser berget som er skutt vekk og skogsveien som tar form gjennom terrenget, slår meg at disse elevene allerede er erfarne og kompetente anleggsarbeidere. De kjører svære maskiner; dumpere og hjullastere. Guttene er i alderen 16 – 20 år, og de har allerede tilegnet seg spesifikk kompetanse som gir dem selvtillit og forankring i fremtidig yrke. Disse gutta skal bygge landet, tenker jeg, i det intervjurunden starter i skolebussen som er deres ambulerende klasse- og pauserom når de er på anlegg.

I første gruppe møter jeg to respondenter: Ricard fra Oslo er elev på linjen for maskinvare og Andreas fra Øvrebø går på linjen for Fjell og Bergverk. De trækker inn i bussen på velbrukte vernesko og legger hjelmen rutinert i setet ved siden av seg. Jeg registrerer at bussen er ren og ryddig, bortsett fra gulvet som bærer preg av stadig tråkk med vernesko. Andreas har en onkel som er skytebas i tunell. Det viser seg at flere av respondentene har familiemedlemmer som har gått opp løypa i faget før dem, som har bidratt til at de har fått smaken på faget og som kan være noe av årsaken til motivasjonen for faget. Andreas, i likhet med de andre elevene jeg snakket med den dagen, er svært motivert for utdannelsen og yrkeslivet. Med største selvfølgelighet omtaler de anleggs- og bergverksfaget med begreper og termer som for meg virker interne og faglig profesjonelle; dagsprenging, tunelldriving, massetransport og skogsoperatør. Elevene går på andre og siste året på landslinja, og neste høst er de i gang med to år som lærlinger. Flere har allerede lærlingkontrakt.

## Presentasjon og analyse av data

De to avdelingene sees samlet, og tilhørighet presiseres der det er nødvendig. Hvis ikke noe presiseres er det felles for begge avdelingene.

Elevene jeg møter den formiddagen på Skarsbru er mer reflekterte enn jeg hadde trodd. De er praktisk og funksjonelt innrettet på korte studier. 19 ukers kurset i yrkessjåføropplæring er gratis, og det har motivert dem til utdannelsen. Med relativt lite innsats vil de ha best mulig resultat på kortest mulig tid.

*Det er en gratis utdanning....det er lett å få jobb....det er noe å falle tilbake på. Så samme hva du jobber med så har du alltid noe du kan ta tak i igjen. Det er en kort utdanning. Jeg vil gjerne ha et litt selvstendig yrke der jeg kan bestemme litt for meg selv....*

Elevene er ansvarlige og fornuftige ; De er opptatt av sikkerhet og veigrep. Mange av de fremtidige sjåførene tenker kun sikkerhet, utseendet på bussen eller vogntoget er uten betydning. De viser meg hvilke dekk som brukes til hvilket underlag. Det er dybden på mønstrene på avgjør funksjon og bruksområde.

*En ting kan bety masse....i forhold til veigrep og lastebilens arbeids -og bæreevne på lasten. For meg er det viktig at den har gode mønstre og nye dekk.*

De har en fascinasjon for enkelte kjøretøy, spesielt snutebiler, og viser bevisst forhold til at funksjon og estetikk henger sammen. Noen elementer ved kjøretøy har fanget deres oppmerksomhet, skapt visuelle preferanser og representerer deres hverdageestetikk.

*Snutebil er noe av det tøffeste. Oftest amerikanske. Du kan få spesialbygd til Norge da....helt nye.....Fronter er lenger så du sitter ikke like langt fram. Noe for seg sjøl.*

De har sans for størrelse og fasineres av store, lange og tunge kjøretøy. Det skal være SVÆRT; GROVT; TØFT OG DIGERT.



*«Det er grovarbeid som er artig.... jeg liker å holde på med stein og knusing og sprenging og kjøre og*

*lage veier. Ja, og brøyting....det er tøft....Hjemme i Nordland».*

*«Alt fra motor og kjøretøy. Alt er stort. Det er kult, ikke sant, Det å lage lyd er spennende».*

*«Tømmertransport er jo helt sykt. De er store og tunge. De er noe for seg selv. De er lange og så er det fire akslinger på bilen...»*

*«Lys er tøft. Med masse lys oppå kufanger. Fulle kufanger med lys. Det er tøft»*

*«Lyd er kult. Ja, alt som sviver og går og smeller har alltid vært kult».*

*«Jo større jo vanskeligere, men jo større jo kulere».*

*«Lastebil. Det er tøft....svære biler. Modulvogntogene er og tøffe.»*

*«Stor bil! Jeg er glad i farger. Også er det en kraftig bil....Den har stor motor. Også lang».*

De to jentene på kurset tiltrekkes av kjøretøy med klare farger og som er forseggjort.

*Ren og fine farger. Man tiltrekkes jo oppmerksomheten da. Ja det er jo fint hvis det er fint lakkert, eller wrappa eller de klistremerkene...*

Jeg spør dem om de kan sammenligne et kjøretøy med en skole. Hvis Skarsbru vgs var et kjøretøy, hva slags kjøretøy hadde det vært? Svaret er reflektert. Det viser ydmykhet, respekt og takknemlighet overfor utdannelsen de tar.

*«En buss. Jeg ser Skarsbru som en vei du må gå gjennom. For at jeg skal få en annen jobb så måtte jeg gå gjennom Skarsbru. Så fra punkt en til punkt x....punkt x er å fullføre alt jeg må ha til å klare meg videre. Vi elever er passasjerer og lærerne er sjåførene som kjører oss. Man starter jo på bunn med lite erfaring, og når du er ferdig så står du med mye ansvar. Du skal kjøre disse svære maskinene. Det er et kjempe-skritt».*

Nordberg-Schulz var frontfigur for norsk stedsteori og stedsanalyse. Han omtaler stedets identitet med tanker om å være venn med stedet, være beskyttende og skåne stedet. Dette subjektive perspektivet kjenner vi igjen fra fenomenologien De er godt egnet for undersøkelse av ungdoms relasjon til skolebygninger. Hvordan er det å være 15 år og stå foran en enorm videregående skole som Sam Eyde første skoledag? Under intervjusituasjonen på Skarsbru vgs sammenligner elvene Sam Eyde vgs med et kjøretøy og beskriver hva slags kjøretøy ville det vært. En elev sier med sine ord det Nordberg Schultz omtaler som å være venn med stedet:

*Det (Sam Eyde) hadde det vært en stor bil. En splitter ny bil.....kanskje en buss. Det er vel Øst Agders største skole, er det ikke? En bil med mye variasjon i farge og mønster. En skole der du kan få nesten alle utdannelse av de utdannings-tilbudene som er, tror jeg.*

Jeg spør om det hadde vært en bil å bli glad i.

*Nei, fordi du må dele den med så mange andre. Så om noen skraper bilen, så er det ikke så mye du kan gjøre med det, for det er så mange andre som kjører den. Her (på Skarsbru) får du et litt mer personlig forhold til skolen enn det du gjør der nede, tror jeg. Her deler du den med folk du blir mer*

*kjent med. Der så må du dele den med 900 andre. Eller jeg vet ikke hvor mange som går der altså.*

Sitatet viser hvor viktig stedet er for oss. Eleven viser kjærlighet til den lille skolen Skarsbru - den er oversiktlig, folk kjenner og hjelper hverandre.

Som på Skarsbru, tar jeg i intervjuet på Holt, utgangspunkt i elevenes hverdag og starter med å be dem beskrive en god anleggsmaskin. Dette har de greie på. De snakker om kjørekomfort, støynivå, funksjon og styrke.

*Det er jo en arbeidsmaskin, ikke noe jåleting, skal bare fungere.*

...og de snakker om merker og logo; Volvo, Cat, Bell og Hitachi. Utseende og farge er også viktig.

Det formidler styrke.

*Det første jeg legger merke til på katten (Cat) er logoen. Og størrelsen. Det er en ganske stor maskin.*

Jeg nærmer meg temaet estetikk. Kan disse elevene ha estetiske preferanser i sin røffe hverdag? Jeg viser dem bilder av dekk til forskjellige kjøretøy og ber dem beskrive det de ser. De beskriver dekkene grundig i fra funksjon, bæreevne, årstid og mønster. De er tilpasset terreng, underlag, værforhold og tyngde. Mønstret skal føre vekk vannet og gi grep. Utseendet appeller ikke til dem visuelt, de ser dem kun ut i fra funksjon i arbeidsøyemed. På privatbil er det annerledes. Der er breie dekk og breie skjermer tøft.

*Helst mye breiere enn de som kommer fra forhandler. Det gjør bilen.*

Men helst vil de snakke om felger. Det er det som guttas interesse og engasjement frem for noe.

Felger gir bilen identitet, særpreg og personlige uttrykk. Det er felgen som skiller deres bil fra andres.

De snakker om visuelle detaljer. Dimensjonering av spilene, overflate, farge, skruehull og logo avgjør helheten. Noen liker enkle felger, andre vil ha mer "stæsj". For dem er svindyre felger kunst;

hverdagskunst tenker jeg. Til felger er de villige til å bruke penger de ikke har. Jeg reflekter over at

felger til alle tider har fanget guttas interesse og er det fremdeles. Det bekreftes i intervjuene. For

gutta betyr felg: prestisje, pris, status, rolle, smak, show off, glamour, guttas form for pynt, "stæsj",

identitet. Men er fasinasjonen for felger bare et akseptert uttrykk i guttas verden eller er det et reelt

uttrykk for deres estiske verdier? Jeg tolker innlevelsen, beskrivelsen av detaljer, kroppsholdningen

og begeistringen i stemmen som troverdige uttrykk for reell visuell glede; I tillegg til stolthet over å

eie slike skinnende tøffe objekter som de kan vise til omverdenen. Felgene skal helst være store. Det

gir status, og det skal helst være så mye felg som mulig og så lite synlig dekk som mulig.

*17 tommer lavprofil. Det er tøft.*

*Det blir en blikkmagnet. Det gjør mye med bilen. Du kan få en bil til å se helt annerledes ut bare ved å sette på noen fine felger.*

*Det skinner.....det er sort imellom....Matt og blankt....logo i midten. Det er viktig.*

*Noen (spiler) er veldig tynne og noen er kraftig breie. Detaljer er fint.*

*JA, felger er jo kunst. Absolutt.*

Kunst-teoretikere utaler seg om visuell kunst som finnes i gallerier og museer, og som sees av mennesker med interessere seg for visuell kunst og som er vant til å observere billedkunst.

Respondentene i undersøkelsen går ikke på utstillinger, men har klart for seg hva som gir opplevelser som for dem er kunst.

### Tendenser og konklusjon

Intervjuene dokumenterer en tendens hos respondentene. Fra skoletiden og oppveksten har elevene på begge landslinjene lite kjennskap til, og erfaring med, kunst og estetikk, men de dokumenterer sans for estetikk knyttet til funksjonelle hverdagsobjekter.

Forutsetningen for å kunne erfare kunst henger sammen med vår erfaring i hverdagslivet, mener John Dewey. I *Art as Experience* belyser han kunst relatert til erfaring.<sup>48</sup> Kunsten er ikke hevet over hverdagslivet, den er et produkt av vår hverdag, og estetisk erfaring har sammenheng med dagliglivets erfaring. Dewey snakker om erfaring som noe lærerikt, noe nytt og uventet. Deweys teorier stod ikke sterkt før i postmodernismen, fordi høykulturen var sterk i modernismen og stred mot hans teorier.<sup>49</sup>

Undersøkelsen konkluderes med noen tendenser:

Felger er objekter som fanger guttas blikk og er deres store interesse, nesten lidenskap. De hengir seg til visuell nytelse i felgen. Felgen er deres ikon, deres kultobjekt.

Merker og logoer er viktige symboler på deres preferanser, visuelt og prestisjemessig.

I tillegg har elevene sans for store dimensjoner. Det skal være stort, grovt og gjerne være på grensen til det umulige. Jo større og jo vanskeligere, jo tøffere. Jo grovere og røffere arbeid, jo tøffere.

## DEL III - KUNSTNERISK FORSKNING

### Fra empiri til konkretisering

Det overordnede fremgangsmåten i masteroppgaven består i å kombinere kvalitativ metode med kunstnerisk forskning. Denne delen av oppgaven handler om hvordan oppgaven løses gjennom kunstneriske prosesser.

---

<sup>48</sup> Bale & Bø-Rygg 2008: 196-213

<sup>49</sup> Leithe 2011

## Kunstnerisk forskning som vitenskapelig metode

Kunstnerisk forskning, Kunstnerisk Utviklingsarbeid, Artistic Research og Research through Art er alle ulike benevnelser på en og samme anerkjente vitenskapelig metode som har vært kunstnerisk parallell til forsknings begrepet siden 1990-årene.<sup>50</sup> I denne oppgaven holder jeg meg til benevnelsen kunstnerisk forskning. Formålet med metoden er å utvikle kunstnerisk kompetanse og evne til kritisk refleksjon. Kunstnerisk forskning handler om å utvikle ny viten gjennom skapende arbeid innen kunst, design og arkitektur. Kunnskapen skapes mens kunstneren utvikler en kunstnerisk aktivitet; gjennom skapende og utprøvende prosesser. Forskning gjennom kunst handler om å gjøre det usynlige synlig. Den kunstneriske forskningen dokumenteres gjennom kritisk refleksjon i form av tekst, skisser, modeller etc. og gjennom kunstverket som produseres. Kunstnerisk forskning handler om å være i kunstneriske prosesser som ender opp med et nyskapende verk som er offentlig tilgjengelig. Den kunstneriske prosessen i seg selv kan være forskningsobjekt. For at metoden skal godkjennes som vitenskapelig, må det foreligge et kunstnerisk spørsmål som forskeren besvarer på en kunstnerisk måte. Prosessen og produktet må dokumenteres og kunstneren må vise til analyse og kritisk refleksjon. Kunstneren samler data gjennom å teste ut ulike metoder og fremgangsmåter. Ideer og konsepter vurderes, anvendes eller forkastes. I forbindelse med *Programmet for kunstnerisk utviklingsarbeid* er det utviklet et sett med krav som skal brukes i forbindelse med evalueringsprosesser. Det skal redegjøres for plassering av eget kunstnerisk ståsted, hvordan prosjektet bidrar til fagutvikling og det skal vises til kritisk refleksjon over prosess og resultat.<sup>51</sup> Professor Søren Kjørup oppfordrer til mangfold innenfor kunstnerisk utviklingsarbeid og han henviser til tekstilkunstner Tone Saastads forsknings og utviklingsprosjekt FOU, *Forskyvninger – en kunstnerisk arbeidsprosess tur/retur*.<sup>52</sup> I sitt forsknings- og utviklingsarbeid bygget Tone Saastad opp sitt kildematerialet i to lag.<sup>53</sup> I idefasen skriver hun kronologisk loggføring. Hun tar feltnotater, dvs. daglige notater på kladdark som føres inn jevnlig i loggbok på PC. Hun lager tre-dagers detaljert loggbok og skriver månedlige refleksjoner. Totalt ble det 127 A-4 sider loggboktekst. I analysefasen, dvs. etter at produktet er skapt, bearbeider hun loggboken. Kildematerialet kodes og sorteres etter temaer med fargekoder som igjen danner grunnlag for retrospektiv analyse og refleksjon. Saastads metodiske prosess har inspirert min kunstneriske forskning. Kontinuerlig har jeg notert ned ideer, innspill og inspirasjonsmateriale som kunne komme til nytte i det praktisk kunstneriske

---

<sup>50</sup> Program for kunstnerisk utviklingsarbeid 2018

<sup>51</sup> Vassenden 2013: 3

<sup>52</sup> Kjørup 2007

<sup>53</sup> Saastad 2007

arbeidet. Disse har blitt overført til digital loggbok ukentlig og derfra benyttet som kildemateriale i forskningen. På verkstedet er prosessen dokumentert fotografisk, og fysisk arkiv med skisser, materialprøver, fargeprøver og modeller, etc. er bygget opp. Spørsmål knyttet til valg av sted, tematikk, formuttrykk og materialbruk er undersøkt kunstnerisk. Løsninger rundt modellbygging og visualisering er undersøkt. Konsepter er testet ut, analysert, beholdt eller forkastet. Refleksjoner rundt veivalg har ført til nye veivalg. Analyser av prøvesvar har ledet til nye prøvesvar. Kunstnerisk forskning er en hermeneutisk prosess og en langsam prosess. Undersøkelsen har resultert i et samlet resultat som begrunnes, drøftes og konkluderes. Andre kunstnere som har inspirert prosessen min er dokumentert.

Det har blitt gjennomført prøvevisninger for medstudent underveis for feedback og erfaring.

Det har vært nyttig med gode rutiner fra starten av. Jeg har erfart at stikkord som noteres ned en dag har gitt løft i prosessen en annen dag.

### Masterstudent, kunster og kunstkonsulent – problematisk dobbeltrolle?

Som tidligere omtalt, har jeg hatt oppdrag som kunstkonsulent med ansvar for utvikling av kunstprosjektene til Sam Eyde videregående skole i to om ganger. I 2017 kom kunstutvalget for byggetrinn II, som jeg var en del av, frem til at to kunstnere skulle få i oppdrag å utvikle kunst til den nye delen av skolen. Ett prosjekt skulle utvikles som kunst til fasade og ett skulle utvikles som kunst i interiør.

På det tidspunktet var jeg i gang med masterstudiet og hadde allerede valgt kunst i offentlig rom som tematikk for oppgaven. Situasjonen, som jeg var en del av som kunstkonsulent, åpnet for en ide til et meningsfullt forskningsområde for masteroppgaven min. Kunne det utvikles kunstnerisk forskning parallelt med de to oppdragsbaserte kunstprosjektene på Sam Eyde? Masterprosjektet ville da være relatert til samme arkitektoniske situasjon og tiltenkt samme sosiale funksjon, men det ville være uavhengig forskning ettersom prosjektet var hypotetisk. Var ideen gjennomførbart, eller kunne den medføre uklare skillelinjer mellom masterprosjektet og kunstkonsulentoppdraget? Jeg tok spørsmålet opp med kunstutvalget som ikke hadde betenkeligheter med at jeg utforsket temaet som masterstudent, tvert imot mente de at vitenskapelig forankring ville komme skolen og kunstutvalget til gode. De mente undersøkelsen min ville sette meg bedre i stand til å forstå oppdraget som kunstkonsulent og gi meg dypere kjennskap til stedet og brukerne. KORO, som jeg også kontaktet, svarte at så lenge jeg ikke mottok honorar for kunstprosjektet, og så lenge jeg krediterte kunstnere som inspirerte meg i prosessen slik at jeg ikke kunne tas for plagiering, kunne jeg gjøre som jeg ville. De to rollene stilte krav til presisjon når jeg kontaktet aktører fra skolen og andre samarbeidspartnere. Ville jeg klare å være tydelig slik at det ikke var i tvil om hvilket prosjekt jeg representerte? Jeg konkluderte med at det ville gå fint så lenge premissene var klare for meg selv.



## Tittel

Jeg har jaktet på en assosiativ tittel, som samtidig er kort og poetisk. Valget falt på det latinske begrepet NIMBUS som betyr sky. Ifølge mytologien i antikken er Nimbus tåkeskyen som gudene kom til jorda på. På kunst- og kulturfeltet står ordet for strålekrans og ære. NIMBUS I og NIMBUS II er titlene for de to stedsspesifikke kunstprosjektene. Det er elevene som inspirerer det kunstneriske arbeidet, og det er deres visuelle preferanser som bæres frem i oppgaven i form av fortolkning og transformasjon. Det er deres perspektiv som ligger til grunn for den kunstneriske forskningen. Det er elevene som er heltene i denne historien.

## Forslag til stedsspesifikk kunst

Min kunstneriske forskning består i å utvikle stedsspesifikk kunst for offentlig miljø. Prosjektet skal resultere i skisser til to bygningsintegreerte kunstprosjekter tiltenkt Sam Eyde videregående skole, hvorav det ene kunstprosjektet utvikles til fasade og det andre til interiør. Funnene og innsikten som kom ut av elevintervjuene bearbeides kunstnerisk med vekt på analyse og kritisk refleksjon. Den kunstneriske utfordringen er allerede definert innledningsvis i oppgaven og gjentas her:

Hvordan kan en gruppe yrkesfaglige elevers visuelle preferanser føre til nyskapende kunstnerisk produksjon for offentlig miljø?

Kunstprosjektene bygger på konklusjonene fra intervjurunden og derfra peker tematikken seg ut. I eksteriør er temaet kunstnerisk bearbeiding av felg som symbol på noe ikke-funksjonelt, og i interiør er temaet kunstnerisk bearbeiding av dekk ut fra funksjon.

Felger er objekter som fanger alle guttas blikk og er deres store interesse, nesten lidenskap. Felgen er uttrykk for estetisk oppmerksomhet uavhengig av funksjonalitet. Ut i fra funksjon trenger ikke guttas privatbiler store felger med ekstrem form. Felgen blir et symbol i en emosjonell verden. Felgen er deres ikonobjekt og deres fetisj.

For elevene er dekkene uttrykk for funksjonalitet i form. Et annet fenomen som er felles for elevene uavhengig av kjønn er at de tiltrekkes av store formater. Det skal være stort, grovt og gjerne på grensen til det umulige - on the edge. Begeistringen for det digre og grensesprengende forsøkes integrert i kunstprosjektene.

## Hverdagsestetikk - Sansning i hverdagslivet

Oppgavens tematikk tar utgangspunkt i noe konkret som alle kjenner og har erfaring med. Dekk og felg er kommersielle industriprodukter som eies av alle med bil. De fleste bryr seg lite med disse produktenes funksjonalitet og utseende, så lenge de fungerer og er godkjent av trafikkmyndighetene. For fremtidige anleggsarbeidere og yrkessjåfører er det annerledes. Dekk og felger er produkter nært knyttet til deres skolehverdag, fritid og kommende yrkesliv, og som de forholder seg aktivt til hver dag, via intellektet og vi sansene. De ser, lytter til, berører og nærmest lukter dekk og felg; de har

utviklet en helt spesiell kompetanse om og rundt disse produktene.

I følge Marit Lensjø, som forsvarte avhandlingen *Læring og opplæring i rørleggerfaget*, er håndverkeres kompetanse utviklet gjennom sansene. En rørlegger kan lukte på forskjellige typer plast, og vite om de kan sveises eller limes, eller høre om en pumpe funker. "Det ligger masse yrkesteori i de sanselige operasjonene, og det finnes ikke to oppgaver som er like", sier Lensjø.<sup>54</sup> Begrepet estetikk betyr "det som vedrører det sanselige" og stammer fra det greske ordet *aisthesis* som igjen står for sansning og fornemmelse.<sup>55</sup>

I følge arkitekt Marit Hvattum har estetikk med mange typer sanselige opplevelser å gjøre. "Vi forbinder begrepet for det meste med visuell sansning, men det handler like mye om helhetlige sanseopplevelser (...) Å gå over et gulv er en helhetlig sanseopplevelse og andre sanser er like viktige som synet", sier hun.<sup>56</sup>

"For Dewey, som er omtalt tidligere i oppgaven, er erfaring, estetisk erfaring og kunst grader av det samme. Erfaring vil si høynet vitalitet, som betyr aktiv og våken samhandling med verden. Når interaksjonene mellom livet og dets omgivelser bringes til et toppunkt, transformeres de til deltakelse og kommunikasjon".<sup>57</sup>

Gernot Böhme er opptatt av hvordan sansningen griper verden, enten dette er i en kunstnerisk eller i en mer dagligdags sammenheng. Han omtaler design som "arbeid som relaterer seg til estetiseringen av hverdagen".<sup>58</sup> Gjennom sin evne til å se verden på nye måter, belyser kunsten hverdagen vår. Det har vært kunsthåndverkets tradisjon å skape gode hverdagsgjenstander til folk flest, og folkekunsten er knyttet til menneskers hverdag og miljø i form av dagliglivets husgeråd, redskaper, klesdrakt og møbler, etc.<sup>59</sup>

Bourdieu ser med skepsis på dogmet om at kunsten skal følge sine egne regler. Han snakker om forestillingen om "den rene kunsten", som han mener kunstinstitusjonen har dyrket fram.

I følge Bourdieu har ideen om den rene kunsten diskriminert mange former for folkelig kunst, noe han mener henger sammen med sosial makt. Kunsten blir brukt som en utestengningsmekanisme, og Bourdieu kritiserer det borgerlige samfunnets tendens til å definere det folkelige som det lave.<sup>60</sup>

I *Subculture: the meaning of style* reflekterer Hebdige's over relasjonen mellom estetikk, semiotikk og populærpolitikk.<sup>61</sup> Han trekker frem eksemplet med sikkerhetsnålen som i sin tid ble symbol for punkstilen. Her får et objekt bevegelig mening ved å dras ut av sin tidligere mening som et produkt

---

<sup>54</sup> Stenvik 2017

<sup>55</sup> Bale og Bø-Rygg 2008: 11

<sup>56</sup> Olsen 2017

<sup>57</sup> Bale 2009: 17

<sup>58</sup> Bale & Bø-Rygg 2008: 525

<sup>59</sup> Gernes 2014:3

<sup>60</sup> Nrk 2002

<sup>61</sup> Burn & Kress: 3

med dagligdags og pragmatisk nytte, ofte i relasjon til stell av små barn, og gis over til helt ny mening som symbol for voldelig subversjon.

### Med industrien som samarbeidspartner for realisering av kunstprosjekter

Tidligere var det viktigste kriteriet for faget kunsthåndverk at kunsthåndverkeren selv utøvde hele prosessen fra første skisse til ferdig verk. Den gang gikk det et skarpt skille mellom industri og kunsthåndverk. I dag er det ikke lenger meningsfullt å se kunsthåndverk som fjernt fra, eller rett og slett som det motsatte av industriproduksjon. Stadig flere, både kunstnere og kunsthåndverkere, samarbeider med industrien, lærer av den, og utnytter kunnskapen og metodene som industrien representerer. For kunstnerne betyr samarbeid med industri tilførsel av en ny profesjonalitet, og erfaring viser at industrien gjerne samarbeider med kunstnere for spesialoppdrag.

Begge mine forslag til kunstprosjekter er planlagt i større format og med annen teknologi enn jeg kan fremstille på eget verksted. Samarbeid med industrielle håndverksbedrifter er derfor helt nødvendig for at verkene kan la seg realisere.

Norsk Teknisk Porselen (NTP) er norsk produsent av keramiske og sammensatte isolatorer og en av Fredrikstads eldste gjenlevende industribedrifter. På det meste hadde bedriften 535 ansatte, mens de i dag har måttet redusere til 30. Arealene er tilpasset for langt større produksjon enn dagens, noe som har gitt keramikere mulighet til å leie seg inn for perioder. På NTP gjøres mye av de samme prosessene som keramikere utfører på verkstedet, men med industriell logistikk og i mye større målestokk.<sup>62</sup> Bedriften er vant til at kunstnere jobber hos dem i perioder, og synes det er positivt at de benytter seg av produksjonsutstyr og kompetanse. Da jeg besøkte bedriften i vinter, fikk jeg bekreftet muligheten til å leie meg inn for brenning av mine former. Keramikkovnene deres kan ta formater i bredde inntil 130 cm, og i flere meters lengde, mens maksimum format som kan brennes i våre ovner er 40x50 cm. De keramiske formene må være laget i leire som kan brennes ved høy temperatur, for på NTP brennes det høyt og lenge.

---

<sup>62</sup> Kvasbø 2014



Fra den store ovnen på NTP som brennes til 1200 grader

IMS er en stor metallindustribedrift lokalisert i Risør kommune som er mest kjent for at de lager vanntette branndører til bruke i offshore. Jeg kontaktet dem fordi de laserskjærer i alle typer metall med stor presisjon, i stort format – og i lite. De har laget en liten laser-skåret flue i markedsføringsammenheng som viser med hvilken presisjon de kan laserskjære små elementer i metall. Besøket på IMS ga innblikk i nye materialer og fremmed avansert teknologi. For mitt prosjekt fikk de i oppdrag å laserskjære og brette små former i sort stål som skal tilpasses i modell. De var hjelpsomme og imøtekommende, selv for et lite oppdrag som mitt.

### Visualisering og presentasjon

Kunstprosjektene skal visualiseres i modell. Jeg bygget to modeller tidlig i prosessen i 1:20 og 1:50. De ble lite presise og dermed vanskelige å jobbe med. En arkitektvenn hjalp meg med å bygge ny modell i 1:50 av hele teoribygget inkludert trappehus i tre etasjer. Modellen av trappehus er bygget inn der den skal være i teoribygget. For at løsningen til kunstprosjekt i trapperommet skal sees, må den indre modellen løftes opp og ut av det store.

Samarbeidet om modellbyggingen tilførte kompetanse, innsikt og nye perspektiv på visualisering. Nå hadde jeg korrekte modeller til begge kunstprosjektene og det ble med en gang lettere både å se og teste ut forslag til løsninger.

Fra tidligere prosjekter er jeg kjent med KORO's liste over forlangt innleveringsmateriale ved lukkede konkurranser. Listen er ryddig og gir gode tips om hva som bør være med i en presentasjonen. Jeg tar med listen som en sjekklister, men ettersom jeg leverer et uavhengig kunstprosjekt som masteroppgave og ikke et konkurranse-forslag, følger jeg ikke listen slavisk. I følge listen skal presentasjonen inneholde: Modell av verk i arkitektonisk ramme, skisser og bilder som visualiserer forslaget på en ukomplisert måte, beskrivelse som redegjør for forslaget, dets intensjoner og materialbruk, materialprøver, detalj i målestokk 1:1 og annet relevant materiale.

## NIMBUS I - Kunst i fasade

### Plassering av kunst relatert til stedsteori

"Sørlandets største skole blir enda større. Anleggsmaskiner er på plass ved Sam Eyde videregående skole på Myra i Arendal en kald januardag. Like bak skolebygningen, som sto ferdig i 2012, er anleggsmaskiner travelt opptatt med grunnarbeider for nye øvingsarealer, samtidig som ny bygningsmasse er i ferd med å reise seg. Om halvannet år (til skolestart 2018) skal 110 anleggsteknikk- og anleggsmekanikerelever samt 30 yrkessjåførelever ta de nye lokalene og arealene i bruk".<sup>63</sup> Slik omtales oppstarten på det byggeprosjektet som skal romme bygningen hvor mine to kunstprosjekter er tenkt integrert. Den aktuelle bygningen, teorifløyen, er lokalisert vest for hovedbygningen. For å komme dit må elevene først gå gjennom vrimlearealet og kantina i hovedbygningen, så må de passere en lang gangbro som utgjør forbindelsen mellom den nye undervisningsfløyen og resten av skolen. Kommer de med bil må de kjøre rundt skolebygningen, følge kjørefeltet som passerer under teorifløyen og sette bilen på parkeringsplassen bak nybygget. Den nye bygningsmassen består av et teoribygget og to verkstedhaller. Bygningskroppene er formet som rette prizmer med rektangulære grunnflater. Teoribygget har åpen underetasje som utgjør trafikkåren til og fra parkeringsplassen. Bygget holdes oppe av sylindereformete søyler. Bygningen fremstår relativt anonym og har ingen elementer som fremstår med tydelig særpreg. Det nærmeste man kommer særpreg er et rødmalt inngangsparti i betong og glass plassert under bygget, og det er her elevene går inn når de kommer fra parkeringsplassen. Fasaden på teoribygget har gulmalt trepanel, en løsning som går igjen på flere fasader i den eksisterende bygningsmassen på skolen. Til tross for de enkle formene opplever jeg arkitekturen som urolig og til dels kaotisk. Det er mange vinduer og få tomme flater. Det gjør det vanskelig å finne egnet sted for et kunstprosjekt. Fasaden mot øst kunne være godt egnet ettersom det har et relativt stort areal uten vinduer. Dessuten vender denne fasaden mot eksisterende bygg og kan sees fra skolens vrimleareal og kantine. Men arealet forstyrres av den store gangbroen rett ved og er dermed et lite attraktivt sted for kunst.

---

<sup>63</sup> Anleggsmaskinen 2016



Nybygget og skolen sett fra vest

Den best egnete arealet vender mot vest. Her er det en stor rektangulær flate over to etasjer nærmest hjørnet. Fasaden sees da fra det store parkeringsarealet som benyttes mye av idrettsanlegget i tillegg til skolen. Et kunstprosjekt her vil gi skolen et ansikt mot vest hvor det også er et stort turområde med godt opparbeidete lysløyper som er mye i bruk. Ut i fra arkitektoniske vurderinger er fasaden mot vest et naturlig sted for kunst. Stedsvalget for kunst kan i midlertid ikke vurderes ut fra arkitektoniske kriterier alene, men skal tilpasses menneskene som skal leve med kunsten. Arkitekt Nordberg-Schulz introduserte teorien om stedets ånd. Han hevdet at det å «være i verden» er en integrert tilstand for menneskene, landskapet og husene - opplevelsen av arkitektur og kunst blir dermed et spørsmål om gjenkjennelse og nærhet.

I *Mellom himmel og jord* betoner Norberg-Schultz betydningen av den kroppslige tilstedeværelsen og helhetsopplevelsen av et sted, noe som har klare referanser til fenomenologiens «væren i verden: "(...) karakteren foreligger som en utpreget helhetsopplevelse, men er først og fremst betinget av hvordan jord og himmel er, som grenseflater i det rommet vi oppholder oss i. (...)"<sup>64</sup> Stedet kunsten skal integreres i her preges i av et stort åpent areal som skal bli parkeringsplass for store delen av skolen. Under byggefasen opplevde arealet som et sted uten karakter, og langt fra et sted for gjenkjennelse og nærhet. Samtidig gjør det åpne arealet at bygningen får mye lys, sol og himmel. Fasaden hvor verket skal integreres strekker seg over to etasjer på sør-vestre hjørne på teoribygget og blir dermed eksponert mot sol hele ettermiddagen. Et stort verk her kan fungere som identitetsmarkør for elevene som skal holde til i nybygget, og samtidig representere en velkomsthilsen til alle som kommer til skolen fra parkeringsplassen. Verket vil oppleves sammen med Nina Bangs monumentale verk i glassfasaden i hovedbygningen som kan sees i forlengelsen mot øst. På Kristiansand Katedralskole Gimle, som ligger i samme området, er inngangspartiet markert med skolens tre bokstaver i digert format, noe som gir et tøft signal om identitet.

---

<sup>64</sup> Nordberg-Schulz 1992



Kristiansand Katedralskole Gimle KKG

Det er dynamikken mellom arkitekturen, landskapet, menneskene som skaper stedets identitet. Når et eller flere kunstprosjekt integreres i arkitektur påvirker det stedets identitet, men er det slik at kunsten har potensial til å forskyve opplevelsen av stedet og forsterke og løfte plassens berettigelse? Kan kunst styrke tilhørigheten til bygningen, stedet og menneskene? Stedsanalyse kan være et godt verktøy for å svare på spørsmålene.

### Urformens underliggende kraft

Symbolbruken er universell og sirkelen er det sterkeste av alle kjente symboler. Det er ringen som ingen kan trenge inn i og som omslutter alt. Sirkelen er symbolet på evighet, helhet og opprinnelsen til alt liv.<sup>65</sup> Det er livets hjul. Med et punkt i midten er sirkelen symbol på det fullbyrdete kretsløpet som griper inn og forener alle tilværelsenes muligheter. Samstilling av korset og sirkelen gir et solkors eller solhjul som er minst 6000 år gammelt. Det urgamle yin-yang tegnet fra Østen symboliser den fullkomne balansen».<sup>66</sup> Den sluttete sirkelen er fysisk sterk og mettet med symbolverdi og en form man finner igjen i nesten alle religioner. Jordkloden og planetene har alltid vært der. Det sykliske er integrert i alt liv og er dermed allmenn-menneskelig. Sirkelen er urformen og ursymbolet for å være på jorda. Vi deler ringen når vi lover hverandre evig troskap, blomsterkransen bindes vakkert som symbol på ro og fred i begravelser og vi slår ring rundt noe eller noen som beskyttelse, vern og forsterkning. Urskiven viser tiden som går og går, og hva ga trygghet og varme for urmennesket? De samlet seg rundt leirbålet.

I arkitektur er byens torv samlingssted for høytider, handel, folkemøter, rekreasjon. Torvet er arkitektonisk utformet som byens hjerte, et smykke som er plassert bevisst i forhold til solas gang gjennom dagen og året. Sirkelformer finnes i de fleste kulturers arkitektur, som mongolsk yurt, samiske gammer og indiansk tipi.<sup>67</sup> Peterskirken er plassert i byrommet slik at domens påskille sees fra langt hold, og den muslimske helligdommen i Jerusalem, Klippedomen, sees fra hele den

---

<sup>65</sup> Cooper 1978: 25-27

<sup>66</sup> Sundbø 2009: 79

<sup>67</sup> Gaia 2018

historiske byen.

I den allmenne ontologien over menneskelig tilværelse har det alltid vært en naturlig søken etter det symmetriske og harmoniske illustrert gjennom apollinske former. Selv når vi inni mellom hengir oss til dionysisk kaos og asymmetriske impulser, har apollinsk streben etter harmonisk orden, beherskelse, konsentrasjon og symmetri stått for oss som vår bevissthets øverste nivå.

Sirkelen er nært forbundet med mytologien og bringer oss over på det mytisk transcendentale som ligger utenfor vår sanseverden og som ikke kan erfares. Det meste av universet er et mysterium som vi ikke kan vi gjøre rede for. Vi snakker om at noe er så vakkert at det ikke kan forklares. Vi kjenner det som noe uhåndgripelig og overordnet som tiltrekker oss og berører oss voldsomt.

I følge Rudolf Arnheim uttrykker og tydeliggjør arkitekturen de menneskelige urformene og skaper berøringspunkter mellom naturen og kulturen. Han viser til gjensidige påvirkning mellom arkitektur og kunst når det gjelder konsentriske romlige mønstre. Han argumenterer for at form og innhold er usynlige, og at mønstre skapt av kunstnere åpenbarer det essensielle i menneskelig opplevelse.<sup>68</sup>

Theodor W. Adorno uttrykker det slik:

"Eigentleg tenkjer den tenkjande slett ikkje, men gjer seg til skodeplass for åndeleg erfaring, utan å rakne ho opp. Også tradisjonell tenking får sine impulsar herfrå, men eliminerer minnet om denne erfaringa pga. si form".<sup>69</sup>

### Konseptualisering



I intervjusituasjon ble elevene konfrontert med bilder av et utvalg felger sidestilt med bilder av objekter med formmessig slektskap til felg. Bildene var i sort hvitt, og flere bilder var fra kunsthistorien, blant dem noen kjente katolske domer i Roma og andre byer. Kuppene var fotografert nedenifra fra domens senter. Jeg ba dem beskrive det de så. De stusset over bildene. Hva slags felg var dette? Det viste seg å være vanskelig for dem å skille felg fra dom, noe de ble veldig overrasket over selv.

At det oppstår en mytologisk assosiasjon mellom den prosaiske sansbare felgen og en sakral dom er tankevekkende og skaper perspektiver til noe som er større enn oss. Med sin sterke sirkelform,

---

<sup>68</sup> Arnheim 1982

<sup>69</sup> Adorno 1992: 82



konsentriske og symmetriske oppbygning henviser felgen til noe annet enn seg selv, til noe som gjør at den banale felgen kan transformeres til et symbol på en gjenstand med dypere mening, til en gjenstand som peker ut over det jordiske som vi kjenner så godt.

Erfaringen med de to dimensjonene fra intervjurunden overføres til den kunstneriske prosessen hvor elevenes hverdagsprodukt og visuelle preferanse transformeres til symbol for noe kraftfullt som er større enn oss, og hvor felgen bærer i seng den romerske kuppelen og tillegges dermed et overordnet mytisk magisk perspektiv. Et banalt kultobjekt fra guttas ungdomskultur løftes opp og inn i den sakrale arkitekturen. Det skjer en overføring i verket som får dobbelt klangbunn.

At et hverdagsobjekt som en felg på privatbil tilføres eksistensiell mening med stor M kan virke som et paradoks. Det er en selvmotsigelse som likevel rommer en sannhet. Som kunstner står jeg fritt til å knytte liten mening og stor mening sammen, særlig når det er forankret i en forutgående prosess, og jeg har gått fra teori til det praksis. Den teoretiske og metodiske undersøkelsen resulterte i valg av felg som objekt for kunstnerisk undersøkelse, noe som igjen førte til ideen om la innholdet for kunstprosjektet handle om relasjonen mellom et profant hverdagsobjekt og sakral arkitektur. For meg hang dette godt sammen og var et inspirerende utgangspunkt for kunstnerisk utprøving.

Mette-Line Pedersen skriver i katalogen til Regien Cox' utstilling på Bomuldsfabriken: "Det er først når disse objektene flyttes ut av sine vante sammenhenger og kombineres på uvante måter, at de blir kilde til refleksjon. Innenfor kunstfeltet legges det et estetisk blikk på objektet for å belyse formale, symbolske betydninger og kvaliteter det innehar. Hverdagsgjenstander tillegges dermed helt nye betydninger innenfor den estetiske sfæren".<sup>70</sup>

«Religiøs visdom tilhører hele menneskeheten. Den er rett og slett for nyttig, effektivt og intelligent til å bli overlatt kun til de som er religiøse», sier forfatteren Alain de Botton, forfatteren av Religion for ateister, til Vårt Land.<sup>71</sup> Han henviser til forførende glassmalerier fra middelalderen og mektig korsang og sier: «Vi kan dra nytte av visdom og kraft fra religion - uten å måtte tro på noe av det. Kunst er så overveldende at den nesten syntes guddommelig». Han henviser til Renessansemaleren Giovanni Bellini's Madonna-bilder og japansk zenarkitektur. Alain de Botton ser etter religion for innsikt i hvordan man bygger en følelse av fellesskap og lager relasjoner.

Professor Pål Repstad sier det slik: "Forskerne i RESEP tror det skjer en forskyvning i vår tid, fra vekt på de teologiske påstander om hva som er sant og over til det sanseorienterte og følelsesmessige - det estetiske i vid forstand. Bruken av kirkene til kulturarrangementer øker sterkt. Dans, populærkultur og andre estetiske uttrykk fyller kirker og forsamlingshus mer enn før, og preger selve kirkene og forsamlingshusene med større kunstneriske ambisjoner".<sup>72</sup> Den samme tendensen

---

<sup>70</sup> Pedersen 2017

<sup>71</sup> Robson, 2016

<sup>72</sup> Repstad 2013

bekreftes i *Fra forsakelse til feelgood*.<sup>73</sup> Boka påpeker at det skjer en estetisering i samfunnet, og i religiøs sammenheng gir det seg utslag i at estetiske, sanseorienterte uttrykksformer blir stadig mer vesentlige.

Felgen har sin parallell i kuppelen. Etersom sirkelbuen ligger innebygget både i kuppelen og felgen. Sirkelbuen er på samme måte som sirkelen et symbol på vekst, og på det dynamiske, bevegelige livet.<sup>74</sup> NIMBUS I bærer i seg ideen om forankring i det mytisk transendentale ved at et sakralt element forenes med felgen og gir dybde og symbolverdi til verket. Med referanser fra hele kunsthistorien synliggjør kuppelen hvordan vi til alle tider har ornamentert tilværelsen. Tanken er at det sakrale elementet kan representere noe stabilt og samtidig noe grensesprengende i verket.

Kupler i Roma fasinere. Det var den romerske sivilisasjonen som virkeliggjorde domens estetikk og introduserte den som den arkitektonisk formen vi er blitt så fortrolig med i dag, og det var de klassiske romerske arkitektene som utviklet og mestret teknologien rundt både betong, hvelv og dom. Mesterverket Pantheon, fra år 126, representerer et udiskutabelt og enestående arkitektonisk eksempel på en dom og forblir selve inkarnasjonen av begrepet dom.<sup>75</sup>

Gilan Lorenzo Berninis Saint' Ivo alla Sapiante (1642-1660) og Francesco Borrominis San Carlo alle Quattro Fontane (1638-1641) er lyse romerske kupler fra barokken. De er lettere enn Pantheon, mer intrikate, komplekse og rikere på detaljer. Mange kupler i Roma, for eksempel Santi Luca e Martina (1634- 1650) og Santi Angeli Custodi (1924-1925) har større visuelt slektskap med geometrien i en felg, men for meg er de tre første de som står frem med sterkest symbolverdi.



F.V. San Carlo alle Quattro Fontane, Saint' Ivo alla Sapiante og Pantheon

### Lek med geometriske ornamenter

Jeg har aldri tidligere interessert meg for felger, har knapt nok registret dem. Det er rart, for jeg er vanligvis opptatt av hverdageestetikk. Men nå har jeg jaktet på felger i over et år og er fasinert av form, materialbruk, farger og ornamentikk i felg. Jeg har fotografert felger overalt; på

---

<sup>73</sup> Repstad og Trysnes 2013: 13

<sup>74</sup> Cooper 1978: 28

<sup>75</sup> Straub 2015

parkeringsplasser, på rødt lys, i reklamer og i bilforretninger. Den råeste felgen fant jeg på Hellerudsletta i Bærum, der de selger racerbiler. Den har ti-deling og stjerneformet motiv, med en stram logo i senter. Navet er utført i høyglanspolert stål, og sirkelen rundt navet er i gyllent matt metall. Skulle gjerne visst hva gutta sa om den!



Fotografiet av felgen bearbeides i Illustrater. Formen abstraheres, gjøres todimensjonal og bevisst litt sjablong-aktig for å kunne tilpasses i en større formal kontekst. Elementet har gjenkjennelse til felgen, oppleves innbydende og inviterer til lek med ornamenten. I en større komposisjon opplever jeg at elementet lever godt som rytmisk repeterende samtidig som helheten bli mer kompleks. Det liker jeg. Hva skjer når farger bringes inn? Kontraster vurderes. Hvordan fungerer forholdet mellom modul og helhet, mellom det lille og det store? Formale problemstillinger overveies hele tiden i modell, og flere ganger lar jeg forslaget bli stående på modellen til dagen etter. Litt avstand i tid er bra for vurderingsevnen. Jeg ser nye og andre ting når jeg er tilbake på verkstedet dagen etter. Prosessen tar tid. Samspill vurderes, endres, vurderes, forkastes og endres på nytt. Jeg eksperimenterer med dimensjoner, mengde, rytme og kontraster. Skal elementet multipliseres, grupperes eller stå alene? Jeg tester ut ulike grader av myldring gjennom kombinasjon av en stor samlende element foran og flere mindre bak eller omvendt. Undersøkelsene testes hele tiden ut i modell som gir rask tilbakemelding om hvordan samspillet fungerer integrert i arkitektur på nært hold og på lenger avstand. Jeg ser at modeller av mennesker må integreres for å vurdere dimensjoner og hva menneskeleilig aktivitet har å si for den visuelle opplevelsen. Lysforhold er viktig og må testes ut.

Skal jeg droppe skruehodene? Det ser litt rotete ut nå, men det er skruehullene som refererer til felg. Jeg lar de være; det må ikke bli for mye estetisering.

### Formale problemstillinger

NIMBUS I er plassert på det eneste naturlige stedet for kunst på byggets fasade, på hjørnet av bygningen mot syd og vest slik at verket kan sees fra ulike vinkler, også fra øst. Her skal geometriske former i metall ligge lagvis med samme ytre format og i plan fasaden på bygget. Hvert lag skal laserskjæres slik at bakgrunnen skjæres bort og det positive ornamentet gjenstår i form av en gjennombrutt flate som gir innsyn til lagene over og under. Ideen er at overlapping av elementer skal skape dynamikk og komplekst spill mellom motiver. Når sollyset siles gjennom skapes skyggespill og speilinger mellom metall-lagene og på veggen bak.

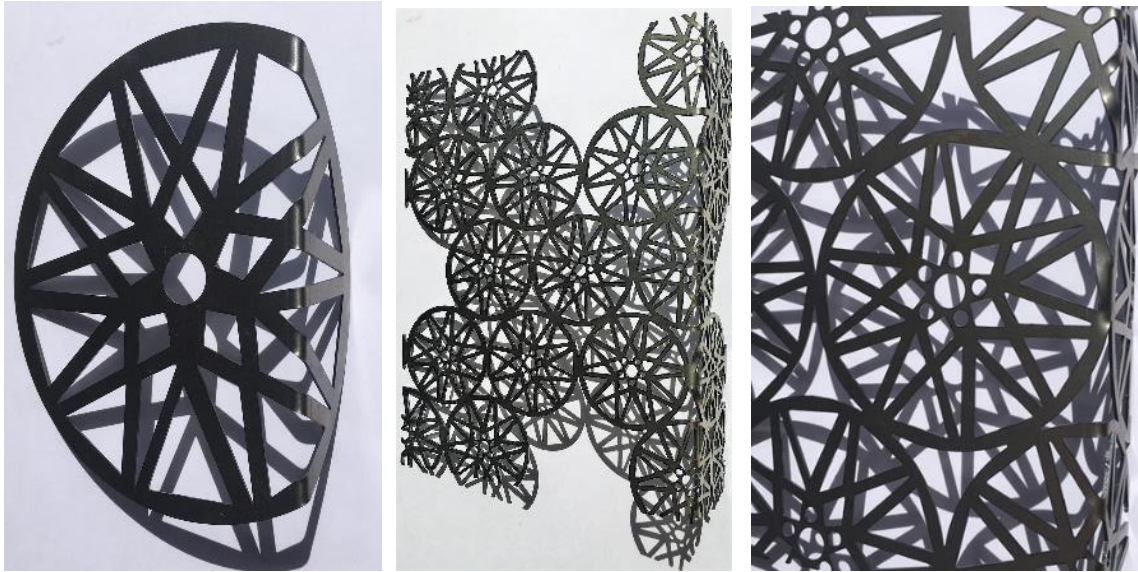


Fra flyplassen i Marrakech perforert metall bølger seg mykt som tekstil over fasaden, mens sollyset reflekteres til glassfasaden bak. Arabisk ornamentikk i fornyet versjon.

Ettersom verket er plassert på et hjørne er hvert plan tilpasset stedet ved at de brettes i 90 grader rundt bygningen. Når lagene settes sammen bygger de ut fra bygningskroppen med litt større avstand for hvert lag. Det er kun i forlengelsen av hjørnets vinkel at verket sees sentrert. Dermed vil den visuelle opplevelsen av gjennombrutte formener som overlapper hverandre endre seg med betrakters posisjon og bevegelser. Tanken er at verket skal vekke undring. Hva ser jeg egentlig? Betrakter må gjerne gjenkjenne felgen, men det må ikke bli overtydelig.

Plassering og format blir tydelig i modellen. Verkets ytre form vurderes. Skal det være sirkulært eller kvadratisk? Kvadratet kontrasteres med felgen, og som bakgrunn gir kvadratet kontrast til sirkelformen. Kvadratisk innramming er godt tilpasset arkitekturens linjer.

Formatet skal være digert. Det vet vi fra intervjuene, så jeg startet med å «fylle» hele hjørnet over to etasjer, men ser at det er bedre om litt av bygningskroppen med panelet kommer til syne i over og underkant av verket. Dette også for at verket ikke skal se ut som det er høyere enn bygget i perspektiv sett bra bakken.



Laserskårte deler fra IMS somkobles og testes ut i modell

Materialet er metall; stål, aluminium, kobber med ulike bearbeiding; høyglanspolert, børstet, matt, rustet (cortenstål), sort, perforert, etc. Prøvene laserskjæres hos IMS på sort stål, som er billigst, og deretter fargesettes med metallspray for å illudere de ulike kvalitetene metall.

Hvilken tone skal bakgrunnen ha? Jeg tester ut ulike løsninger for å finne frem til en tone fungerer godt opp mot den gule veggen. Det beste blir et lyst felt som bakgrunn for elementene. Lagene kommer dårlig frem på mørk bakgrunn. Jeg har også vurdert om det bør være lyssatt, det ville gi flotte skygge virkning om kvelden. Men elevene er nå mest på skolen i dagslys, så lys blir det ikke. Den trepanelte veggen i gult, søylene under bygget og den mørke vindusinnrammingen har dominerende farger. Metallfarger i rust, sort, grått og hvitt testes ut i Illustrater og på modell.

### Kunstnerisk konklusjon

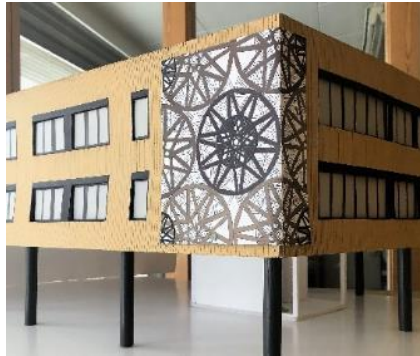
I tidligere avsnitt viser jeg til refleksjoner og overveielser gjort underveis. Nå er ett uttrykk og en versjon plukket ut som forslag til kunst i fasade, et forslag som jeg mener har mange av de kvalitetene jeg er på jakt etter. Dette er en midlertidig kunstnerisk konklusjon. Delene fra IMS skal testes ut og vises på endelig modell til eksamen i slutten av mai. Da blir verket tredimensjonalt. Skygger og speilinger oppstår og endres med menneskelig bevegelse.

Skissen viser et mylder av abstraherte felger. Det fungerer bra og gjør verket levende og uhytidelig. Bak lagene skal et ligge en nesten usynlig lys versjon av Pantheon på lys bunn. Den skal bare anes for vise lange linjer og forankring i det mytiske.

På skissen er farger og kontraster tilpasset det gule bygget. Kontraster og kraftige farger er brukt for å skape helhet. Sluttverket skal være stort og det er stort; det spenner over 8 x 8 meter. Jeg syns dimensjonen på verket er godt tilpasset bygget og møter ungdommens preferanser på format. Jeg har ønsket å vise lekenhet og ambivalens. Hva ser jeg egentlig? Skissen viser et print og er derfor

statisk, jeg tror det ambivalente og lekne uttrykket vil komme frem gjennom overlapping av de gjennombrutte formene i metall.

Vil verket gi bygget identitet og kommer elevene til å oppfatte referanser til deres hverdag på skolen? Det spørsmålet skulle jeg gjerne stilt til noen elever; det kunne med fordel vært lagt inn en fase med feedback fra målgruppen på skissestadiet. Det er utelatt av praktiske grunner ettersom det fort ville blitt for omfattende for denne oppgave.



## NIMBUS II - Kunst i interiør

### Kunst som definerer stedet

Elevene som går på Sam Eyde bor spredt i området og busses eller kjører selv til skolen. De fleste kjenner kun området gjennom skolen. Selv om bygningen har vært i bruk i noen år, er historikken for kort til å se tegn på særpreg og identitet. Det er nærliggende å tro at den store bygningsmassen virker litt voldsom og kanskje til og med truende for elever, i alle fall i den første tiden på skolen. Nimbus II skal utvikles til interiør i teoribygget, siste tilskudd til den omfattende bygningsmassen på skolen. Dette bygget blir målgruppens "hjem" på skolen. Herfra kan de ta turen gjennom gangbroen til kantina og vrimlearealet hvor de møter resten av skolen, og hit kan de trekke seg tilbake når de ønsker det. Elevene skal tilbringe mye tid i verkstedhallene og på praktisk opplæring utenfor skolen, men de vil også være mye i teoribygget som er felles utdanningsretningene med tilhold i nybygget. Arkitekt Marit Hvattum er professor i arkitekturhistorie og -teori ved Arkitektur- og Designhøgskolen i Oslo og forfatter av boken *Hva er arkitektur*. Hun beskriver arkitektur som en hermeneutisk sirkel i bygget form. I et intervju med *Speilvendt*, et studentdrevet psykologitidsskrift tilknyttet Psykologisk Institutt ved Universitetet i Oslo, uttaler hun: "I skjæringspunktet mellom arkitektur og psykologi ligger det en estetikk som påvirker oss kontinuerlig. Vi formes av samspillet med våre fysiske omgivelser (...) Hvordan det er å være et sted avgjøres av flere ting. Akustikk, temperatur, lys og

taktilitet er alle faktorer som spiller inn."<sup>76</sup>

Hun påpeker at måten vi forholder oss til arkitektur på i stor grad er felles: "Det vil være variasjoner knyttet til kultur, sted, tid og generasjon (...) Erfaringshorisonten forandrer seg over tid og fra sted til sted, men man har sjelden en totalt individuell opplevelse som man ikke deler med noen andre. En generasjon som har vokst opp på samme tid i samme område vil dele mange erfaringer". Hvattum er opptatt av den gjensidige interaksjonen mellom mennesker og bygninger. "Først former vi bygningene", sier hun. "Deretter former bygningene oss".

Ungdommen som skal inn i nybygget på Sam Eyde fra skolestart 2018 har ikke fått anledning til å forme de fysiske omgivelsene sine ennå. Ennå vet ingen hvordan de vil oppleve stedet, hvor de vil bevege seg i arkitekturen og hvordan vil de sette spor. Spørsmålene kan bare besvares med antakelser.

Trappehuset ligger midt i teoribygget, og fra inngangspartiet i første beveger trappene seg oppover i byggets tre etasjer. Her vil elever passere daglig på vei til og fra skolen og undervisningsavdelingene. Kanskje er trapperommet det eneste stedet hvor alle elevene sirkulerer jevnlig. Det utpeker seg dermed som et aktuelt sted for kunst i interiør og må utforskes. Romfølelsen er tett og trang - det ene bygningselementet tar over for det andre mens man beveger seg oppover i trapperommet; trapper, vegger, himlinger, vinkler, repos, avsatsler. Det er visuelt urolig sted for kunst. Er det riktig å plassere kunst i så aktiv og komprimert arkitektur? Jeg jakter på et sted hvor kunsten ikke må oppsøkes for å oppleves, et sted hvor kunsten blir en fysisk størrelse som de unge betrakterne får "midt i fleisen" Her i trapperommet kommer kunstprosjektet tett på folk i farta på vei opp og ned trappene. Kunst for ungdom skal ikke være distansert; den skal være fysisk tilstede og inviterte til berøring. Kunst skal konfrontere sansningen, som filosofen Maurice Merleau-Ponty mener er vår grunnleggende tilgang til verden. Vi er i verden med kroppen vår; vi sanser og erfarer verden via den.<sup>77</sup> Samhandling og deltakelse er noe helt grunnleggende ved selve sansningen hevder han. Det finnes et fellesskap og en relasjon mellom den som sanser og det som sanses, sier Merleau-Ponty. Inngangspartiet jeg har valgt som sted for kunst er ingen hovedinngang til et staselig rådhus, men en beskjeden inngang til en av mange avdelinger på en skole, og da skal vel kunstens omfang og plassering skaleres etter det? Mindre gjentakende elementer ville stemme godt med en slik bygningsfunksjon og posisjon. Det er sannsynlig at nedskalerte avgrensede verk ville passe best ut i fra hierarkiske vurderinger, men i en bygning med ungdom som foretrekker store, grove dimensjoner gir dette kompakte trapperommet ekstraordinære muligheter til sanselige opplevelser. Når et kunstverk tangerer eller overgår menneskekroppens størrelse, gjør det noe med oss, særlig når vi står nært

---

<sup>76</sup> Olsen 2017

<sup>77</sup> Merleau-Ponty 1994: 93

inntil verket. Det berører oss fysisk, på en måte som ikke skjer når vi står overfor mindre verk; det kan føles som vi blir en del av verket, slik Marc Rohtko beskriver her:<sup>78</sup>

*I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however . . . is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view or with a reducing glass. However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command!*

Den effekten vil jeg utnytte, og jeg lar Nimbus II dominere bakveggen ved å strekke seg fra gulvet i første etasje til himlingen i tredje. Målet er at verket oppleves som et sug som drar blikket opp gjennom etasjene.



Modell av inngangspartiet sett utenifra, med tidlig forslag til integrert kunst på bakvegg.

### Bygningsintegrert løsning

For at NIMBUS II skal kunne oppleves som et sammenhengende verk over tre etasjer er at det integreres i hele bakveggen. En oppdeling av verket mellom etasjene ville gi en fragmentert visuell opplevelse. For å oppnå den helhetlige visuelle opplevelsen jeg ønsker må trappekonstruksjonen tilpasses verket og ikke omvendt. Det må nemlig være nok avstand mellom vegg og trapp til at relieffet passerer ubrutt gjennom etasjene, og da må trappekonstruksjonen forankres i sideveggene og ikke i bakveggen. I stedet for at kunsten kommer inn som dekorelementer tilpasset arkitekturen

---

<sup>78</sup> Rothkocenter 2018



etter at bygget står ferdig, integrerer jeg de kunstneriske problemstillingene i arkitekturen. I det tette og trange trapperommet vil utsmykningen dermed "ta over" rommet og definere stedet. Metoden krever at kunstner og arkitekt etablerer et samarbeid på et tidlig stadium. Fremgangsmåten er mye brukt, særlig knyttet til lukkede konkurranser for kunst i arkitektur. Etersom kunstprosjektet mitt er hypotetisk står jeg fritt til velge løsninger som tenkes integrert på tidlig stadium i et byggeprosjekt.

### Tematikk og konsept

Det kvalitative intervjuet med elever på landslinjen for bergverk og anleggsteknikk fant sted på Holt hvor de hadde praktisk opplæring. I forkant av intervjuet ble jeg tatt med på befarings. Elvene og læreren deres viste meg skogsveien de var i ferd med å bygge. Jeg så sprengt fjell, felte trær, steinmasser, påbegynt veidekke, jordmasser, grøfter, rør, gravmaskiner, dumpere og hjullastere og traktor. Jeg så kraft, maskulinitet og energi overalt!

Gutta kjører store anleggsmaskiner. Disse maskinene er guttas viktigste verktøy. Anleggsmaskinene har belter eller dekk; gravmaskiner har belter, mens dumpere, hjullastere og traktorer har dekk. Det har gutta lært meg.

Jeg velger å la tematikken handle om hjulspor. I terreng er hjulspor etterlatte avtrykk og tegn på kraft, energi, nytte, aktivitet, verdiskapning, jordbruk, landbruk, fruktbarhet, anleggsarbeid, kultur, optimisme, industri, vekst. På asfalt er hjulspor etterlatte avtrykk og tegn på sivilisasjon, industrisamfunn, velferd, energi, kraft, ungdomskultur, gutter, markeringsbehov, statement – eller tegn på fare; bråstopp, ulykke, dramatikk.

Symbolikken er enkel. Hjulspor er elevenes avtrykk mens de former sine liv under opplæring og begynnende yrkesliv. I yrkeskarrieren skal de sprengte, bore, brøyte, grave, sikre og bygge landet for oss andre. Vi er avhengige av disse menneskene og sporene de legger bak seg. De er av største betydning for samfunnet, noe ny tendens kan bekrefte. Kulturedaktør Karen Kristine Blågestad skriver på lederplass i FVN at ingen fylker har større søkermasse til yrkesfag enn Vest-Agder. I samme avis uttaler Kristian Ilner, seniorrådgiver i NHO: "At flere søker seg til yrkesfag er i høyeste grad godt nytt for næringslivet. I vårt eget kompetansebarometer er det fag- og svennebrev som troner øverst på ønskelisten til bedriftene".<sup>79</sup> At holdningen til yrkesfagene er i ferd med å snu bekreftes også av Klassekampen. "Fagbrev slår mastergrad" var overskriften deres i februar.<sup>80</sup> Avisen henviste også til NHO's kompetansebarometer hvor seks av ti bedrifter svarer at de trenger personer med yrkesfaglig utdanning. Ifølge artikkelen spør bare en av tre etter mastergrad. Populære TV-serier som "Brøyt i vei" har skapt respekt for vinterveienes helter, både kvinner og menn, som brøyter snø, is og jord og

---

<sup>79</sup> Nodeland 2018: 4

<sup>80</sup> Klassekampen 2018

holder landet ryddig for oss andre.<sup>81</sup>

Men selv om dekk og hjulspor er noe elevene er fortrolig med, har de ingen forbindelse til deres estetikk. Snarere tvert om; for dem er dekk uttrykk for funksjonalitet i form. Fra intervjuunden vet jeg at elevene forbinder dekk nesten utelukkende med sikkerhet og veigrep; at dybde, form og dimensjon på mønstrene avgjør funksjon, bruksområde og hvilke dekk som brukes til hvilket underlag. "Dekkene kan bety masse.....i forhold til veigrep og lastebilens arbeids -og bæreevne på lasten. For meg er det viktig at den har gode mønstre og nye dekk", sa en elev og kommende lastebilsjåfør på Skarsbru.

### Om å speile kraft og maskulinitet

Et hjulsporrelieff møter ungdommens begeistring for dimensjoner gjennom plassering av verket på hele bakveggen. Men for å speile kraft og maskulinitet, eller "power" og "on the edge" som elevene kaller det, er det fristende å utforme verket slik at ikke bare helheten er stor, men at også de enkelte elementene som komposisjonen er bygget opp av fremstår som svære.

Slike dimensjoner utfordrer min kapasitet og erfaring på flere plan. Jeg har leirepresse på verkstedet, og på den kan jeg lage store elementer som kan bli enda større hvis jeg bygger flere sammen. Men en stor og tung form i våt leire må kunne håndteres, snues og tørkes, og der har jeg lite erfaring med veldig store former. Den største utfordringen ligger i midlertid i at jeg ikke har utstyr til å brenne store formater. Omfanget av keramiske arbeider som kan brennes i en keramikkovn avhenger av formatet på ovnsplatene, og i våre keramikkovner er formatet begrenset til 50 x 60 cm.

Jeg lar meg utfordre av at dersom verket skal vise "power", så skal produksjonsmåten i den kunstneriske forskningen reflektere disse kvalitetene. Dermed tar jeg kontakt med en kollega som arbeider med store former og som har hatt stor glede av å presse formatet til det ytterste. Hun har for tiden gjesteatelier på Norsk Teknisk Porselen, en porselensfabrikk i Fredrikstad. Deretter tar jeg kontakt med fabrikk og ber om å få komme på befaring.

### Keramisk materialitet

Nimbus II lages i leire, et materiale som har slektskap til jorda og elementene elevene forholder seg til hver dag, og som historisk sett ble gravd opp fra bakken. Materialet har gjenkjennelig fysikalitet hos målgruppen og er noe de omgås daglig, enten som våt, tung og seig leirjord eller som størknet, stivt og nesten ugjennomtrengelig jorddekke. I konfrontasjon med leire, enten det er på anlegg eller i et keramikkverksted møtes mennesket og natur; kultur og natur. Leire er urmaterialet som mennesker alltid har forholdt seg til.

Den grove leira bearbeides slik at de plastiske egenskapene kommer frem som bevegelse og

---

<sup>81</sup> Transportmagasinet 2017

stofflighet i relieffet. På verkstedet lager jeg flak i leire, og over dem presser jeg dekk fra forskjellige kjøretøy med mønster i varierende dybde, form og format inn i den våte leira. Ulike dimensjoner på leira testes ut. Slik skaper jeg plastiske avtrykk og etterlatte spor. Kjønnsspektet bestemmer virkemidlene. 90 – 99% gutter, det må speiles i arbeidet. Jeg preger inn dype spor. Det skaper mye bevegelse og røff materialitet. Kan jeg gjøre avtrykkene kraftigere? Hva skjer når leira behandles mer brutalt? Jo tjukkere flak med leire jo dypere spor. Jeg eksperimenterer med trykk og press mot leira. Når verket er ferdig skal det invitere til berøring. Leira må være grov, både for å understreke det maskuline, men også av tekniske grunner. Leirtypen må tåle tørk og brenning som store elementer. Farger testes ut. Elementene påføres pigmenter. Matt kontrasteres med blankt, glasert med uglasert, lyst med mørkt. Slik forflytter verket det som oppleves kjent til noe som kanskje oppleves fremmed? Forstyrrende? Eller lekent? Leiras egenfarge testes ut opp mot varmere toner i oker og terrakotta for assosiasjon med jord. Prøverekker med jernklorid og jernoksyd gir svar. Mørke valører testes ut og velges bort ettersom rommet ikke har dagslys.

Keramikerne Torbjørn Kvasbøs og Heidi Bjørgans arbeider uttrykker en sterk materialitet og tilstedeværelse som inspirerer min prosess.

Torbjørn Kvasbø lager ekspressive og ukonvensjonelle verk i leire som preges av høyt utviklet kunstnerisk forståelse av keramikk som materiale.<sup>82</sup>

"Heidi Bjørgan står for utstillingens sterkeste visuelle opplevelse. Hennes Installasjon 1-75 kombinerer det urgamle og det urmoderne, og verket fremstår lekent og livsbejaende." skriver Frida Forsgren om Bjørgans verk på utstillingen *Present* på Bomuldsfabriken Kunsthall i 2017.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Linder 2017

<sup>83</sup> Forsgren 2017



Torbjørn Kvasbø, Sørlandets Kunstmuseum



Heidi Bjørgan, Installasjon 1-75, Bomuldsfabriken

### Om å arbeide i modell

Arbeid i modell gir raske svar; der reflekteres plassering, form og farger fram. Dimensjoner, fordeling av tyngdepunkt, retning og rytme vurderes. Modell er et fantastisk og helt nødvendig verktøy når kunst skal utvikles til offentlig miljø. Jeg fotograferer alt i modell som jeg vurderes interessant for prosjektet. Bildet skaper illusjon av at bygget og verket har naturlig størrelse.

I modellen kan også det narrative reflekteres frem. Jeg leker frem historier rundt våre avtrykk og etterlatte spor. Hvilke spor setter vi bevisst og legger vi igjen ubevisst? Følger noen etter i sporene våre? Alle veivalg setter spor. Hvilke tar vi og hvilke kunne vi tatt? Spor krysser spor. Hvilke konsekvenser får det? Et spor stopper plutselig stopper opp. Hva har skjedd?

### Kunstnerisk konklusjon

Nimbus II sees gjennomgående mot bakveggen i trappehuset der det løper fritt over de tre etasjene på til sammen over 12 meter. Fargen gir assosiasjoner til tørr jord og sommer. En mørkere gråtone på veggen bak relieffet vil avgrense den litt frie formen fra veggen og gi verket innramming. Gråtonen vil definere verket og gjøre at det står tydelig frem som kontrast til de andre veggene.

Store deler av verket sees fra inngangspartiet i første etasje og fra reposene i annen og tredje etasje. Fra avsatsene i trappeløpet kommer relieffet tett på betrakteren, og den ønskete effekten med kroppslig nærhet, sanseopplevelser knyttet til størrelse, behov for berøring og følelse av sug oppover, kan oppstå i betrakteren. Formale problemstillinger testes ut videre. Trapperommet har

ikke dagslys bortsett fra i første etasje. Derfor fungerer en lys tone godt i rommet.



### *Drøfting og konklusjon*

Til denne delen av oppgaven tar jeg utgangspunkt i Eirik Vassendens artikkel *Hva er Kritisk refleksjon* hvor han setter opp noen spørsmål knyttet til evaluering av egen kunstnerisk forskning.<sup>84</sup>

Jeg drøfter kunstneriske metoder og hva prosessen har bidratt med og resultert i. I tillegg belyser jeg om oppgaven kan ha relevans for fagfeltet.

Den kunstnerisk refleksjonen skal vurderes opp mot den kunstneriske forskningsspørsmålet, som var: Kan metoder for nyskapende kunstnerisk prosesser utvikles med utgangspunkt i brukerinvolvering?

*Hvordan prosjektet bidrar til fagutviklingen i feltet;*

Vanligvis undersøker kunstnere med oppdrag for offentlig rom arkitekturen og stedet hvor kunsten skal integreres. I tillegg lytter de til kunstutvalgets føringer for kunsten. I denne oppgaven spør jeg hva som skjer hvis kunstneren utvider undersøkelsesområdet knyttet til stedet og utnytter brukeren som ressurs. Erfaringen jeg har gjort viser at et slikt perspektiv er verdifullt for kunstnerisk prosess. Når oppmerksomheten forflyttes til de som skal leve med kunsten tilføres nye dimensjoner for kunstnerisk bearbeidelse. Kunst som svar på dialog med bruker skal ikke være selvforsterkende og forutsigbar, for det handler ikke om å gi brukerne det de vil ha, men noe de ikke forventer, noe som utfordrer sansene.

Min metodiske fremgangsmåte bestod i at jeg først gjorde en brukerundersøkelse for å finne frem til en gruppes visuelle preferanser og deretter kunstnerisk forskning med utgangspunkt i funnene. Arbeidet har medført fruktbare og meningsfulle prosesser som jeg mener har mye å bidra med til det

---

<sup>84</sup> Vassenden 2013

offentlige kunstfeltet. Jeg testet ut en eksperimentell metode for nyskapende kunstnerisk prosesser hvor en spesifikk mottakergruppe bidro i en tidlig fase. Det er en metode som er lite brukt som jeg anbefaler sterkt. Mottakergruppens energi og kraft kickstartet et kunstprosjekt som aldri ville utviklet seg slik dersom elevene ikke hadde vært involvert. Forhåpentligvis har vi, ved å ta betrakteren med i den helhetlige prosessen det er å skape kunst for offentlige fellesrom, kommet et lite skritt nærmere et mer balansert ståsted på det offentlige kunstfeltet.

Det kan også være relevant å belyse mottakergruppen som respons på samfunnets investeringer til kunst. Kan brukerundersøkelser av elevgrupper ha samfunnsmessig interesse? Det investeres store midler til kunst på videregående skoler. Kan brukerstudier være med å belyse en spesifikk gruppes identitet i et stort skolemiljø? Kan elevgruppers syn på visuelle omgivelser være av verdi for samfunnets satsning på offentlig kunst i skolen?

### Kritisk refleksjon over prosess

Lenge var fokuset i oppgaven rettet mot det offentlige kunstfeltets manglende brukerinnsett. Med velbegrunnede argumenter skulle oppgaven dokumentere hvordan kunstbyråkratiet og makteliten i hovedstaden ble stadig sterkere, mens hovedmålgruppen, brukerne av offentlig kunst ble neglisjert. Oppgaven skulle påpeke og belyse en stor ubalanse i systemet.

Vendepunktet kom da jeg forstod at i stedet for å angripe mangler ved systemet kunne hovedfokus heller være å vise til muligheter. Fra det tidspunktet ble prosessen mye mer givende.

Jeg har jobbet mye mer som kunstkonsulent enn som kunstner for offentlig rom, og nå var det min tur til å prøve meg. Teori har gjort meg oppmerksom på at min horisont er med meg i alt jeg gjør, og den kunstneriske forskning har fått næring fra en gruppe unge mennesker under utdanning.

Energien, tilstedeværelsen og innspillene fra dem er overført til meg og deretter transformert til kunstuttrykk. Kunstprosjektenes plassering og format ble grundig forankret i teori. Den delen av den kunstneriske forskningen føles godt gjennomarbeidet.

I forskningen valgte jeg en praktisk tilnærming forankret i kunsthåndverk som handler mye om de fysiske og sanselige sidene ved arbeidet og om håndtering av materialet. Jeg er opptatt av å kombinere formale problemstillinger og ornamentikk med materialets muligheter. Som keramiker er jeg fortrolig med leire. Metall har jeg liten erfaring med, så her ga oppgaven meg muligheten til å uttrykke meg i et nytt materiale.

I oppgaven har jeg ønsket å sprengne egne grenser, tørre mer og jobbe mer løssluppent og uhøytidelig. Dekkene på verkstedet hjalp til i den prosessen.



Delene fra IMS er ferdige og gjør meg optimistisk. De er flotte; presist utformet. Jeg liker materialiteten, og gleder meg til å teste dem på modellen. Kan det å jobbe i nye materialer i seg selv sprengre grenser ettersom jeg ikke er bundet av opparbeidete forventinger til et kjent materiale? Arbeid i Illustrater er noe jeg har liten erfaring med og vil jobbe mer med. Avstanden til materialet gjør at jeg mister noe, men vinner noe annet.

[Kritisk refleksjon over resultat](#)

Resultatet er begynnelsen på fortsettelsen.

Kapitlene som handler om kunstprosjektene oppsummeres med konklusjoner, som er midlertidige, ettersom prosjektene bearbeides ytterligere frem til visning i slutten av mai. -----

Konklusjonene kan diskuteres. Jeg skulle gjerne kommet lenger i hvert prosjekt og kanskje var det i overkant omfattende med forslag til to kunstprosjekter i offentlig rom. Men generelt er jeg likevel overrasket over hvor mange spennende og meningsfulle kunstneriske prosesser som har kommet ut av fordypning i oppgaven, prosessene som ikke stanser nå, men videreføres i min kunstnerise praksis.

Den kunstneriske forskningen min bekrefter at metoder for nyskapende kunstneriske prosesser kan utvikles med utgangspunkt i brukerinvolvering. For meg har kvalitativ undersøkelse, som forankring og inspirasjon for kunstneriske prosesser, tilført så mye energi og dynamikk til i prosessen at jeg som kunstner kommer styrket ut av oppgaven.

## Litteraturliste

- Adorno, T. W. (1992). *Notar til litteraturen*. Samlaget.
- Agder Kunstsenter. (2018). Kunst i offentlig rom. Hentet fra: <http://www.agderkunst.no/2011/08/23/jobbe-som-konsulent-med-kunst-i-offentlig-rom/>
- Anleggsmaskinen. (2017) *Yrkesskole blir enda større*. Hentet fra: <http://anleggsmaskinen.no/2017/02/yrkesskole-enda-storre/>
- Arnheim, R. (1982). *In The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*
- Aspaas, Ø. (2005). *Resepsjonsetetikk og reader-respons*. Høgskolen i Tromsø
- Bale, Kjersti. *Estetikk: en innføring*. Oslo. Pax, 2009
- Bale og Bø-Rygg (Red.). (2008). *Estetisk teori – En antologi*. Universitetsforlaget 2008, s. 11, s 525
- Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax forlag.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Burn & Gunther. Multimodality, Style and the Aesthetic: the case of the digital
- Collin, F. og Kjøppe, S. (Red.). (2014). *Humanistisk videnskapsteori* (3.utg.). København: Lindhardt og Ringhof.
- Cooper, J. C. (1978). *Symboler - En oppslagsbok*. London: Thames & Hudson, London as.
- Danbolt, Gunnar. (2009). *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag* (3. utg.). Oslo: Det norske Samlaget.
- Danbolt, Gunnar. (2014). *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Det norske samlaget.
- Eielsen, M. (2017, 27. sept.) Dette er rein galskap. *Klassekampen*.
- Forsgren, F. Hentet fra: <http://www.kunsthåndverk.no/anmeldelser/2017/6/12/installasjonskunst-p-bomuldsfabrikken>
- Gadamer, Hans - Georg. (1960) *Sannhet og metode – grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Gaia. (2018.) *Runde hus*. Hentet fra: [http://gaiasenter.no/gaia-homes/runde-hus\\_d11/](http://gaiasenter.no/gaia-homes/runde-hus_d11/).
- Gernes, P. (2014). Kunst og folk - Folkekunst? *Navnløs - Skandinavisk kunst og kulturpolitisk tidsskrift*.
- Heier, M. (2008). *Waldgänger*. Hentet fra: <http://marianneheier.no/?text=waldganger>.
- Horvei, M. (2013). Sørlandets Kunstmuseum kjøpte verket KORO refuserte. Hentet fra: <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/sorlandets-kunstmuseum-kojpte-verket-koro-refuserte/?d=no>.
- Hustvedt, Siri. (2017). *Kvinne ser på menn som ser på kvinner*. Oslo: Aschehoug.
- Hvattum, M. (2015) *Hva er arkitektur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjørup, S. (2007). *Pleading for plurality*. Hentet fra: [http://www.academia.edu/28576775/Pleading\\_for\\_Plurality\\_Artistic\\_and\\_other\\_Kinds\\_of\\_Research](http://www.academia.edu/28576775/Pleading_for_Plurality_Artistic_and_other_Kinds_of_Research).
- Klassekampen NPK. (2018, 01.februar). *Fagbrev slår master*.
- KORO. (2018). *Historikk Fakta*. Hentet fra <https://koro.no/om/fakta/>.
- KORO. (2018) *Om KORO*. Hentet fra: <https://koro.no/om/koro/>.
- KORO 2018. *Ditt kunstverk*. Hentet fra: <https://koro.no/aktuelt/ditt-kunstverk/>.
- KORO. (2018). Jonas Dahlbergs kontrakt avsluttes. Hentet fra: <https://koro.no/aktuelt/jonas-dahlbergs-kontrakt-avsluttes/?highlight=Jonas%20Dahlbergs%20>
- Kulturdepartementet. (2015)– Evaluering av statens fagorgan Kunst i offentlige rom (KORO).
- Klassekampen. (2017, 28.okt). *Kunstkatastrofe i Kvam*
- Kvasbø, T. (2014). "Transformator" *Åpningstale*. Hentet fra <http://kvasbo.com/articles-2/>.
- Leithe, J. K. (2011) *Temporære strategier*. Universitetet i Stavanger. Hentet fra:



<https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/184550/Leithe%2C%20Janne%20Kathrine.pdf?sequence=1>

Linder, M. Hentet fra: <http://kvasbo.com/torbjorn-kvasbo-ekspressiv-keramikk-av-mats-linder/>

Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi*. Pax Forlag.

Meyer, Siri. (2010). *Visuell makt. Bilder, blick og betraktere*. Oslo: Universitetsforlaget.

Meyer, Siri. (2015). *Kunst og etikk - en innføring*. Oslo: Cappelen Damm.

Munchmuseet. (2017). *Kammer*. Hentet fra: <http://munchmuseet.no/nyheter/munchmuseet-on-the-move-merete-r%C3%B8stad-chamber-1-1>

Nerdrum, N.C. & Ramberg, T. (2015) Kunst i kontekst. KORO

Nodeland, R. (2018, 26.april) *Flest velger yrkesfag*. Fevennen.

Nordberg-Schultz, C. (1992). *Mellom himmel og jord*. Oslo: Pax Forlag.

Norvin, Kjell. (1993). *Kunst i statens Hus*. Oslo: Utsmykkingsfondet for offentlige bygg og Labyrinth Press. (Med redaksjonskomité, 4 personer).

NRK kultur 2002 *Lesekunst*. Hentet fra: <http://nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1947301.html>

NRK kultur (2002). *Lesekunst*. Hentet fra: <http://nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1947221.html>.

NRK P2. (2016, 19.desember). Nyhetslunsj.

NRK P2 (2017, 25. okt). Nyhetsmorgen.

Olsen, Amanda Bjørnvall. (2017). *Hermeneutiske sirkler i bygget form*. Speilvendt. Psykologisk Institutt ved Universitetet i Oslo. Hentet fra: <http://speilvendt.no/hermeneutiske-sirkler-i-bygget-form/>

Onsum, E. (2009, 23. des.). NRK Kultur.

Opstad, Jan-Lauritz, (1989). *En ny bevissthet. Norsk kunsthåndverk 1970 – 1990*. Oslo: C. Huitfeldt Forlag.

Pedersen, M. L. (2017). *Pathways, stories of memories*. Hentet fra: [http://bomuldsfabriken.no/bomuld\\_program/regien-cox/](http://bomuldsfabriken.no/bomuld_program/regien-cox/)

Program for kunstnerisk utviklingsarbeid (2018) Hentet fra: <http://artistic-research.no/organisasjon/>

Hentet fra: [https://www.regjeringen.no/contentassets/0b9647c9659a4d0e949321d50437b45f/evaluering\\_koro\\_2015.pdf](https://www.regjeringen.no/contentassets/0b9647c9659a4d0e949321d50437b45f/evaluering_koro_2015.pdf)

Repstad, Pål. (2014). *Mellom nærhet og distanse*. Kvalitative metoder i samfunnsfag (4. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.

Repstad, P. (2013, 3. april). Religiøst liv – mer enn ord. *Vårt land*. Hentet fra: <http://www.verdidebatt.no/innlegg/381377-religion-mer-enn-ord>

Repstad & Trysnes. (red.). (2013). *Fra forsakelse til feelgood*. Cappelen Damm Akademisk

Risør kommune. (2018). *Kunst i offentlig rom*. Hentet fra: <http://www.risor.kommune.no/artikkel.aspx?MId1=8&AId=312>.

Robson, M. (2016, 20.april). *Millionselgende ateistforfatter trenger religion*. *Vårt land*.

Saastad, T. (2007). KHiB. Hentet fra <http://www.khib.no/media/2651970/Norsk%20tekst.pdf>.

Saastad, T. (2007) *Forskyvninger*. Bergen: KHiB-forlaget.

Solhjell, D. (2001). *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.

Solhjell, D. (2006): *Kuratorene kommer. Kunstpolitikk 1980-2006*. Cappelen Damm

Stenvik, Bår. (2017, 28. april). *Praktisk visdom*. *Morgenbladet*. 28.04.2017.

Straub, J. (2015). *Roma Rotunda*. Hatje Cantz Verlag.

Store Norske leksikon. (2018). Hentet fra: <https://snl.no/offentlig>.

Sundbø, Annemor. (2005). *Usynlege trådar i strikkekunsten*. Oslo: Det norske Samlaget.

Synonymordboken. (2018). Hentet fra: <http://www.synonymordboken.postis.org/allmenn.html>.

Søndergaard, M. (2015). *Drømmegavlen*. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=OAtgldt85GM>.

Transportmagasinet. (2017). *Brøyt i vei*. Hentet fra:

<http://www.tungt.no/transportmagasinet/nett-tv-med-lothepus-og-mer-broyt-i-vei-2125478>

Vassenden, Eirik. (2013). *Hva er kritisk refleksjon?* Universitetet i Bergen. Hentet fra:

<http://artistic-research.no/wp-content/uploads/2012/09/Vassenden-Hva-er-kristisk-refleksjon-med-intro.pdf>.

Wiersholm, Dag. (2016). *I kunstens tjeneste*. KORO.

Hentet fra: <https://koro.no/aktuelt/i-kunstens-tjeneste/?highlight=kunst%20i%20kontekst>.

Rambøll. (2015) Kulturdepartementet – Evaluering av statens fagorgan Kunst i offentlige rom (KORO). Hentet fra:

[https://www.regjeringen.no/contentassets/0b9647c9659a4d0e949321d50437b45f/evaluering\\_koro\\_2015.pdf](https://www.regjeringen.no/contentassets/0b9647c9659a4d0e949321d50437b45f/evaluering_koro_2015.pdf)

Rothko, M. hentet fra: <https://www.rothkocenter.com/en/about-rothko/rothkos-input>

Ridderstrøm, Helge. (2018). *Resepsjonsetikk*. Hentet fra:

<http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/resepsjonsteori.pdf>.

Merete Røstad 2017 Kammer Munchmuseet <http://munchmuseet.no/nyheter/munchmuseet-on-the-move-merete-r%C3%B8stad-chamber-1-1>

## BILDER

Drømmegavlen	Tom Christoffersen og Clasib.blogspot.com	11
Waldgänger	Marianne Heier	11
Sam Eyde vgs	Aust-Agder Fylkeskommune	17
Marius Martinussen	<a href="http://mariusmartinussen.com">mariusmartinussen.com</a>	19
Johannes Høie	Johannes Høie	19
Nina Bang	<a href="http://ninabang.no">ninabang.no</a>	19
KKG	Fevennen	47
Marrakech airport	marrakech-ria.co.uk	47
Alle domer i Roma	Straub, J. (2015). Roma Rotunda. Hatje Cantz Verlag	
Øvrige bilder	Nina Gresvig	