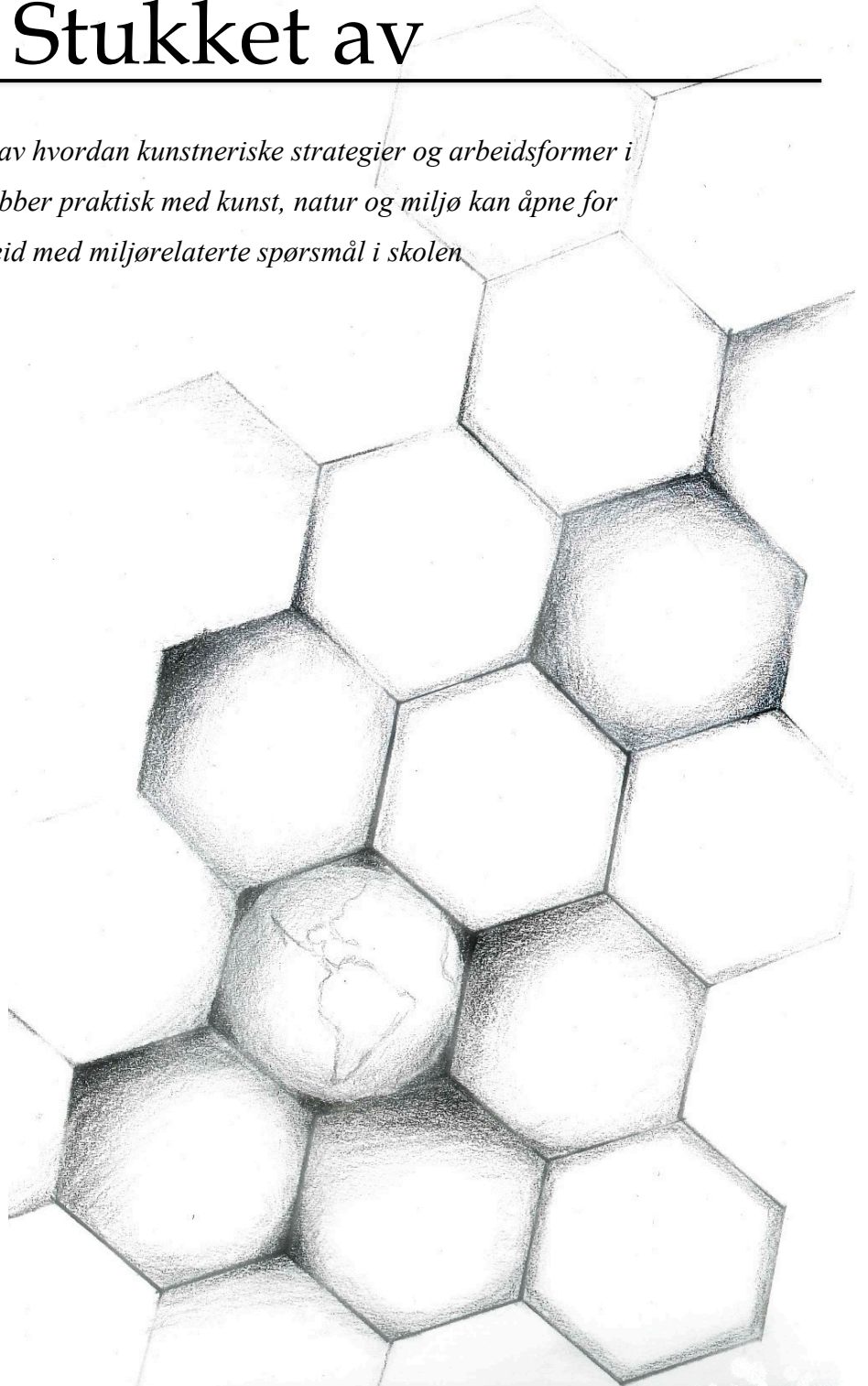


Stukket av

- En undersøkelse av hvordan kunstneriske strategier og arbeidsformer i prosjekter som jobber praktisk med kunst, natur og miljø kan åpne for arbeid med miljørelaterte spørsmål i skolen



Masteroppgave i Formgivning, kunst og håndverk

Åsta Johanne Jensen, kandidatnummer 304

Høgskolen i Oslo og Akershus, Fakultet for teknologi, kunst og design.

Institutt for estetiske fag. Emnekode ZMFKH09

Summary

The thesis that lies before you is a study on how practical projects can combine art, nature and environmental issues. The text ends in a reflection on how this project can open up for work on environmental issues in the Norwegian school subject, Kunst og håndverk. In order to attain an understanding of this area I have tried to answer the following questions:

Which artistic strategies and working methods is noticeable in artistic projects that involve practice related to nature and environment?

How can these strategies and working methods pave the way for work on environmental issues in the school subject Kunst og håndverk?

In order to answer this problem I have selected two projects for further inquiry:

Melliferopolis, by Christina Stadlbauer and *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* by Elisabeth Mathisen. These projects combine beekeeping and art in different ways. For example is *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* an environmental project where art gives a voice to the vulnerable position of bees in the world, while *Melliferopolis* is a trans-disciplinary initiative where the focus is on the honeybees role in urban eco-systems. The idea is to look for artistic strategies and working methods in these concrete projects with the hope that they are representative for similar projects that combine art, nature and environment.

The purpose of this inquiry is to assess whether the strategies and working methods used in the projects can open for work with environmental issues in the Norwegian school subject Kunst og håndverk. I have chosen to use *Art Education for Sustainable Development (AESD)* (Illeris, 2012) in order to connect the two sections of the problem. I try to give reasons for how and why Kunst og håndverk can be an arena for environmental issues through the four cornerstones; *critical art education, poststructuralist strategies, visual culture pedagogy and community oriented visual practices*. This is done by connecting the two projects with some of the cornerstones, simultaneously I reflect on the use of these and similar projects from a didactic point of view, in this way I hope to argue in favour of how practical work with nature and environment can create reverence of life. I also try to argue for how work with various artistic strategies and working methods contribute to experimenting with communication of difficult and important topics.

Sammendrag

Teksten som foreligger er en undersøkelse av hvordan arbeid med kunst, nature og miljørelaterte spørsmål kan kombineres gjennom praktisk arbeid. Teksten ender i en refleksjon rund hvordan slike prosjekter kan åpne for arbeid med miljørelaterte spørsmål i faget Kunst og håndverk. For å skape en forståelse av dette feltet har jeg forsøkt å svare på følgende spørsmål:

Hvilke kunstneriske strategier og arbeidsformer kommer til syne gjennom kunstneriske prosjekter som innebærer praksis knyttet til natur og miljø?

Hvordan kan disse strategiene og arbeidsformene åpne opp for arbeid rundt miljørelaterte spørsmål i faget Kunst og Håndverk?

I arbeidet med å svare på problemstillingen har jeg valgt ut to prosjekter for nærmere undersøkelse: *Melliferopolis* av Christina Stadlbauer and *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* av Elisabeth Mathisen. Disse prosjektene kombinerer birøkt og kunst på ulike måter, for eksempel er *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* et miljøprosjekt hvor kunst bidrar til å formidle bienes sårbare posisjon i verden, mens *Melliferopolis* er et tverrfaglig prosjekt hvor fokuset rettes mot honningbiens rolle i det urbane øko-systemet. Tanken er at en undersøkelse av de kunstneriske strategiene og arbeidsformene i disse konkrete prosjektene kan bidra til å si noe om lignende prosjekter som forbinder kunst, natur og miljø.

Formålet med denne undersøkelsen er å vurdere om de strategiene og arbeidsformene som fremkommer fra prosjektene kan åpne for arbeid med miljørelaterte spørsmål i Kunst og Håndverk. For å binde sammen de to delene av problemstillingen har jeg valgt å benytte meg av den epistemologiske plattformen for *Art Education for Sustainable Development (AESD)* (Illeris, 2012). Gjennom de fire hjørnesteinene; *critical art education, poststructuralist strategies, visual culture pedagogy og community oriented visual practices* forsøker jeg å begrunne hvorfor og hvordan Kunst og håndverk kan være en arena for å arbeide med miljørelaterte spørsmål. Dette gjør jeg gjennom å knytte de to prosjektene til noen av hjørnesteinene, samtidig som jeg reflekterer over bruken av disse to og lignende prosjekter fra et fagdidaktisk perspektiv. Slik håper jeg å argumentere for at praktisk arbeid med natur og miljø skaper ærefrykt for livet og at arbeid med varierende kunstneriske strategier og arbeidsformer bidrar til å eksperimentere med formidling av vanskelige og viktige tema

Forord

De siste året har jeg fått en stor interesse for bier og birøkt. Denne oppsto da jeg oppdaget at dette kunne kombineres med kunst. Dermed begynte jeg å lure på hvordan denne kombinasjonen kunne begrunnes faglig. Det hele har ”ballet på seg” i så stor grad at det danner grunnlaget for hele min masteroppgave, men du, kjære leser, vil finne at teksten under handler om mer enn bare kombinasjonen av birøkt og kunst.

I arbeidet med undersøkelsene og oppgaven som helhet er det flere mennesker som må takkes fra dypet av mitt hjerte. For det første har jeg vært fullstendig avhengig av mine fantastiske veiledere Kristin Bergaust og Randi-Helene Koch. Med sine ulike bakgrunner har de hjulpet meg til å gi oppgaven et faglig perspektiv i forhold til kunst og ikke minst didaktikk.

En stor takk må også rettes til de to kunstnerne som jeg har fått den ære av å bli kjent med; Christina Stadlbauer og Elisabeth Mathisen. Jeg setter stor pris på at de har tatt meg inn i varmen og introdusert meg for sine spennende arbeider.

I forhold til det praktisk-estetiske arbeidet må jeg takke de flotte birøkterne som har tatt meg med i sine bigårder og latt meg filme dem i arbeid. Arild Hansen, Per Soknes, Hanna Margrethe Tidslevold og birøkterne i Geitmyra Birøkterlag, takk for flotte opplevelser med bier og takk til Bybi for lån av voksrammer til byggverket. Jeg må takke min bror, Jens Oskar, som er villig til å hjelpe der mine filmredigerings-skills ikke strekker til og min gode venninne Monica og hennes familie, spesielt Erik, som hjelper meg med å få tak i det jeg trenger til å bygge det praktisk-estetiske produktet.

Jeg må også takke min kjære mamma som alltid gir råd og pappa som har forklart hvordan noe skal bygges slik at det står støtt.

Til slutt vil jeg takke skaperen av alt for den fantastiske jobben han gjorde da han satte sammen universet vårt til å bli så kompleks og fantastisk.

De som sår med tårer, skal høste med jubel (Sal 126,5)

Innholdsfortegnelse

BAKGRUNN EN FOR PROBLEMSTILLINGEN	1
INTERESSEBAKGRUNN.....	1
MED KUNST SOM UTGANGSPUNKT	3
TEORIBAKGRUNN.....	5
ERFARING	5
<i>Erfaring og kunst</i>	6
SUZI GABLIK -NYE HOLDNINGER.....	7
RELASJONELL ESTETIKK	10
SITE-SPECIFIC ART AND LOCATIONAL IDENTITY	12
PROBLEMSTILLING	13
MILJØRELATERTE SPØRSMÅL.....	14
METODE	17
GJENNOMFØRINGEN AV INTERVJU	17
<i>Fem trinn</i>	19
<i>Naturlig enhet</i>	20
<i>Sentralt tema</i>	20
DEN SUBJEKTIVE KUNNSKAPEN.....	21
<i>Objektivering</i>	23
MELLIFEROPOLIS OG NYTTIGE KUBER -ET MINDRE MILJØPROSJEKT	25
SENTRALE BEGREPER.....	25
<i>I bikuben</i>	25
<i>Colony Collaps Disorder (CCD)</i>	26
CHRISTINA STADLBAUER.....	27
<i>Melliferopolis</i>	29
<i>Kunst i Melliferopolis</i>	34
ELISABETH MATHISEN	36
<i>Nyttige Kuber</i>	37
<i>Som en inspirasjonskilde til kunst</i>	38
<i>Hva formidles?</i>	42
KUNSTNERISKE STRATEGIER I MELLIFEROPOLIS OG NYTTIGE KUBER- ET	
MINDRE MILJØPROSJEKT	45
NYTTIGE KUBER -ET MINDRE MILJØPROSJEKT	45

<i>Erfaringen</i>	45
<i>Omsorgen</i>	48
<i>Relasjonell estetikk og communities</i>	50
MELLIFEROPOLIS	51
<i>Relasjonell estetikk</i>	53
<i>Fellesskapet</i>	55
KORT OPPSUMMERT	57
ART EDUCATION FOR SUSTAINABLE DEVELOPMENT (AESD)	59
CRITICAL ART EDUCATION	59
<i>Det miljømedvitende mennesket</i>	61
<i>Økologisk dannelse</i>	63
POSTSTRUCTURALIST STRATEGIES	64
<i>Taking nature away from the children?</i>	65
<i>Suzi Gabliks nye paradigme</i>	67
VISUAL CULTURE PEDAGOGY	69
<i>Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt</i>	71
<i>Melliferopolis</i>	71
<i>I undervisning</i>	72
COMMUNITY ORIENTED VISUAL PRACTICES	73
<i>Dewey og erfaringen</i>	75
SAMMENFATNING OG REFLEKSJON	79
MILJØRELATERTE SPØRSMÅL I SKOLEN	80
SLUTTORD	83
<i>Veien videre</i>	84
LITTERATURLISTE	89
BILDE- OG ILLUSTRASJONSLISTE	91
VEDLEGG 1	I
VEDLEGG 2	II

Bakgrunn en for problemstillingen

Interessebakgrunn

Gjennom hele min utdanning har jeg vært opptatt av hva som *er* og hva som *kan være* innholdet i skolens undervisning. Når mine studier nå har ført meg inn på fagfeltet Formgivning, kunst og håndverk er jeg derfor, naturlig vis, interessert i hva som er og kan være innholdet i skolens Kunst og håndverksundervisning. Det som har interessert meg spesielt den siste tiden er, hvilken plass miljørelaterte spørsmål får i undervisningen. Kunnskapsløftets generelle del innledes med at ” Opplærings mål er å ruste barn, unge og voksne til å møte livets oppgaver og mestre utfordringer sammen med andre” (Utdannings- & forskningsdepartementet, 2006). Definisjonen bak begrepet livets oppgaver kan selvsagt diskuteres, men i denne sammenhengen ønsker jeg å forbinde livets oppgaver med det ansvaret vi som mennesker har ovenfor naturen og miljøet. Skal vi tro samtidens forskere er dette en oppgave vi til nå ikke har ivaretatt på noen god måte. De menneskeskapte klimagassene som slippes ut er med på å øke drivhuseffekten og kan medføre en temperaturøkning på 2-6° C. Det er dette som utgjør den globale oppvaringen og som videre medvirker til klimakrisen. En slik global temperaturendring kan ha store konsekvenser for miljøet og dermed også klodens fremtid (Bellona, 2006).

Kunnskapsløftet viser at elevene skal lære om miljøet og forholdene i naturen gjennom den delen som kalles *det miljømedvitende mennesket*. Her skrives det i stor grad om den teknologiske utviklingen menneskene har hatt gjennom tidene, men det kommer også frem hvordan teknologien og den industrielle utviklingen har påvirket miljøet. Samspillet mellom økologi, økonomi og teknologi trekkes frem og det står at alt må ta utgangspunkt i de grensene som bl.a. natur og resurser setter. Dette er et veldig viktig poeng og en tanke som vi tydeligvis ikke har klart å leve opp til i vårt samfunn. Dette skyldes ikke at vi ikke er klar over klimaendringene, for de er overhode ikke et ukjent fenomen. Men på tross av at den norske befolkningen er meget opplyste om de miljømessige utfordringene verden står ovenfor er det slik at de miljørelaterte spørsmålene ikke er et ettertraktet samtaleemne, vi lever heller ikke livene våre etter den kunnskapen vi har (Foros & Vetlesen, 2012; Illeris, 2012).

For å se på hvilken rolle miljøspørsmålene faktisk har i skolen og i samfunnet har jeg gått til Karen Marie Norgaard (2011) etnografiske undersøkelser fra 2000-2001. Hun tilbragte ett år av livet sitt i Bygdaby (fiktivt navn), en liten bygd i Norge, hvor hun undersøkte i hvilken

grad klimaendringene og kunnskapen om disse påvirker livene til den norske mann og kvinne. Som et resultat av de omfattende undersøkelsene kom det frem at befolkningen har stor kjennskap til fakta knyttet til klimaendringer, likevel lar de færreste av de intervjuede denne kunnskapen påvirke deres holdninger og valg i livet. Det er til og med slik at temaet ikke blir en del av den daglige samtalen og at det ikke finnes noen arena for å snakke om disse tingene. En av hovedårsakene til dette er at majoriteten beskriver klimakrisen som et deprimerende emne som bare resulterer i én ting; følelse av avmakt. Ikke engang skolen tar opp emnet i undervisningen fordi lærerne synes det er vanskelig og er redd for å ta motet fra elevene. Dette sier selvsagt ikke alt om hvordan tilstanden er for resten av samfunnet, men det gir likevel et lite innblikk i hvilke holdninger som eksisterer.

Det faktum at klimaendringene tilsynelatende ikke er et samtaleemne har Helene Illeris satt som utgangspunkt for sin artikkel *Nordic contemporary art education and the environment: Constructing an epistemological platform for Art Education for Sustainable Development (AESD)* (Illeris, 2012). Gjennom denne teksten presenterer hun Kunst og håndverk som et fagfelt og en arena hvor miljørelaterte spørsmål kan tas opp. Dette synes jeg er en veldig spennende tanke og jeg ønsker å kaste meg litt på denne ideen om at faget har en mulighet til å åpne for arbeid med det som tilsynelatende er et så vanskelig å snakke om, nemlig miljø. Men på hvilken måte kan Kunst og håndverk åpne for arbeid med miljørelaterte spørsmål?

Helene Illeris svarer på dette ved å videreutvikle begrepet *Education for Sustainable Development (ESD)* til å bli *Art Education for Sustainable Development (AESD)* et begrep hun er den første til å bruke (Illeris, 2012). På den måten forsøker hun å vise hvordan *Art education* kan bli en arena for å miljørelaterte spørsmål og undervisning knyttet til bærekraftig utvikling. Når Illeris skriver om art education tenker jeg at det omfatter all utdanning hvor kunst er et hovedområde, dermed blir det ingen problem å forene Kunst og håndverk med AESD. Som et redskap i forsknings- og undervisningssammenheng utvikler Illeris en epistemologisk plattform med utgangspunkt i AESD. Denne (plattformen) er konstruert ved hjelp av fire begreper som danner hjørnesteiner i plattformen: *critical art education, poststructuralist strategies, visual culture pedagogy, and community oriented visual practices*. Hver av disse hjørnesteinene er knyttet til forskning som binder sammen kunstutdanning, miljø og bærekraftig utvikling. Kombinert danner disse fire hjørnesteinene et grunnlag for undervisning og forskning som kan forene Kunst og håndverk med miljørelaterte spørsmål.

Det er ikke bare Norgaard og Illeris som skriver om folks holdninger til miljø og hvordan tendenser kan endres. Foros og Vetlesen (2012) poengterer også at det norske folk ikke lever sine liv i samsvar med den kunnskapen som eksisterer i forhold til klimakrisen. De to hanvisert til Frode Fanebust og trekker frem en undersøkelse fra 2009 som viser at vi ikke lever i samsvar med de bekymringen som klimaendringene medfører. Det viser seg at 80% av de spurte nordmenn mener at de pågående klimaendringer skyldes utslipp av gasser fra fossilt brennstoff og at klimaendringene derfor kan sies å være menneskeskapt. Selv om prosentandelen som mente dette sank noe mellom 2008 til 2010 er det likevel påfallende at vi ikke lar dette påvirke våre liv. Vi reiser stadig oftere på sydenferie med fly som fremkomstmiddel, eller bytter ut stasjonsvognen med firhjulstrekker. Vel vitende om at dette påvirker miljøet som omgir oss (Foros og Vetlesen, 2012).

Når det er så tydelig at verden og miljøet påvirkes av det vi gjør og når dette helt klart er en del av vår bevissthet, er det underlig at vi ikke lar det påvirke våre liv og valg. Foros og Vetlesen mener at klimaendringene er en av flere grunner til at samfunnet har behov for en ny samfunnsrettet oppdragelse og dannelse. De presenterer ulike bærende tema som skal danne rammen for innholdet i dannelsen. Et av disse temaene er *økologisk dannelse*. Foros og Vetlesen presenterer ingen pedagogiske anbefalinger for denne oppdragelsen, de skriver bare om hvilket innhold den bør ha.

Med kunst som utgangspunkt

Med bakgrunn i min utdanning som allmennlærer har jeg lenge vært interessert i tverrfaglighet i skolen, spesielt med tanke på kombinasjonen mellom Kunst og håndverk og Matematikk. Det var denne interessen som førte meg inn på kombinasjonen mellom birøkt og kunst. I forlengelsen av å se på hvordan sekskantmønsteret i voksplatene kan forene undervisningen i Kunst og håndverk og Matematikk, ble jeg oppmerksom på at flere kunstnere jobber med å kombinere birøkt og kunst. Jeg la spesielt merke til to ulike kunstnere som jobber uavhengig av hverandre, Christina Stadlbauer og Elisabeth Mathisen.

Christina Stadlbauer har over en lengre periode hatt flere, ulike kunstneriske prosjekter som også inkluderer bier. Et av de siste prosjektene hennes ble startet våren 2012 og har fått navnet *Melliferopolis*. Dette er et tverrfaglig prosjekt som er knyttet til *Aalto University, Future Art Base/Biological Arts*, Helsinki, Finland. Prosjektet retter fokus på hvordan bier fungerer i bylandskapet og det baserer seg på at flere bikuber er plassert ut på forskjellige

plasser i Helsinki. På den måten kan hvem som helst ha mulighet til å komme nært innpå kubene og dermed også biene.

Den norske kunstneren Elisabeth Mathisen jobber også med et prosjekt hvor birøkt spiller en sentral rolle. Hun har gitt prosjektet navnet *Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt* og som navnet tilsier er dette faktisk et miljøprosjekt og ikke et kunstprosjekt. Likevel ligger det noe i arbeidet til Elisabet som kan knyttes opp mot kunst. Hun lar for eksempel biene og lærdommen fra bigården gjenspeiles i ulike kunstneriske verk som hun stiller ut. I tillegg finnes det muligens noe i det hun gjør som er nærliggende å se i sammenheng med enkelte kunstteorier.

Felles for disse to prosjektene er at de retter seg primært mot bier og birøkt samtidig som de trekker inn elementer fra kunst. Begge kunstnerne jobber helt nært med naturen og i det de formidler aner jeg et fokus på miljø. Gjennom kunst forsøker de å si noe om bier og dermed jobber de utadrettet for å nå mennesker med sitt budskap. Dette ser vi gjennom at Stadlbauer plasserer bikuber i det offentlige rom, mens Mathisen produserer ulike kunstneriske arbeider med utgangspunkt i det hun gjør i bigården. Men hva er det egentlig disse to kunstnerne forsøker å formidle, og hvordan kan dette plasseres kunstteoretisk? For å svare på dette har jeg sett etter kunstneriske strategier og arbeidsformer i prosjektene. Ved å se på disse konkrete prosjektene vil jeg kanskje ha en forutsetning for å si noe om andre type kunstverk som går nært inn på naturen og som fokuserer på miljø.

Teoribakgrunn

Erfaring

En viktig teoretiker i min undersøkelse, har blitt den amerikanske pedagog og filosofen John Dewey. Han skriver mye om erfaring og argumenterer for at kunst og estetisk erfaring bare kan forstås ut fra erfaring generelt. Han definerer erfaring som ”et resultat av samspill mellom et levende menneske og en side ved den verden det lever i” (Dewey, 2008, s. 203). Fordi vi mennesker hele tiden samspiller med verden vi lever i kan det sies at erfaringer inntreffer hele tiden. Det kan være å brenne seg på en kopp med kaffe, hilse på et nytt menneske, krangle med en gammel venn, oppleve en stor storm i det man krysser et hav osv. På den måten blir erfaring en del av selve livsprosessen. Videre skiller Dewey mellom forskjellige typer erfaring og det er spesielt to typer han trekker frem: Den ufullstendige erfaringen og det som han kaller *en* erfaring, eller *an* experience. Denne erfaring er av en slik karakter at den «avrundes på en slik måte at avslutningen blir en fullbyrdelse og ikke et opphør. En slik erfaring er en helhet, og i seg bærer den sin egen individualiserende kvalitet og selvtilstrekkelighet. Det er *en* erfaring» (Dewey, 2008, s. 196).

For å kunne beskrive én erfaring på en god måte vil det være hensiktsmessig å se på den ufullstendige erfaringen først, på den måten kan vi definere hva *en* erfaring ikke er. En ufullstendig erfaring kjennetegnes ved at den avsluttes med at den opphører. I det naturlige samspillet mellom menneske og verden, i samspillet som resulterer i erfaring, kan mennesket bli distraheret og avledet. ”Vi legger hendene på plogen og vender om; vi begynner og stanser opp, ikke fordi erfaringen har nådd det endepunkt for hvis skyld den ble igangsatt, men på grunn av avbrytelser utenfra eller indre slapphet” (Dewey, 2008, s. 196). Det oppstår altså en erfaring, men på grunn av at den avsluttes eller avbrytes uten noen form for ettertanke blir den bare ufullstendig. Den stiller seg i rekken av dagligdagse opplevelser som ikke får noen videre betydning.

En erfaring derimot er en helhetlig erfaring som skiller seg ut fra den vanlige strømmen av generelle erfaringer ved at den ”avrundes på en slik måte at avslutningen blir en fullbyrdelse og ikke et opphør” (Dewey, 2008, s. 196). Spørsmålet til denne definisjonen vil så bli: Hvordan kan erfaringen avsluttes slik at den fullbyrdes?

Svaret på dette ligger i forholdet mellom ”det å gjøre noe og det å gjennomgå noe” (Dewey, 2008, s. 203). Dewey bruker begrepene *handling* og *persepsjon* for å beskrive hva han mener

med gjøre og gjennomgå. Jeg tolker hans forklaringer dit at handlingen er det som skjer i erfaringen, det er samhandlingen mellom et menneske og en del av verden det lever i. Mens persepsjon forstår jeg nærmest som refleksjonen rundt det som skjer. Altså blir det ”å gjøre noe” forstått i sin ordrette forstand, mens det ”å gjennomgå noe” forstått som å reflektere over det som er gjort, med andre ord å gjennomgå handlingen. Dersom en handling blir utsatt for en slik gjennomgang. Dersom det som gjøres blir reflektert og grunnet over, både mens det skjer men også i etterkant, vil det som gjøres resultere i *en* helhetlig erfaring. Fordi erfaringen avsluttes og fullbyrdes når den blir gjenstand for refleksjon, eller persepsjon, som er det ordet Dewey opprinnelig bruker. Det hele kan sammenlignes med en stein som ruller ned en bakke. Dersom steinen gjennom selve rullingene tar stilling til alt det den støter på, enten det er hinder eller hjelpemiddel og dersom steinen, ved bakkens ende, ser tilbake på alt som har skjedd, alt som ligger forut, og samler dette i persepsjonen, da vil steinen ha gjort *en* helhetlig, fullbyrdet erfaring og denne vil også være av estetisk kvalitet.

Erfaring og kunst

Når Dewey forbinder erfaring til kunst gjør han dette gjennom å definere begrepet *estetikk* til: ”erfaring som en vurderende, sansende og nytende handling” (Dewey, 2008, s. 205), mens han forbinder begrepet *kunst* med en skapende eller handlende prosess. Det medfører at kunst defineres til det å forme noe med et fysisk materiale med sikte på å skape noe som kan sees, høres og/eller berøres. Slik jeg ser det kan definisjonen av estetikk forbindes med begreper persepsjon, mens kunst kan forbindes med handlingen som leder til en erfaring.

For det første vil kunstneren som jobber med kunst måtte skape noe, en fysisk handling. Det kan være å forme noe med leire, bevege seg til dans, bygge en bygning, male noe, listen er lang. Uansett er det snakk om en handling, noe gjøres, kunstneren interagerer med en side ved verden han/hun lever i. Dersom kunstneren da, i den erfaringen som ligger i å skape et kunstverk, lar erfaringen fullendes. Dersom kunstneren reflekterer over sine valg og det han gjør underveis, i tillegg til at han ser tilbake på det som er gjort når kunstverket står ferdig, vil hele prosessen ende i *en* helhetlig erfaring og dermed også en erfaring av estetisk kvalitet.

For det andre er ligger det også en persepsjon/refleksjonsdel hos betrakteren av kunstverket. Når betrakteren ser på et kunstverk oppstår det også en erfaring. Fordi den som møter et kunstverk vil naturligvis se det og i det å se på noe ligger det en handling. Så må det selvsagt forutsettes at et møte med et kunstverk kan ende i en ufullstendig erfaring. Et kunstverk kan bli sett av mange mennesker som ikke reflekterer over det de ser eller lar det å se verket få

noen videre betydning. Et annet utfall av møtet med et kunstverk kan være at reflekterer over det han ser og at han på den måten opplever at det skapes *en* helhetlig erfaring av estetisk kvalitet. Dewey er klar på at det er denne erfaringen, altså betrakterens helhetlige erfaring, som påvirker om et kunstverk er estetisk eller ikke. Dette kommer frem i setningene: ”For å være genuint kunstnerisk, må et verk også være estetisk – det må være rettet mot andres reseptive persepsjon” (Dewey, 2008, s. 206) og ”Fullkommenhet i utførelsen kan ikke måles eller defineres i utførelsen; det er en oppgave som hviler på dem som ser og nyter produktet som er utført” (Dewey, 2008, s. 206). Samtidig sier Dewey at den estetiske erfaringen må være tilstede hos kunstneren for at et verk skal være estetisk, for ”hvis hans persepsjon ikke også er estetisk av vesen, er det en fargeløs og kald erkjennelse av det som er blitt gjort” (Dewey, 2008, s. 206). Gjennom disse sitatene kommer sammenhengen tydelig frem. Kunstneren som skaper et verk må la det ligge en persepsjon bak skapelsesprosessen slik at denne i seg selv blir en estetisk erfaring. Samtidig må verket være rettet mot erfaringen som skal oppstå hos betrakteren og forutsette at en annens møte med verket vil lede til refleksjon og dermed en estetisk erfaring. På den måten konkluderer Dewey med at estetikk ikke er noe som kommer utenfra. Det er verken overskridende idealitet eller ørkesløst overskudd som presser seg på fra utsiden, det er et resultat av enhver alminnelig fullbyrdet, helhetlige erfaring. I følge Dewey er denne kjensgjerning det eneste trygge grunnlaget for en estetisk teori. Denne kjensgjerningen er veldig bastant, og jeg er velig usikker på om jeg vil gå så langt som Dewey i å si at det eneste som gjør et kunstverk genuint kunstnerisk er at det rettes mot andres persepsjon. Det som imidlertid er interessant med Deweys teori er å se på det han sier om den estetiske erfaringen i forhold til den erfaringen som oppstår i en bigård.

Samtidig stiller jeg meg litt kritisk til begrepet *en* erfaring fordi jeg tror at en erfaring er mer kompleks enn som så, jeg tror at i mange tilfeller kan det være snakk om erfaringer, fordi det kan være snakk om flere erfaringer som kan utgjøre *en* helhetlig erfaring. Hver for seg er disse erfaringene av estetisk kvalitet og enestående, men de må også kunne sattes i en større sammenheng og utgjøre *en* del av det større bildet av erfaringer. Kanskje kan det tenkes at kunstneriske arbeider som rettes mot natur og miljø kan begrunne denne tankegangen gjennom at slike prosjekter består av flere elementer.

Suzi Gablik –nye holdninger

Suzi Gablik fokuserte på noe helt annet enn Dewey da hun skrev *The Reenchantment* og art i 1991 (Gablik, 1991). Fra en posisjon som kunstner er hun opptatt av sosiale- og miljørelaterte

spørsmål og lar dette være utgangspunktet for å spinne på nye ideer om hvordan vi mennesker skal forholde oss til verden og til kunst. Gablik uttrykker alvoret i situasjonen slik:

The world is changing already, in inescapable ways. We can no longer deny the evidence at hand. The need to transform the egocentric vision that is encoded in our entire world view is the crucial task that lies ahead for our culture. The issue is whether art will rise to the occasion and make itself useful to all that is going on (Gablik, 1991, s. 141)

Når Suzi Gablik her skriver at verden allerede er i endring sikter hun først og fremst til miljømessige endringer. Hun er overbevist om at det kreves et paradigmeskifte dersom det skal være håp for kloden og et bærekraftig miljø. Dette medfører en endring i de mest grunnleggende holdningene i samfunnet. I boken tar hun et oppgjør med de allerede eksisterende verdiene som baserer seg på manisk produksjon og forbruk, endeløs energiflom, tankeløs forsøpling og grådighet. Med andre ord, faktorer som truer hele vårt økosystem og har ødelagt deler av jorden. I tillegg sier hun at "the particular way of life for which we have been programmed lack any cosmic, or transpersonal dimension" (Gablik, 1991, s. 2). Altså mener hun at kulturen er strippet for universelle eller mellommenneskelige dimensjoner og dette må altså endres.

Gablik hevder at verdiene som er beskrevet over og de manglede universelle og mellommenneskelige dimensjonen gjenspeiles i synet på kunst. Hun beskriver kunstverden som "a world in which artists are defined through showing or not showing, selling or not selling, and through the goals of money, prestige, and power that are so crucial to our whole society's notion of success" (Gablik, 1998). I sitatet ser vi hvordan *modernistisk kunst* bestemmes av hvor den stilles ut og hvor mye den selges for. Denne kapitalistiske holdningen forbinder hun med samfunnet krav om suksess. Dermed konkluderer hun at de holdningene som eksisterer i kunstverden er samsvarende med de som eksisterer i samfunnet for øvrig. Da hun i 1991 skrev sin bok opplevde hun at den regjerende tanken innenfor modernismen (modernistisk kunst) baserer seg på *maskuline* verdier. Hun beskriver den som dominert av rangeringsverdier, upperdog/underdog prinsipper, kongen på topp, osv. Dette er holdninger som Gablik mener eksisterer både innenfor kunstverden og i samfunnet generelt. Som et resultat av den modernistiske, maskuline kulturen blir kunstsynet dominert av tanken om at

kunst skal være tradisjonell, objektorientert og autonom for sin egen skyld. Dette oppsummerer Gablik retorisk som *meaningless art*.

Som motsetningen til dette presenterer Gablik det hun kaller *value-based art*. Dette baserer hun på kunst fra slutten av 1900-tallet som bygger på myke og *feminine* verdier. Et eksempel på en slik type kunst kan være Dominique Mazeaud *The Great Cleansing of the Rio Grande River* (1987). Gjennom flere år dro hun månedlig ut til elven med søppelsekker, som ble donert av byen, for å plukke opp søppel som var kastet i elva. Hendelsen ble satt til en fast dato hver måned, noen ganger hadde hun følge av venner, andre ganger dro hun helt alene. I tillegg til å plukke søppel var også dagbok en del av prosjektet. Gjennom dagboken gir Mazeaud leseren et innblikk i selve arbeidet, men også hennes egne tanker i forhold til det hun gjør. Vi kan lese at hun blant annet tar med seg skatter hjem som hun legger til utstilling på et stykke tøy. Når besøkende spør hva det er svarer hun gladelig og snakker mer enn gjerne om elva og det hun gjør der. Etter hvert som arbeidet skrider frem blir det mer og mer tydelig at Mazeaud knytter et sterkt bånd til elva. Hun omtaler den som sin venn, en som hun har et nært forhold til. Det utvikler seg etter hvert slik at hun slutter å ta med seg skatter og slutter å telle glasbrott eller bokser. Det blir for mye. Men så blir båndet til elven enda sterkere og i perioder unnlater hun å ta med søppelsekker i det hele tatt. Hun reiser til elva, sitter ved den, kommuniserer med den og mediterer ved den. Og selv om prosjektet hele tiden har hatt en åndelig dimensjon gjennom bønn før søppel plukkingen og lignende, virker det som at det åndelige ved prosjektet styrkes mer og mer (Gablik, 1991, 1998).

I *The Great Cleansing of the Rio Grande River* gjør Mazeaud på mange måter det samme som Stadlbauer og Mathisen. Hun går ut i naturen og jobber med den og nært den. En måte å jobbe på som mer eller mindre skiller seg ut fra arbeidene som verdsettes innenfor den maskuline kulturen. Mazeauds arbeid bygger ikke på en tanke om kunst for kunstens skyld, eller ideen om at verket skal være meningsløs. Bak søppelplukkingen ligger det en omsorg for naturen og medfølelse ovenfor elven, dette gjør at verket slettes ikke blir meningsløst, men snarere meningsfylt. Det å rense elven for søppel blir nærmest en helbredelseshandling hvor elvens sår blir renset og den på ny får livet tilbake.

Det som blir spennende i forhold til mine undersøkelser, er å se om Stadlbauers og Mathisens arbeider viser trekk fra *value-based art* og *feminine* verdier. Grunnen til at dette er spennende er at Gablik i 1998 publiserte en artikkel hvor hun skrev at "A new paradigm of an engaged, participatory and socially relevant art is emerging" (Gablik, 1998). Her sier hun ikke bare at

det nye paradigmet vil bestå av engasjerende, deltakende og sosialt relatert kunst, men hun sier også at det nye paradigmet ”is emerging”, altså at det er i fremmarsj. Hun mener at hun de synlige tendensene i kunstverden er med på å underbygge teorien om starten på et nytt paradigme. De uttalelsene hun kom med på begynnelsen av 90-tallet var nok kontroversielle og hun er åpen om at flere vil reagere kraftig på det hun sier. Likevel er hun klar i sine påstander og allerede nå aner jeg at Gablikk hadde rett. At kunsten har beveget seg fra å være dominert av kapitalistiske holdninger til å vektlegge et budskap om det sosiale og det miljørelaterte.

Relasjonell estetikk

Det Gablik gjorde da hun skrev sin bok var å bruke eksempler fra ”a small sample of many people who are beginning to reject the subjective individualism of modernity and to work in an expanded context that gives value to social and environmental factors” (Gablik, 1991, s. 8-9). Hun interesserte seg altså for et utvalg av kunstnere som etter hennes oppfatning representerte et alternativ til den maskuline holdningen innenfor modernismen slik at hun kunne si noe om den nye typen kunst som hun mente ble mer og mer aktuell for samtiden. I sin bok *Relasjonell estetikk* (Bourriaud, 2007) gjør forfatteren Nicolas Bourriaud noe av det samme som Gablik. Han tar også utgangspunkt i konkrete kunstnere og kunstverk for å danne et grunnlaget til en ny estetisk teori som samsvarer med strømningene i samtidskunsten. Men i motsetning til Gablik fokuserer ikke Bourriaud på at kunsten skal knyttes til miljømessige faktorer. Det er snarere en likhet mellom de to ved at begge drøfter hvordan den kunstnerisk konteksten kan berøre sosiale faktorer underliggende holdninger i samfunnet. Gjennom å vise til konkrete eksempler fra samtidskunsten forklarer Bourriaud hvordan kunst kan være *relasjonell* og etablerer begrepet *relasjonell estetikk*. Han sier selv at den relasjonelle estetikken ikke utgjør en kunstteori, ”fordi dette ville ha innebåret formulering av en opprinnelse og et mål” (Bourriaud, 2007, s. 24). Han beskriver den som en formteori fremfor en kunstteori. I tråd med dette opplever Christensen-Scheel (2009) som er bokens norske oversetter, at Bourriaud ikke presenterer en komplett filosofisk perspektiv, og at bokas tekst er ”Manifesto-like” (Christensen-Scheel, 2009, s. 80).

Det ligger noe veldig interessant og aktuelt i det Bourriaud skriver. Først og fremst er hans bruk av form er noe annet enn den formalestetiske, det er snakk om former fra det sosiale livet. I tillegg bruker han , som jeg har vært inne på, helt konkrete eksempler fra kunstverden som er med på å underbygge tanken om at samtidskunsten retter seg mot betrakteren på en annen måte enn kunst tidligere har gjort, han sier at ”Betrakterens ”deltakelse” [...] er blitt

konstant i dagens kunstneriske praksis” (2007, s. 34). Dette finner han i strømningene fra kunsten han har arbeidet med, og som han prøver å karakterisere. Det han finner ut gjennom å se på samtidskunstene er en økende deltagelse blant publikum. Ikke at flere mennesker går på museum, men at flere verker innbyr betrakterne til å delta på en eller annen måte i verkene.

”Kunst er en møtetilstand!” (Bourriaud, 2007, s. 23) sier han, sett i lys av det han ellers skriver kan dette tolkes som at kunsten er et møtested hvor sosiale relasjoner skapes. Disse møtestedene kan beskrives som sosiale *interstice*, et begrep som Bourriaud har hentet fra Karl Marx i et forsøk på å beskrive det utvekslingssamfunnet som kommer utenom den kapitalistiske økonomien. *Interstice* kan oversettes til *(mellom)rommet*, noe som fritatt for loven om profit: byttehandelen, tapssalg selvforsyningsproduksjon, osv. Dette *(mellom)rommet* føyer seg inn i globale systemer, likevel er det sik at det åpner for andre typer utveksling enn de som er virksomme i samfunnet for øvrig. I følge Bourriaud kan kunsten være med på å skape et *(mellom)rom* i kapitalismen.

Den nåværende sosiale konteksten begrenser muligheten for mellommenneskelige relasjoner [...] Maskinene tar seg nå av oppgaver som tidligere utgjorde mangfoldige muligheter for utveksling, til glede eller frustrasjon. Samtidskunsten utvikler rett og slett et politisk prosjekt når den trenger inn i den relasjonelle sfæren og problematiserer den (Bourriaud, 2007, s. 21)

Store endringer i de økonomiske og sosiale samfunnsstrukturene har ført til at det som tidligere var naturlige sosiale møtesteder forsvinner i boligstrøk, på arbeidsplasser og i offentlig rom. Dette er med på å øke behovet for nye møteplasser eller *(mellom)rom*. Plasser hvor mennesker kan møte hverandre uten at de styres av markedskreftene, kapitalismen eller noen annet fra det kommersielle. Fordi samtidskunsten slik Bourriaud ser den, er med på å gjenskape disse *(mellom)rommene* er den samtidig med på et politisk opprør mot den kulturen som samfunnet legger opp til. Gjennom å skape rom hvor det er mulig for mennesker å møtes, samhandle eller bare være del av et fellesskap, er også samtidskunsten med på å rette et kritisk blikk mot den retningen samfunnet er i ferd med å ta. Når samtidskunsten er med på å problematisere de relasjonelle forholdene i samfunnet, kan den kanskje bidra til at vi som betraktere stiller spørsmål og inntar en kritisk holdning ovenfor det som synes å være de gjeldende normene for hvordan vi som mennesker forholder oss til hverandre.

Site-Specific art and locational identity

Miwon Kwon (2002), professor i Art History ved *University of California*, Los Angeles, er også opptatt av hvordan samtidskunsten er med på å forene mennesker til et fellesskap. Hun undersøker dette gjennom å gi et historisk perspektiv på hvordan kunst relatert til sted har endret seg. Spesielt peker hun på hvordan ideen av skulptur eller verk har endret seg i løpet av det 20. Århundret. Kunsten har blitt mindre låst til konkrete materialet og preges dermed i større grad av abstraksjon. Dette er en endringen som ikke har skjedd over natten, det er snarere snakk om en endring som har gått over en lengre periode (Christensen-Scheel, 2009; Kwon, 2002).

I boken *One Place After Another, Site-Specific Art And Locational Identity* (Kwon, 2002), viser forfatteren hvordan begrepet *Site specificity* endrer seg fra å defineres som offentlige skulpturer bestemt for et sted, til ”funksjonelle” skulpturer, sosiale skulpturer frem til sosiale prosjekter som er satt til spesifikke lokale samfunn (Christensen-Scheel, 2009). Denne endringen har resultert i det Kwon beskriver som *community-based art*. Her er det ikke lengre stedet kunstverket står på som er av betydning, det er heller den materielle funksjonaliteten, det er snarere fellesskapet som samles om noe felles og sosialt. Det hele kan sammenfattes i formelen ”community-based art: artist + community + social issue = a new critical/public art” (Kwon, 2002, s.146).

I algoritmen over beskrives det på en enkel måte hvordan en kunstner og et fellesskap av mennesker kan samles om en felles sak og dermed skapes det en ny kritisk og allment tilgjengelig kunst. Kwon viser også til rikelig med eksempler på hvordan kunsten har utviklet seg mot community-based art og hun trekker frem hvordan denne kunsten kan deles inn i ulike typer communities; *Community of Mythic Unity* (et abstrakt fellesskap bestående av et utvalg personer og deres erfaringer, sikter seg mot et felles mål), ”*Sited*” *Communities* (et allerede eksisterende fellesskap), *Invented Communities (Temporary)* (et midlertidig fellesskap, skap for et formål) og *Invented Communities (Ongoing)* (Et permanent fellesskap, skapt for et formål). Til alle disse forskjellige typer fellesskap presenter Kwon eksempler: Et av disse er Mark Dions *the Chicago Urban Ecology Action Group*. Dette var et utdanningsprogram som pågikk i samarbeid med to lokale skoler. Prosjektet er et eksempel på *Invented Communities (Temporary)* fordi det besto av et konstruert fellesskap av elever samtidig som det bare varte i et år. Her skapte de et fellesskap av tolv elever hvor studie av miljøet var gruppens primære arbeid.

Problemstilling

Innledningsvis har jeg stilt to spørsmål: 1. På hvilken måte kan Kunst og håndverk åpne for arbeid med miljørelaterte spørsmål? 2. Hva er det egentlig de to kunstnerne (Stadlbauer og Mathisen) forsøker å formidle, og kan dette kalles kunst? Som jeg skrev i forlengelsen av det siste spørsmålet tror jeg at det å se etter kunstneriske strategier og arbeidsformer vil være med på å plassere *Melliferopolis og Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* inn i en kunstkontekst. Samtidig er det ikke bare disse to kunstprosjektene som kan bidra til arbeid med miljørelaterte spørsmål, men de kan stå som representanter for liknende arbeider som enten uttrykker noe av det samme, eller som jobber praktisk med naturen og miljøtematikk.

Med utgangspunkt i spørsmålet om hvordan Kunst og håndverk kan åpne for arbeid med miljøspørsmål og hvilke kunstneriske strategier og arbeidsformer som kommer frem i prosjekter som jobber nært naturen har jeg formulert problemstillingene:

Hvilke kunstneriske strategier og arbeidsformer kommer til syne gjennom kunstneriske prosjekter som innebærer praksis knyttet til natur og miljø?

Hvordan kan disse strategiene og arbeidsformene åpne opp for arbeid rundt miljørelaterte spørsmål i faget Kunst og håndverk?

Problemstillingen ivaretar interessen for en undervisning som åpner for miljørelaterte spørsmål, samtidig som den fokuserer på kunstprosjekter hvor praktisk arbeid og nærhet til natur og miljø er i fokus. For å spesifisere mine undersøkelser enda mer har jeg valgt å se på de to nevnte prosjektene *Melliferopolis og Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt*. Helt konkret vil jeg se på hvordan Stadlbauer og Mathisen lar bier og birøkt være en del av sin kunstneriske praksis. Dette er et valg jeg har tatt på bakgrunn av at birøkt er en arbeidsform hvor man kommer veldig nært naturen og fordi jeg synes kombinasjonen av kunst og birøkt er spennende. Gjennom å se nærmere på de to prosjektene og intervju kunstnerne vil jeg forsøke å se hvordan de jobber praktisk med naturen og hvordan de kunstneriske strategier bidrar til å uttrykke deres erfaringer og deres budskap knyttet til natur og miljø.

For å svare på problemstillingens andre del har jeg sett på hvordan kunstprosjekter med natur og miljø som fokus kan settes inn i en didaktisk sammenheng. Slik håper jeg at faget kan åpne opp for arbeid med miljørelaterte spørsmål, som ellers ikke blir drøftet på noen annen arena. Dette er et valg jeg har tatt fordi det er viktig at det finnes én plass hvor problematiske spørsmål kan drøftes. Så på samme måte som at Gablik etterspør at kunsten skal ”rise to the

occasion and make itself useful to all that is going on". (Gablik, 1991, s. 141), spør jeg om det ikke er på tide at Kunst og håndverksundervisningen står opp og blir et nyttig redskap for den problematikken som miljøet og verden som helhet står ovenfor.

Som en løsning på spørsmålet velger jeg å benytte meg av Illeris (2012), og hennes epistemologiske plattform for Art Education for Sustainable Development, til å forene de kunstneriske strategiene og arbeidsformene fra *Melliferopolis* og *Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt* med undervisningspraksis innenfor Kunst og håndverk.

Når alt dette er sagt vil jeg kort nevne en refleksjon Boel Christensen-Scheel gjorde i forbindelse med sin avhandling *Mobile Homes, Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory (Mobile Homes)* (Christensen-Scheel, 2009). Her undersøkte hun to prosjekter *the land foundation* i Thailand og *Sørfinnset School/the north land* i Norge (The land projects). Disse to prosjektene fremstiller hun som meget komplekse fordi de omfatter økologi og bærekraftig utvikling så vel som performance, situatedness og de-situatedness, sosiale relasjoner m.m. Avslutningsvis i avhandlingen skriver Christensen-Scheel at en utfordring har vært å trekke sammen alle lagene av kunst, performance, praksis og teori, for på den måten å kunne vise avhengigheten og relevansen disse har ovenfor hverandre. Denne utfordringen opplever jeg at min egen problemstilling står ovenfor. Jeg håper i midlertid at de valgene jeg har tatt er med på å binde sammen delene i oppgaven på en helhetlig måte og at jeg avslutningsvis klarere å vise den sammenhengen mellom prosjektene, teorien, miljøet og didaktikken på en slik måte at det hele gir mening.

Miljørelaterte spørsmål

I arbeidet med litteraturen som sier noe om miljøets (her forstått som de ytre livsvilkårene i verden) situasjon i dag dukker det opp en rekke ulike begreper. Foros og Vetlesen (2012) skriver om *miljøsituasjonen* som er påvirket av *klimaendringene* vi som verden står ovenfor. De bruker også begrepet *klimakrisen* når de beskriver hvordan klimaendringenes katastrofale følger vil medføre at mennesker ikke lenger har noen fremtid på jorden.

Illeris (2012) derimot velger bevist å unngå begreper klimakrise til fordel for *environmental sustainability* eller *bærekraftig utvikling*. Dette gjør hun med utgangspunkt i det hun har lest hos Norgaard (2011) om at det i undervisningssammenheng er ønskelig å fronte løsninger fremfor problemer. Norgaard selv bruker begrepet *climate change* og lar sine undersøkelser dreie seg om hvordan menneskene i Bygdaby forholder seg til dette.

Selv har jeg valgt å holde meg til begrepet *miljørelaterte spørsmål*. Begrepet er fritt oversatt fra Suzi Gabliks *environmental issues* og synes på mange måter å omfavne de overnevnte begrepene. Alle de tidligere begrepene kan på en eller annen måte relateres til miljø. Enten det er snakk om miljøer i endring (klimaendringene, climate change), miljøet som ødelegges slik at kloden ikke blir en plass for liv (klimakrisen) eller å jobbe mot et miljø som er levelig for fremtiden (environmental sustainability). I tillegg velger jeg å følge Illeris' tankegang om å fronte løsninger fremfor problemer. Dette mener jeg ordet spørsmål ivaretar da det er et åpent ord som ikke peker på noe fastsatt, men snarere innbyr til refleksjon og arbeid.

Metode

For å kunne svare på problemstillingen har det vært nødvendig å jobbe med undersøkelsen i to deler. Den første delen av undersøkelsen har dreid seg om å innhente kunnskap om de to prosjektene som skal representere prosjekter som jobber mot naturen og med miljøfokus, *Melliferopolis* og *Nyttige kuber – et mindre miljøprosjekt*. Det har vært ønskelig å innhente så mye informasjon som mulig om prosjektene og til dette har jeg valgt å gjennomføre kvalitative forskningsintervju med Christina Stadlbauer og Elisabeth Mathisen. Disse intervjuene utgjør en stor del av empirien i undersøkelsene og har vært absolutt nødvendig for å få innsikt i prosjektene. Begge kunstnerne har nettsider (Mathisen, udatert; Stadlbauer, udatert) som forteller noe om kunstnernes virke og de to konkrete prosjektene. Nettsidene kan betegnes som *objektiveringer* (Berger & Luckmann, 2000) skapt av kunstnerne for å uttrykke deres subjektive opplevelser av sine egne arbeider, og begge nettstedene kan brukes som *redskaper* (Säljö, 2001) for å innhente kunnskap om prosjektene, men fordi disse varierer i innhold og mengde informasjon utgjør de en veldig liten del av empirien. Det finnes i midlertid en ganske informativ nettside om prosjektet *Melliferopolis* (Melliferopolis, Udatert). Denne har til en viss grad blitt bruk både for å få de riktige navnene på plass og som et redskap til å forstå prosjektet. I tillegg til denne nettsiden har jeg også brukt min egen logg fra oppstartsseminaret til *Melliferopolis*, for på den måten si noe mer om hvordan prosjektet utarter seg i praksis.

Undersøkelsens andre del består av å benytte seg av teoretisk litteratur for en faglig begrunnelse av de kunstneriske strategiene og arbeidsformene som kan inngå i de to prosjektene, og ellers prosjekter som jobber mot naturen og i forhold til miljø. Teorien som det her er snakk om er den teorien som ble nevnt i delkapittelet *Teoribakgrunn* (side 5-12). Hvordan jeg konkret velger å benytte meg av denne teorien vil bli synlig lengre ned i teksten.

Gjennomføringen av intervju

Rent praktisk er intervjuene semistrukturerte (Kvale, Brinkmann & Anderssen, 2009), det vil si at det i forkant av intervjuene ble laget en intervjuguide med spørsmål knyttet til kunstnernes praksis, disse spørsmålene var ganske generelle og ikke spesifisert mot et spesielt prosjekt. De var rettet mot kunstnernes arbeider med birøkt og gjennom intervjuene var det snakk om flere prosjekter ikke bare de to som oppgaven tar for seg. Spørsmålene var tenkt som stikkord og veivisere for å lede intervjuet i riktig retning, som en påminnelse om hva intervjuet skulle dreie seg om. Samtidig åpner et sikt semistrukturert intervju for å gå bort fra

spørsmålene og heller følge utsagn fra intervjuobjektet som kan være av interesse. På den måten låses ikke intervjuet av spørsmålene som er laget på forhånd og intervjuet kan nærmest bli som en samtale, samtidig som det er viktig å huske at det er intervjuobjektet som skal ha ordet (Kvale et al., 2009).

I forkant av intervjuet med Christina Stadlbauer ble det utarbeidet en intervjuguide med spørsmål vedrørende hennes arbeid med birøkt kombinert med kunst. Selve intervjuet ble delt i to på grunn av en avbrytelse da intervjuet opprinnelig skulle gjennomføres. Den første delen ble gjennomført 16. mai 2012 under oppstartsseminaret til *Melliferopolis*. På grunn av at dette første intervjuet ble avbrutt etter en kort tid måtte fortsettelsen foregå via Skype. Dette resulterte som sagt i et todelt intervju, men likevel er det en klar fordel ved at den største delen av intervjuet ble gjennomført en tid etter oppstarten av *Melliferopolis*, nærmere bestemt 16. August 2012. På den måten var det mulig å rette fokus mot erfaringer rundt prosjektet og ikke bare visjonene. Under gjennomføringen av det første intervjuet var det ikke avgjort at problemstillingen bare skulle fokusere på ett av Stadlbauers kunstneriske arbeider. Dette ble avgjort i forkant av den andre delen av intervjuet.

Intervjuet med Elisabeth Mathisen ble ikke gjennomført slik det i utgangspunktet var tenkt, med den samme intervjuguide som ble brukt under intervjuet med Christina Stadlbauer. I forbindelse med prosjektet *Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt* deltok jeg den 20. oktober 2012 på et kunstnermøte med Mathisen. Dette ble holdt i *Fredrikstad Kunstforening* og var en del av *KOMPANIUM, et kunst- og miljøprosjekt*. Under seminaret ble det klart at intervjuguiden som var utarbeidet på forhånd ikke kunne brukes i forbindelse med Mathisens prosjekt. Fordi intervjuguiden siktet mot et kunstprosjekt, mens *Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt* er et miljøprosjekt. Det som da ble gjort var å gjøre opptak av seminaret som siden ble transkribert. Senere ble et intervju av Mathisen gjennomført via telefon den 11. Desember 2012. Til dette var det også utarbeidet en intervjuguide, men denne var basert på kunstnermøtet, og ble derfor ikke lik intervjuguiden som ble brukt i forbindelse med Christina Stadlbauer. Både kunstnermøtet og intervjuet er en del av empirien for undersøkelsen, og selv om kunstnermøtet er mer et seminar enn et intervju blir det behandlet og omtalt som intervju, både fordi at de er lettere å definere alt som intervju i tillegg til at kunstnermøtet åpent for spørsmål underveis, hvilket resulterte i at det ikke bare ble en monolog, men en dialog. Opptakene fra kunstnermøtet gir også en nyttig informasjon som kan virke sammen med intervjuet og på den måten bidra til å skape kunnskap om *Nyttige kuber – et mindre miljøprosjekt*.

Alle intervjuene er gjennomført med lydopptak og siden blitt transkribert fortløpende etter gjennomførelsen. Da lå intervjuet friskt i minnet, noe som kan være en styrke under transkriberingsprosessen fordi det som ble sagt under intervjuet fremdeles kan sitte i tankene (Kvale et al., 2009). Intervjuene som ble gjennomført legger ikke vekt på de språklige uttalelsene eller det sosiale settingen under intervjuene. Derfor er transkripsjonene gjennomført med utgangspunkt i å gjøre dem så lesbare som mulig. De er skrevet med kunstnerens egne ord, men nøling og pauser underveis blir ikke trukket frem, eller understreket på noen merkbart måte. Kunstnermøtet med Mathisen hadde flere deltakere som også stilte spørsmål underveis, og noen av disse spørsmålene er tatt med, mens andre er utelatt, enten fordi de virket irrelevante for oppgaven, eller fordi de var utydelige og ikke kom med på opptaket.

Gjennom intervjuene ligger fokuset på å innhente informasjon og etablere kunnskap knyttet til prosjektene. Dette ligger selvsagt også til grunn for bearbeidelsesprosessen hvor det har vært viktig å ikke forsøke å tolke det som er blitt sagt av kunstnerne, men snarere å videreformidle det. Fokuset i undersøkelsen og bearbeidelsen av intervjuene ligger ikke i å finne skjulte budskap i det kunstnerne sier, men fokuset ligger på å etablere en forståelse for prosjektene, og å få tak i tanken bak arbeidene. For å kunne videreformidle det som kom frem gjennom intervjuene og for å få frem kunstnerens meninger og tanker på en mest mulig objektiv måte har det blitt naturlig å benytte seg av en bearbeidelsesmetode som heter *meningsfortetning* (Kvale et al., 2009). Denne metoden tar utgangspunkt i intervjuobjektets svar og forkorter dem til enkle og mer presise setninger, slik at de lengre svarene blir komprimert og gjengitt med færre ord. Dette har vært en hjelp til å forstå hva de intervjuede virkelig sier. Det har blitt et hjelpemiddel til å komme frem til kjernen av det som har blitt sagt.

Fem trinn

Kvale, Brinkmann og Anderssens (2009) presenterer metoden *meningsfortetning* som en femtrinns-analyseprosess. Denne starter etter gjennomførelsen og transkriberingen av intervjuene. Men prosessen som presenteres av Kvale har ikke blitt fulgt til punkt og prikke i bearbeidelsen. For å svare på problemstillingen har det virket mest hensiktsmessig å modifisere de fem trinnene og tilpasse dem undersøkelsen. Akkurat hvordan jeg har valgt å modifisere prosessen vil jeg komme tilbake til når de aktuelle trinnene for endringen skal presenteres.

Det første av disse fem trinnene er å lese igjennom hele intervjuet. På den måten skapes en innsikt og en følelse av intervjuets helhet. Deretter vil det neste trinnet være at forskeren bestemmer de naturlige *meningsenhetene* slik intervjuobjektet uttrykker det. I dette begrepet, meningsenheter, forstår jeg at det siktes til direkte sitat, eller utsagn fra intervjuobjektet, som har betydning for undersøkelsen og problemstillingen. Trinn 2 består altså av å lete i teksten etter det som blir sagt av den intervjuede som på en eller annen måte kan bidra til å svare på problemstillingen. Altså uttalelser som på en eller annen måte kan bidra til å skape en forståelse rundt de to prosjektene *Melliferopolis* og *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt*.

Det neste trinnet, altså det tredje trinnet, vil være «å uttrykke temaet som dominerer den naturlige meningsenheten, så enkelt og klart som mulig» (Kvale et al., 2009). Her vil altså tema, eller meningen i utsagnene som ble bestemt i trinn to trekkes frem og beskrives. Dette skal gjøres på en fordomsfri måte, og selv om det er forskerens ord som uttrykker temaet skal tematiseringen gjøres fra intervjuobjektets synsvinkel. For å få en forståelse av trinn to og trinn tre kan det nyttig å se på illustrasjon 1 som er basert på et eksempel fra Kvale:

Naturlig enhet	Sentralt tema
So I think in general when you work with bees you have to be a bit patient one season is not enough, so I mean for me the project has only really started, and I hoping to yeah, to expand it also next year. I would like to put more <i>Hexa-Hive</i> units and the idea is a bit to make more like a landscape with this units. You know, so to have some empty and some full, but to kind of make some, almost like an urban landscape with them.	Fordi en sesong er lite når man jobber med bier ar det vanskelig å si noe om <i>Melliferopolis</i> , men det er tydelig at C har utviklingsplaner til prosjektet, spesielt knyttet til <i>Hexa-Hive</i> og å utnytte dette i urban planning

Illustrasjon 1: Illustrasjon av trinn 3 og 4

I figuren over illustrerer *naturlig enhet* sitatet fra Christina Stadlbauer slik det opprinnelig forekommer i transkripsjonen, dette utgjør trinn to av bearbeidelsen. *Sentralt tema* er det gjort et forsøk på å presentere det som blir sagt bare på en litt kortere og mer presis måte. Men selv om det som står er skrevet med mindre ord og kortere setninger forsvinner likevel ikke meningen i det som er sagt.

I det fjerde trinnet skal opprinnelig meningsenheten undersøkes i lys av undersøkelsens spesifikke formål. Dette trinnet har i midlertid fått noen endringer. Her vil de sentrale temaene fra trinn tre bli strukturert og satt i sammenheng. Siden vil de utskrives til en sammenhengende tekst som viser hva som er sentralt for *Melliferopolis* og *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt*. Her vil både den praktiske gjennomførelsen av prosjektene, det miljømessig perspektivet, så vel som kunstneres egne tanker bak prosjektene og deres tanker i forhold til kunstneriske strategier og arbeidsmåter presenteres. De ulike prosjektene vil bli presentert separat med en kort introduksjon av kunstnerne før fokuset rettes mot de aktuelle prosjektene. I denne delen forsøker jeg med mine egne ord å uttrykke de sentrale enhetene som kom frem under trinn tre av bearbeidelsen. Selv om jeg har jobbet for å få fremstillingen av prosjektene til å være mest mulig i samsvar med det som er sagt av kunstnerne, er det likevel mine ord som beskriver prosjektene, og jeg lar av og til mine egne tanker skinne litt igjennom her. Men for å ivareta kunstneres egne utsagn har jeg latt dem lese gjennom den delen av undersøkelsen som berører dem og dermed gitt dem muligheten til å kommentere dersom noe er misforstått.

Det femte trinnet som egentlig skal binde sammen de viktigste emnene fra trinn tre og fire til et deskriptivt utsagn. Vil i denne undersøkelsen forsøke å knytte sammen resultatene fra trinn fire med den kunstneriske teoribakgrunnen som er presentert tidligere i teksten under tittelen *Teoribakgrunn*. Her vil med andre ord resultatene fra intervjuene sees i sammenheng med Dewey (2008), Gablik (1991), Bourriaud (2007) og Kwon (2002). Med denne løsningen vil det være mulig å gi en faglig begrunnelse av de kunstneriske strategiene og arbeidsformene som kommer til syne i *Melliferopolis* og *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* og dermed også noen av de kunstneriske strategiene og arbeidsformene som kommer til syne i lignende prosjekter.

Den subjektive kunnskapen

Som jeg nevnte over har det vært nødvendig å innhente så mye informasjon om de to prosjektene som mulig. Derfor har jeg gjennomført kvalitative forskningsintervju med Christina Stadlbauer og Elisabeth Mathisen. Tanken er at kunstnerne er vet mest om sine egne prosjekter. Fordi både Stadlbauer og Mathisen er grunnleggerne av prosjektene er det naturlig å tenke at det er disse som også har den beste innsikten og kunnskapen knyttet til alt som prosjektene berører. Jeg tror ikke at noen objektive tilskuere har så stor innsikt i det som er meningen bak prosjektene at det vil være nyttig for mine undersøkelser. Så basert på at jeg ikke tror at det i denne sammenhengen finnes noen objektiv kunnskap om prosjektene jeg

undersøker, har jeg valgt å forholde meg til sosialkonstruktivisme som vitenskapsteoretisk ståsted for undersøkelsene (Rendtorff, 2003; Thomsen, 2003).

Sosial konstruktivisme holder frem at det ikke finnes noen objektiv eller universell kunnskap, men at den bare er subjektiv og individuell. Til en viss grad kan den subjektive kunnskapen strekke seg til en intersubjektiv kunnskap som deles av et helt samfunn (Thomsen, 2003). Men uavhengig av om kunnskapen er intersubjektiv eller bare gjeldende for et enkelt individ er den videre tanken i sosialkonstruktivisme at kunnskap deles og etableres gjennom sosial interaksjon mellom mennesker. Dette er et av hovedprinsippene innenfor sosialkonstruktivisme, at kunnskap formes og konstrueres i et menneskelig fellesskap og gjensidig interaksjon (Rendtorff, 2003).

Dersom vi setter dette hovedprinsippet sammen med definisjonen av det kvalitative forskningsintervju: "[...] det er et intervju der det konstrueres kunnskap i samspill eller interaksjon mellom intervjueren og den intervjuede" (Kvale et al., 2009, s. 22), er det mulig å se en likhet mellom sosialkonstruktivisme og kvalitativt forskningsintervju: Tanken om kunnskap som konstrueres i et samspill eller interaksjon mellom to eller flere mennesker.

Intervju kan være et godt eksempel en forhandlingsprosessen som kan skape en felles forståelse mellom mennesker. Når jeg som intervjuer samtaler med de to kunstnerne og stiller dem spørsmål knyttet til deres arbeider, er vi på en måte i en forhandlingsprosess. De svarer på mine spørsmål så godt de kan og så vil jeg måtte respondere på deres svar. Da kan jeg enten stille nye spørsmål, oppfølgingsspørsmål eller, dersom noen av svarene virker uklare, forsøke å forstå hva de sier gjennom å for eksempel si "forstår jeg deg riktig i at..." osv. Dette utspiller seg i en kommunikasjonsprosess, eller forhandlingsprosess mellom meg og kunstnerne med det mål å komme frem til gjennomførelsen og innholdet i de to prosjektene. Slik bygges det opp en felles forståelse mellom oss på bakgrunn av kunstnerens subjektive kunnskap.

I forbindelse med presentasjon av problemstillingen ble det nevnt at intervjuene skal sees i sammenheng med den kunstneriske teoribakgrunnen som er presentert over. Dette gjøres fordi den kan kaste lys over de kunstneriske arbeidsformene og strategiene i prosjektene. Dette medfører at intervjuene ikke er den eneste empirien som brukes til undersøkelsene, men at teoribakgrunnen også vil utgjøre en del av empirien. For å begrunne dette valget i tråd med sosialkonstruktivismen kan Berger og Luckmanns (2000) begrep *objektivering* bli sentralt.

Objektivering

Når sosialkonstruktivisme snakker om samhandlingen mellom mennesker for konstruksjonen av kunnskap begrenser ikke dette seg til at fysiske møter. I boken *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge* (Den samfunnskapte virkelighet) (Berger & Luckmann, 2000), som på mange måter ble starten for sosialkonstruktivismen (Rendtorff, 2003), presenterer de to forfatterne det som ble en ny måte å tenke kunnskap på. De hevder at ansikt-til-ansikt-situasjonen gir oss en forståelse av andre mennesker og hva de tenker. Dette kan settes i sammenheng med det som allerede har blitt trukket frem om at de sosiale prosessen skaper kunnskap. Men Berger og Luckmann skriver også om andre måtene å uttrykke seg på. Uttrykksmåter som de ikke knyttes til ansikt-til-ansikt-situasjoner, men uttrykksmåter som benyttes når de aktive parter ikke står ovenfor hverandre. Disse har fått navnet *objektiveringer*, og omfatter alle uttrykksmåter som er produkter av menneskelige aktiviteter. Enten de bare er tilgjengelig for produsenten selv, eller for andre. Disse objektiveringene er ”mer eller mindre holdbare registre over produsentens subjektive prosesser, og gjør det mulig å forstå disse prosessene selv om man ikke befinner seg i en ansikt-til-ansikt-situasjon der de kan oppfattes direkte” (Berger & Luckmann, 2000, s. 53).

Dette betyr at dersom det ikke er mulig å tilegne seg kunnskap fra et annet menneske gjennom et fysisk møte vil det likevel være mulig å få kjennskap til dette menneskets subjektive oppfattelser gjennom de uttrykksformer som ikke krever et ansikt-til-ansikt-møte. Et godt eksempel på en objektivering er en skreven tekst. Forfatteren bak en tekst uttrykker sin subjektive mening gjennom det skrevne ord og publiserer dette på en eller annen måte slik at det blir tilgjengelig for de som måtte ønske å lese det. For eksempel er *Relasjonell Estetikk* (Bourriaud, 2007) en objektivering hvor forfatteren Nicolas Bourriaud forsøker å uttrykke sin subjektive oppfattelse av den retningen samtidskunsten er i ferd med å ta. Også den teksten som du leser nå, er en objektivering. Her forsøker jeg som forfatter å uttrykke min subjektive oppfattelse av det som har kommet frem gjennom undersøkelsene knyttet til problemstillingen.

Når det er snakk om begrepet objektivering er det ikke langt til et annet begrep fra sosiokulturelle læringsteorier. Her finnes nemlig begrepet *redskap* eller *verktøy* som en samlebetegnelse på de fysiske og kognitive resursene vi mennesker benytter oss av når vi vil forstå verden og handle i den (Säljö, 2001, s. 21). På samme måte som vi for eksempel trenger ulike redskap eller verktøy for å konstruere og bygge et hus, kan det sies at vi trenger verktøy og redskap for å konstruere kunnskap. Altså favner redskapsbegrepet samtalen og de andre

sosiale faktorer og gester er en naturlig del av den sosiale interaksjonen mellom mennesker. De fysiske uttrykksmåtene som blir brukt til å uttrykke en subjektiv oppfattelse, det være seg bøker, musikk, kunst, skuespill osv. er også redskaper for å konstruere kunnskap. I følge de sosiokulturelle læringsteoriene er altså uttrykksformene i sosial samhandling så vel som objektivering, ulike redskap som kan benyttes i læringsprosesser, redskap som brukes med ønsket om å tilegne seg ny kunnskap om noe (Säljö, 2001).

I undersøkelsen har jeg valgt å forholde meg til det kvalitative forskningsintervju som et redskap for å innhente subjektiv kunnskap knyttet til prosjektene *Melliferopolis* og *Nyttige Kuber -et mindre miljøprosjekt*. I tillegg har jeg valgt å benytte meg av litteratur som et annet redskap for å kunne sette prosjektene inn i en kunstnerisk kontekst og for å kunne faglig begrunne de kunstneriske strategiene og arbeidsformene som kommer til syne i prosjektene.

Melliferopolis og Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt

Undersøkelsene dreie seg om to prosjekter, *Melliferopolis* og *Nyttige kuber –et mindre miljøprosjekt*. Det som er felles for disse to er at de på en eller annen måte forbinder bier og kunst. Dette er ikke i seg selv en helt uvanlig kombinasjon, da det er flere kunstnere som tar utgangspunkt i bier. For eksempel har kunstneren Anne Brodie laget verket *Bee Box*. Dette er en glassmonter hvor døde droner og humler henger i nylontråder på en slik måte at det kan minne om en bisverm, og med teksten «A swarm of bees going nowhere, pollinating nothing» (Brodie, 2011) er det lett å forbinde verket med bienes sårbarhet og kanskje spesielt i forbindelse med CCD hvor mengder av bier bare forsvant uten at man viste hvor de ble av. Verket kan også være en kommentar til de enorme naturødeleggelsene menneskene står bak, og som resultat finner ikke biene noen plass å slå seg ned, men flyr rundt i en hvileløs sverm. Med andre ord inneholder verket mange interessante aspekter.

Dette eksemplet er trukket frem for å vise at det å jobbe med bier ikke er et unikt konsept. Det som likevel er spesielt med arbeidene til Stadlbauer og Mathisen, er måten de direkte forholder seg til birøkt. De er de eneste kunstnerne jeg har funnet som arbeider med langvarige prosjekter hvor bier og birøkt har et så sentralt fokus. Dette er hovedårsaken til at jeg har valgt akkurat disse to kunstnerne. Gjennom å være med på oppstartsseminaret til *Melliferopolis* og kunstnermøtet hvor *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* ble presentert, har det også blitt naturlig å velge disse prosjektene, fordi det er dem jeg har fått best kjennskap til. Men før jeg går nærmere inn på kunstnerne og de to prosjektene er det nødvendig å avklare noen begreper som knytter seg til birøkt.

Sentrale begreper

I bikuben

Bikuben

De moderne bikubene er firkantede bokser som inneholder et bestemt antall rammer. I disse rammene bygger biene *vokstavler* som enten brukes til yngel eller til honning. Ved at disse er fastet i rammer er det enkelt for birøkteren å ta de ut for å høste honningen. Mens tavlene bygges henger biene seg sammen i kjeder og benytter seg av voks som de svetter ut av bakkroppen. De begynner i taket og bygger seg nedover slik at det dannes loddrette parallelle plater. Tavlene består av *celler* formet som en regulær sekskant er satt tett sammen uten at det er åpninger mellom dem. Det er med andre ord snakk om en tesselering av hexagon. Ellers

bruker biene et klissete stoff som kalles propolis for å tette igjen alle overflødige åpninger som måtte være i kubene, eller for å feste rammene (Lunder, 1943).

Biene

Blant et bifolk (alle biene i én kube) finnes det tre typer bier, det er *dronninga*, *dronene* og *arbeiderne*. Disse tre har forskjellige oppgaver i kubene som de forvalter på like måter.

Dronningen er den største av alle biene, hun har en lang og smal bakkropp som hovedsakelig består av eggstokkene. Hennes eneste oppgave er nemlig å legge egg slik at kubene videreføres. Det finnes bare en dronning i hver kube, men med en yteevne på et par tusen egg i døyet (månedsskifte mai/juni) er hun mer enn nok til å holde kubene i gang. Til tross, eller kanskje på grunn av hennes store evner til å formere seg, er hun ikke i stand til å spise på egen hånd. De andre biene må mate henne, hvilket de faktisk gjør hele tiden.

Dronene er hannbier og deres oppgave er å pare ungdronningene. Denne aktiviteten forekommer bare i et visst tidsrom om sommeren og når høsten kommer blir dronene drept eller kastet ut av kubene. Dette kalles *droneslaget*. Ellers er dronene plumpe og breie og også ute av stand til å samle mat selv, derfor må de spise av forrådene i kubene, noe de i aller høyeste grad gjør (akkurat som menn flest...).

Den siste bietypen som finnes i en kube er arbeiderne. Disse er egentlig hunnkjønn, men er ute av stand til å legge egg. Til gjengjeld er de meget dyktige på en rekke andre felt. Arbeiderne har ansvaret for alt det praktiske i kubene. De vokter kubene, da de er de eneste som har en velfungerende brodd. De mater dronninga og sørger for ventilasjon og varmeregulering ved å vifte med vingene, de sverter voks og bygger, mens andre pusser og rengjør i kubene. De samler vann, pollen og ikke minst nektar, denne omdanner de til honning som lagres i kubene. Arbeiderbiene er velorganiserte fordi den en arbeiderbie utfører ikke alle disse oppgavene samtidig. Hver enkelt har én konkret oppgave som bestemmes av alder og ytre forhold (Lunder, 1943).

Colony Collaps Disorder (CCD)

I følge *United States Environmental Protection Agency* (US EPA) kunne flere amerikanske birøktere meldte om uvanlige høye tap av bifolk, tilbakemeldingene kunne variere fra 30-90% tap av kubene. Flere av disse rapportene fortalte om symptomer som ikke samsvarte med biesykdommer som allerede var kjente. Arbeidsbiene forsvant uten at det var et stort antall døde bier rundt kubene. På tross av at dronningen, dronene og yngel var igjen var det umulig for

kuben å overleve uten arbeidsbiene, som resultat døde hele kubene. Dette fenomenet, med forsvinnende arbeidere og døde kuber, fikk navnet *Colony Collapse Disorder* (CCD) (United States Environmental Protection Agency (EPA), 2012).

I Norge er det ingen påviste tilfeller av CCD, men det forekommer en rekke andre sykdommer som kan true et bifolk, som for eksempel yngelråte, Varroamidd, Voksmøll osv. (Norges-Birøkterlag, Udatert).

Christina Stadlbauer

Christina Stadlbauer jobber med birøkt i det urbane bymiljø hvor hun engasjerer miljøet som er rundt kubene. For eksempel engasjerer hun det fysiske miljøet ved at biene flyr rundt i bylandskapet for å høste nektar og pollen fra trær og andre planter. I tillegg forsøker hun å engasjere mennesker i det hun gjør, gjennom at disse kommer i kontakt med biene fysisk eller ved at de deltar på andre måter. Det kan sies at hun forsøker å skape interaksjon og samspill mellom bier og nærmiljøet, enten dette innebærer en interaksjon mellom bier og blomster, eller en interaksjon mellom mennesker og bier.

Under intervjuet ble flere av Stadlbauers arbeidere nevnt, alle disse har på en eller annen måte hatt forbindelse mellom kunst og bier/birøkt. Med tanke på min interesse for akkurat denne kombinasjonen har det vært meget interessant og inspirerende å høre og lese om alle prosjektene hun har jobbet med. Det er helt tydelig at hun har en rik kunnskap og mye erfaring knyttet til det å jobbe med bier og at hun har en enorm omsorg for dem. Hun beskriver selv hvordan en frykt for bier avtok til fordel for en gryende interesse. Det hele beskrives som at en spiral av interesse sugde henne inn gjennom et konstant ønske om å tilegne seg ny kunnskap. Selv nå, etter så mange år med birøkt, blir hun fremdeles rørt når hun hører på erfarne birøktere som snakker om bier. Dette begrunner hun med en følelsesmessig sterk forbindelse mellom henne og biene som bidrar til å drive arbeidet hennes fremover

Selve kombinasjonen mellom kunst og birøkt oppsto ved en tilfeldighet da hun i 2009 ikke hadde noen plass å plassere sine bikuber. Det hele startet ved hjelp av en kunstner som hadde fått tilgang til et hus gjennom organisasjonen Nadine. Denne belgiske organisasjonen jobber i hovedsak i og rundt Brussel for å skape arbeidssteder for samtidskunstnere. Nadine legger vekt på å utvikle forskning gjennom tverrfaglig eksperimentering knyttet til "new media" og "live art" (Nadine, 2011). Som en del av organisasjonens virke har de kunnet tilby hus og eiendommer til ulike kunstnere. Disse står helt fritt til å disponere huset og tomten de får

jobbe med og kan invitere andre kunstnere til å bidra. En av en kunstner som ble tildelt et slikt hus i bydelen Schaarbeek, Brussel, ønsket å gjøre noe med bakgården. Det var i denne forbindelse at Stadlbauer foreslo å sette ut bikuber. Forslaget ble godtatt og to bikuber ble plassert i bakgården, som fikk navnet *the ever waste land*. Selve kube-prosjektet har fått navnet *Bzzz-BEEHIVE* og har bidratt til en stadig økende flora i ”waste” landet som var tilknyttet huset. Fordi Stadlbauer, gjennom å plassere kubene sine i bakgården til Nadine-huset, havnet inn i et kunstmiljø ble det naturlig for henne å tenke større om kubene. Det kunstneriske miljøet som nå omgav henne fikk henne til å tenke at hun kunne gjøre mer enn å bare høste honning, ”and that’s how it started”.

I årene som fulgte etter starten på *Bzzz-BEHIVE* har hun gjort en rekke prosjektet knyttet til bier og birøkt. Et eksempel som kan nevnes er *The honeySHOP*. I dette arbeidet ble det drevet utsalg av honning som ikke kunne kjøpes for penger. Prisen for honningen ble satt til historier. Disse måtte på en eller annen måte omhandlet bier og/eller honning. Gjennom å formidle historiene kunne fortelleren får med seg et glass honning hjem. Størrelsen på glasset og mengden honning ble bestemt ut fra kvaliteten og lengden på historien. Selv beskriver Stadlbauer med egne ord hvordan *The honeySHOP*

engaged the neighbors, or with the surrounding inhabitants and with the plants that they have on their balconies, and with the stories that they have from maybe long time ago, and maybe from other countries, or maybe from other cultures. And they bring their stories to me, so it’s almost like collecting cultural bits and pieces like the bees collect pollen or honey, or nectar. To bring this together and to make, you know you, to make like a translation of the foreign ground.

Så *The honeySHOP* blir altså et slags bilde, eller en metafor knyttet til hvordan biene bestøver planter og blomster på naboenes balkonger, mens de på samme tid henter pollen og nektar for å lage honning. Metaforen utspilles i at Stadlbauer samler inn historier, minner, sanger og eventyr fra sine naboer. Slik også biene samler inn pollen og nektar fra de samme naboene. Nektaren skapes om til honning og historiene omskapes til en slags kunnskap om den kulturelle bakgrunnen som eksisterer i nabolaget. Som et synlig og konkret resultat av hele prosessen blomstrer planter og blomster på grunn av bestøvningen, mens naboene kan ta med seg en krukke honning hjem. Det hele blir et samspill hvor alle parter spiller en viktig rolle og

bidrar til å skape noe felles som består av ulike elementer, men som likevel henger sammen. På tross av at det finnes flere spennende aspekter ved *The honeySHOP* er det ikke dette prosjektet som skal legge grunnlaget for oppgavens undersøkelser. Likevel er det viktig å se på hennes tidligere arbeider slik at det blir tydelig at hun har jobbet med kombinasjonen av kunst og birøkt over lengre tid. Gjennom intervjuet og på nettsiden ser man at hun har arbeidet på mange ulike måter i sine tidligere prosjekter. Som en kontrast til *the honneySHOP* kan *It's so dark inside the hive* nevnes. Denne installasjonen ble gjort på bestilling fra Zalo art museum. Her byde hun en boks som man kunne gå inn i. Denne var fylt av voks, honning og lyd fra kuben, samtidig som den var helt mørk inni. I dette verket ligger fokuset på og formidle de positive sidene ved en bikube, samtidig som hun forsøker å si noe om at det er ev viss utrygghet der også. Lukten av voks og honning sammen med varme lyder fra sommeren er positive opplevelser, mens mørket er negativt og utrygt. Fordi vi vet ikke hva som skjuler seg der. Vi vet ikke om vi blir stukket når vi åpner en kube.



Bilde 2: foto fra oppstarten av *Bzzz – Beehive*



Bilde 3: foto av installasjonen *It's so dark inside the hive*

Melliferopolis

Melliferopolis er et tverrfaglig prosjekt som ble satt i gang gjennom en workshop i Helsinki 15.-18. mai 2012. Det er flere personer som medvirker til prosjektet, men det er Christina Stadlbauer som, gjennom Aalto University, Future Art Base/Biological Arts in Helsinki, Finland, er initiativtaker til prosjektet. Det som danner hovedgrunnlaget for *Melliferopolis* er ulike bikuber som er plassert på tre forskjellige plasser i Helsinki; Harakka Island, Kaisaniemi Botanical Garden og Keilaniemi Business District. Ved å plassere kubene på disse sentrale plassene i byen rettes fokuset mot honningbiens rolle i det urbane øko-system, da spesielt med tanke på hvordan bier og birøkt fungerer i bylandskapet, men også hvordan bier og mennesker

tilpasses hverandre og hvordan honningen blir påvirket av det urbane miljøet. Gjennom å bruke ulike faglige resurser til å fokusere på og undersøke det overnevnte, kan prosjektet betegnes som et langsiktig forskningsprosjekt hvor det jobbes med bier innenfor ulike fagfelt.

the disciplines that are now involved is definitely beekeeping and biology, it has to do with, how do you call this. Kind of urban, especially the Hexa-Hive, [...] Then there is this environmental psychology [...] Then there is ideas to work with sound people so it, there is the artistic aspect, or the aspect of, yeah, sound and visuals coming from artistic people. We had the movie, the movie that is on line, that's a documentary, but it's an artistically done documentary, [...] we have some drawing-person involved [...] Then of course there the bio monitor in part, so there's a whole chemical part [...] where we are using the honey and the wax as a bio monitor for the environment [...] So that's kind of the scientific aspect of it.

Som vi ser nevner Stadlbauer birøkt og biologi som to fagfelt for prosjektet, videre nevner hun også urban planning og miljøpsykologi. Så kommer det kunstneriske fagfeltet inn gjennom visualisering og lyd. Her er det ulike kunstnere som bidrar til å skape noe som kan knyttes til *Melliferopolis*. I forbindelse med oppstartsseminaret ble det blant annet laget en kunstnerisk utført dokumentarfilm. I den kunstneriske delen av prosjektet inngår også design, spesielt knyttet til utformingen av en ny type bikube (*Hexa-Hive*). Til slutt nevnes også den kjemiske og naturvitenskapelige delen av prosjektet, nemlig *Bio-monitoring*. Stadlbauer fortalte at denne siste delen av prosjektet skulle starte høsten 2012.

Bio-monitoring innebærer at honningen og voksen fungerer som målere for miljøforholdene rundt kubene. Honning kan faktisk fortelle noe om forholdene i landskapet rundt en bikube. Den kjente og ivrige birøkteren Eva Crane (1999) forteller blant annet historier om soldater som skal ha dødd da de, i mangel på mat, spiste villhonning. Nektaren som ble brukt i villhonningen var hentet fra giftige planter og giften ble så en del av honningen. Resultatet ble død for alle som spiste av den. Det har altså lenge vært en kjensgjerning at honningen påvirkes av floraen rundt kubene. Den er rett og slett et resultat av sitt nærmiljø. Bio-monitoringen vi foregår gjennom et samarbeid mellom MTT Agrifood, Helsinki University og Helsinki City Environmental Centre. Disse vil gjøre vitenskapelige undersøkelser av honningen fra *Melliferopolis*. På den måten kan de sammenligne honning fra byen med

honning fra mer landlige strøk. Formålet med dette vil være å studere likheter og ulikheter ved honningens kvalitet. Dette gjøres gjennom å analysere påvirkningen fra trafikk og industri. I tillegg vil de se på og sammenligne honning knyttet til grøden fra konvensjonelt jordbruk vs. honningen fra økologisk jordbruk (Melliferopolis, Udatert; Stadlbauer, udatert).

Et annet fagfelt som nevnes er det Stadlbauer kaller *urban planning* som direkte kan oversettes med byplanlegging. Hun understreker at dette begrepet egentlig blir for stort, men i mangel på noe bedre velger hun likevel å bruke det. Spesielt knytter hun urban planning opp mot et «underprosjekt» av *Melliferopolis*, nemlig *Hexa-Hive*. Dette er en spesielt utviklet bikube som er designet av Stadlbauer og som tar utgangspunkt i hexagonformen som finnes i vokskakene. Selve kuben består av to deler som, når de blir satt sammen, utgjør formen på én voks celle, altså en regulær sekskant. Foreløpig finnes det bare én slik Hexa-Hive og den er plassert i Kaisaniemi Botanical Garden, Helsinki, Finland. Selv om det til nå bare er en kube er visjonene for utviklingen av Hexa-hive stor. Stadlbauer drømmer om å plassere flere slike kuber sammen, slik at det blir et slags *urban landscape* hvor noen kuber er åpne, mens andre har et bifolk inni. Gjennom å plassere flere kuber sammen som en større installasjon vil dette prege det urbane landskapet i Kaisaniemi Botanical Garden.



Bilde 4: foto av bier som settes inn i *Hexa-Hive*



Bilde 5: foto av *Melliferopolis*-kuba i Helsinki

Men det er ikke bare urban planning og landscaping som inngår i Hexa-Hive. Det å utarbeide en ny type bikube krever mye refleksjon og bearbeidelse. Det er her snakk om en omfattende designprosess hvor form og funksjon er kriterier for å skape en ny type bikube. Stadlbauer ønsker at kubene skal være tilgjengelig for mennesker samtidig som den har en dekorativ effekt. Den er tenkt som et hjelpemiddel for urbane birøktere og er utarbeidet for å være funksjonell, lett håndterlig og ikke minst plassbesparende. På den måten kan man for eksempel ha kubene på balkongen sin. Hexa-Hive er en kube skapt for byen og menneskene i den. Den er brukervennlig og lett tilgjengelig for alle mennesker som måtte ønske å benytte seg av den. Selv om det allerede ligger mange tanker og refleksjoner bak utarbeidelsen av kubene, er den fortsatt i en eksperimentfase. Den førte kubene som ble satt ut viste seg å være for liten. Dette medførte en ombygging hvor kubens størrelse økte med 10-15%. Med denne størrelsesendringen fikk biene plass inni kubene.

Det er ikke bare de funksjonelle sidene ved kubene som gjør Hexa-Hive så unik. Kriteriet til brukervennlighet strekker seg ikke bare til at selve birøkteren skal være effektiv. Kubene skal også være brukervennlig ved at man skal kunne interagere med den. For eksempel er kubene laget i en slik høyde at det skal være behagelig for mennesker å sitte på den. På den måten får den modige tilskuer anledning til å oppleve biene på en helt annen måte. Både gjennom å se dem, høre dem, lukte honningen og til og med føle vibrasjonen av mange tusen arbeidende bier. *Hexa-Hive* har som formål å bringe menneskene nærmere biene og kanskje til og med fjerne noe av frykten som eksisterer ovenfor disse insektene. Og i denne samhandlingen ligger det også en disiplin som er en del av *Hexa-Hive* så vel som *Melliferopolis*, nemlig det som Stadlbauer kaller *environmental psychology*. I dette ligger tanken om å lage en setting for at mennesker skal kunne samhandle med biene. Derfor er det også lagt inn en forskningsdel hvor den offentlige plasseringen av *Hexa-Hive* skal undersøkes. Disse undersøkelsene gjøres i forhold til hvordan mennesker reagerer på at kubene står der de står. Blir de vant til den, endrer den noe hos de menneskene som besøker den, eller er den et forstyrrende element. Kanskje den fjerner en frykt og bidrar til at tilskuerne kommer nærmere og får en sjanse til å interagere med bier på en ny måte. Eller kanskje den skaper avstand mellom mennesker og bier. Denne undersøkelsen ble i midlertid ikke startet med det samme kubene ble plassert ut, men planen er å få den i gang i løpet av 2013. Undersøkelsen som her er nevnt og som knyttes til *environmental psychology* vil nok utgjøre et viktig bidrag til *Hexa-hive* og *Melliferopolis*. Den sosiale samhandlingen mellom mennesker og bier er tydeligvis en veldig viktig del av

selve prosjektet. Melliferopolis handler om å bringe naturen inn i byen på en annen måte enn å bare plante trær. Det er snakk om å innføre andre levende vesen som også skal være en del av livet i byen og som skal være del av hele fellesskapet som en by utgjør og da er det viktig å se på hvordan de som allerede holder til i byen reagerer på de nyinnflyttede biene.

Da Stadlbauer besøkte Hexa-Hive i august 2012 fikk hun et lite inntrykk av hvordan biene ble tatt imot i den botaniske hagen:

when I got there there were two elderly ladies standing next to the hive and they were explaining to each other and really kind of observing from very close. They were really almost hanging inside of these entrance holes for a long time.

Akkurat denne situasjonen tyder på en interesse rundt kubene og bienes liv. Det var ingen frykt å spore hos disse kvinnene, bare interesse. Interesse for de små insektene og hva de driver med. Akkurat dette lille eksempelet viser at *Hexa-Hive*, i alle fall i denne situasjonen klarte å leve opp til sitt formål. At kubene inviterte til en interaksjon og at de som brukte hagen våget å gå så nært som mulig. Dette eksempelet opplever Stadlbauer som et bevis på at hennes ønsker og tanker med kubene blir innfridd. Det at tilskuerne kommer helt nært og er tilstede med biene, hører dem og kjenner lukten av honningen viser at kubene fungerer. Men den viser også at prosjektet går av seg selv. Da hun kom for å besøke kubene og ble vitne til denne hendelsen, viser det seg at det bare skjer, prosjektet skrider frem uten noen spesiell inngripen fra henne. Det skrider frem fordi folk er interessert og fordi de går bort å ser på kubene og handler i forhold til den. Stadlbauer poengterer at når personer interagerer med biene interagerer de også med prosjektet som helhet.

Like the Hexa-Hive, when people go there and kind of start looking at it, this is an engagement, not just with the animal that is flying in and out but it's also an engagement with the project itself.

Håpet er at det som oppleves i forbindelse med å komme nært kubene og ta del i *Melliferopolis* skal bidra som en inspirasjon for de menneskene som kommer nært kubene. Kanskje de får nye ideer, eller de får et nytt syn på den botaniske hagen. Stadlbauer sier ”I

think this is one part of the artistic aspect. You know, that it has an effect on people as soon as they engage in some way with an aspect of the project". Så snart noen opplever en del av prosjektet vil det ha en eller annen effekt på dem, påvirke dem som betrakter eller interagerer med kubene.

Så legger Stadlbauer på ulike måter til rette for at mennesker skal kunne interagere med prosjektet. Ikke bare gjennom å besøke kubene, men også gjennom at det arrangeres ulike seminarer. Her er alle som måtte ønske det velkommen til å lære mer om bier, blomster, pollen osv. Med andre ord kan man lære om noe som kan relateres til *Melliferopolis* biene. Selv var jeg, som jeg tidligere har nevnt, på oppstartsseminaret til *Melliferopolis*. Dette var et gratis seminar som ble holdt i Helsinki fra 15.-18. Mai. Seminaret startet med en informasjonsdag hvor alle deltakerne møtte opp på Alto University for ulike forelesninger om bier og birøkt. Stadlbauer hadde et foredrag hvor hun beskrev prosjektet, det var et om hvilket miljø som er ultimat for bier, et om hvordan de overlevde i byene og flere andre interessante foredrag. De resterende dagen tilbragte vi på Harakka Island, et fredet naturreservat som ligger ved byen. Her rengjorde vi bikubene, lagde nye rammer og satte inn tynne voksplater som biene kunne bygge videre på. Vi gjorde også i stand Hexa-Hive slik at den var klar for bruk den 18. Mai. Denne dagen satt de ut biene, men da var jeg dessverre ikke tilstede. Å gjøre i stand bikubene var ikke det eneste vi gjorde på seminaret, vi gikk også rundt på Harakka Island og fikk en liten opplæring i hvilke planter man kan lage en naturlig salat av. I tillegg lagde vi et innsektshotell på øya. Da brukte vi drivved og andre ting som vi fant rundt om kring og bygde et hotell for pollinerende insekter som ikke bygger bol.

I løpet av året som har gått har flere seminarer blitt holdt, hvor ulike mennesker har fått anledning til å komme for å interagere med bier på en eller annen måte. På høsten ble det arrangert en felles innhøsting av honning, mens det på våren skal holdes et seminar om pollen og blomster.

Kunst i Melliferopolis

Stadlbauer er klar på at alle hennes prosjekter kan knyttes opp mot kunst. Likevel har hun selv problemer med å definere nøyaktig hvorfor det er slik. Men selv om arbeidene ikke kan plasseres inn i «den klassiske kunstboksen» har hun likevel gjort noen tanker og refleksjoner om de kunstneriske aspektene i det hun gjør.

Et poeng som trekkes frem er at det er vanskelig å definere prosjektet innenfor en annen kategori. Tanken om at bikubene skal være åpne for et publikum og tanken om at dette kan

inspirere eller være holdningsendrende, beskriver Stadlbauer som en slags kreativ manipulasjon av noe som allerede er, som trigger mennesker til å delta, observere eller gir dem inspirasjon. Dette setter etter hennes mening *Melliferopolis* inn i et kunstperspektiv. I tillegg eksisterer det en viss «kommentar-effekt» i prosjektet. Hun sier:

So maybe by just doing that, by just installing a beehive in the center of the city, this is a comment on how things are going now, and maybe this is actually part of the artistic aspects of the, of the project

Det å kunne ha bier i en by sier noe om byens utvikling, vekstforholdene, og menneskene som bor der. Som en kommentar til verdens utvikling hvor så mye urbaniseres og manipuleres av mennesker, er det viktig å huske det som vi ikke kan påvirke i like stor grad. Som for eksempel pollinering. Selvsagt kan vi påvirke dette ved å ha bier, men selve pollineringsjobben må de gjennomføre, og den er helt avgjørende for vekstvilkårene i naturen.

Men så er det jo fremdeles og like fullt et vitenskapelig aspekt ved *Melliferopolis*, og det kan kanskje også definere prosjektet. Men dersom man ser det i et litt annet perspektiv og retter fokus mot hvordan det vitenskapelige formidles og blir omgjort til noe offentlig som mennesker kan se og samhandle med. Og måten mennesker engasjerer seg, ikke bare med biene, men også i prosjektene, slik som de eldre damene som er nevnt over, bidrar også til å klassifisere arbeidene som kunst. Stadlbauer mener at bikubene har en effekt på mennesker som gir dem lyst til å engasjere seg, og utforske. Det skaper en interesse hos tilskuerne som ikke nødvendigvis eksisterer innenfor det vitenskapelige feltet. Ikke fordi det ikke eksisterer en interesse, men gjennom kunst blir et prosjekt som dette offentliggjort på en helt annen måte enn gjennom vitenskapelige rapporter. I tillegg til at hele prosjektet på alle måter har som mål å invitere alle mennesker til samhandling. Selv om *Melliferopilis* bare har pågått i et års tid fikk jeg innrykk av at Stadlbauer opplever at hun oppnår det hun ønsker i forhold til at folk skal interagere med biene. Dette kommer frem gjennom sitatet:

I think this aspect of allow, or inviting people to come close and to you know engage or, or just experience and smell, to be really very close with these animals, I think that worked out.

So this for me was the prof, because I didn't, I didn't, I came there and this was already happening, so it seems to work by itself.



Bilde 6: foto av instektshotellet på Harakka Island



Bilde 7: foto av bier som settes ut i Helsinki



Bilde 8: foto fra *Honey Harvest in Harakka*

Elisabeth Mathisen

Da Elisabeth Mathisen begynte på Kunstakademiet i 1989 var det generelt lite fokus på kunst knyttet til miljø, selv arbeidet hun kamerabasert med fokus på kjønn i samfunnet og populærkultur. Gjennom sin kunstneriske praksis har hun jobbet mye med tegning. Dette mediet følger med og er en del av alt hun gjør. Hun har også jobbet med performance og kamerabasert kunst. Hun har også jobbet en del med grafikk, og andre kunstneriske uttrykk. Hun har altså en lang erfaring med ulike kunstneriske arbeidsformer, men har ikke gjennom tidligere arbeid rettet fokus spesielt på miljø. Likevel har hun alltid vært opptatt av miljø og som ungdom var hun med i *Fremtiden i våre hender*. Hun sier selv at tema har ligget implisitt i tidligere arbeider, kanskje spesielt gjennom fremmedgjøring av individer og da med tanke på

hvordan naturen blir fremmedgjort for oss mennesker. I tillegg har hun over lengre tid vært interessert i møtet mellom det urbane bysamfunn og naturen.

I 2008 leste hun en artikkel i Morgenbladet skrevet av Tond Gjessing. Denne artikkelen handlet om bienes sårbarhet både nasjonalt og internasjonalt. Spesielt ble forholdene i USA trukket frem, og med tanke på tidspunktet til artikkelen er det naturlig å konkludere med at det her var snakk om CCD, sykdommen som gjorde flere kuber bieløse i 2008. I senere tid har hun også blitt klar over alle sykdommene som rammer biene i Norge, for eksempel lukket yngelråde, som har vært et stort problem. I tillegg påpekte denne artikkelen at antallet birøktere i Norge synker fordi det er få unge mennesker som har lært seg håndverket. Artikkelen gjorde stort inntrykk på Mathisen og spesielt festet hun seg ved utsagnet om at «alle kan ha bier». Dette resulterte i at hun begynte å stille spørsmål til hvorvidt hun også kunne ha bier på husmannsplassen sin i Ådal. Til da hadde hun ikke hatt noen større kontakt med bier annet en to separate episoder fra barndommen.

Nyttige Kuber

Avisartikkelen som Mathisen leste den dagen i 2008 ble starten på prosjektet *Nyttige Kuber – Et mindre miljøprosjekt*. Med betegnelsen «et mindre miljøprosjekt» gjør hun det klart at hun ikke betegner dette prosjektet som kunst. Det startet som et miljøprosjekt og er det fremdeles.

Dette prosjektet her det var ikke kunst for meg, og det er det faktisk fremdeles ikke. Jeg kaller det er miljøprosjekt. Og det er ganske viktig for meg, fordi det var på grunn av miljøet jeg hadde lyst til å starte med bier. Det var den artikkelen som var utgangspunktet, at jeg hadde lyst til å være med og støtte miljøet,

Vi ser at utgangspunktet for prosjektet var at hun ønsket det som en støtte til miljøet, og en støtte til biene i Norge, og dette har ikke endret seg. Likevel er hun ikke fremmed for det faktum at hun faktisk har 30 år med kunstnerisk erfaring bak seg og at dette naturligvis påvirker henne i alt hun gjør. Så selv om selve bikubene ikke betegnes som et kunstprosjekt er hun klar på at de kan være en inspirasjonskilde til kunst. På den måten blir ikke birøkten og bikubene i seg selv kunst, men det hun gjør ut av dette blir kunst. For eksempel har hun gjort noen videoklipp, fotografi, skisser, akvareller o.l. Hun samler også inn blomster som presses og danner et herbarium over blomster som biene henter pollen og nektar fra. Dette praktiske

arbeidet er dokumentasjon og kilder samtidig som at noe presenteres på kunstmarkedet som kunst. I tillegg til dette kom kuratoren for *KOMPANIUM, et kunst og miljøprosjekt* med en veldig interessant tanke under kunstnermøtet hvor Mathisen presenterte sitt arbeid med bier. Det som ble sagt da var at formidlingen av prosjektet kan betraktes kunst. Dette har hun aldri tenkt på selv, men synes det er en spennende tanke og det setter et annet perspektiv på arbeidet hun gjør. Hun trekker også frem at hun ikke er fremmed for å bruke bikubene aktivt i et mer konkret kunstnerisk prosjekt, for eksempel ved å plassere en kube utenfor Stortinget som en politisk aksjon, eller å plassere kuber ut i en park som en skulptur eller installasjon i der. Og en slik type installasjon eller en politisk statement vil være kunst. Selv om Mathisen ikke er helt der enda, kommer det frem at hun har tenkt på det og at hun overhodet ikke er fremmed for å eksperimentere med bikuben, eller bruke den aktivt i et kunstverk.

Rent praktisk ble prosjektet *Nyttige Kuber- et mindre miljøprosjekt prosjektet* startet i mai 2010. Da sto Mathisen og hennes samarbeidspartner Erik klar til å ta imot de første fire bifolkene. Disse ble fraktet av en annen birøkter opp til husmannsplassen i Ådal og ble der plassert ved en blomsterengen som er knyttet til Mathisens eiendom. Siden den gang har bigården utvidet seg og nå omfatter den åtte bikuber med bifolk som aktivt pollinerer og sanker nektar i floraen rundt husmannsplassen.



Bilde 9): *Engsoleie herbarium*, eksempel fra herbariumet



Bilde 10: *Bie på rødkløver*, dokumentasjonsbilde fra hagen

Som en inspirasjonskilde til kunst

Når Mathisen snakker om prosjektet og biene sine aner jeg en omsorg i de ordene hun bruker og måten hun forholder seg til prosjektet. Det er tydelig at hun har fått en nærhet til biene og at hun har stor omtanke og kjærlighet til disse, men det er ikke bare biene jeg hører at hun

har en omtanke ovenfor. På kunstnermøtet fortalte hun en skrekkelig historie om hvordan grunnmuren til huset var tilholdssted for et ormebol de første årene hun eide det. Men forkant av denne historien sier hun

fordi det jeg merker i forhold til det med biene er at det påvirker meg på en sånn måte at det er ikke bare bier jeg har lyst til å liksom jobbe med, det er ikke bare biene vi skal ta vare på i naturen, det er jo alt!

Dette tenker jeg er en bekreftelse på at biene påvirker henne til å ta vare på hele naturen. At den som helhet er noe som er verdt å ta vare på. Hun sa også på kunstnermøtet at hun opplever blomsterenga som et rom, et vakkert rom som hun skal ta vare på. Det er ikke bare de åtte bikubene hun ser, men det er hele rommet som omgir kubene. Dette rommet som blomsterenga, bikubene og den øvrige naturen utgjør uttrykker Mathisen en omsorg for. Hun ønsker å ta vare på disse og hun ønsker å gjøre bigården vakker, ikke fordi at det kommer så mange mennesker dit for å se på den, men fordi det å gjøre bigården vakker er med på å iverksette omtanken på en konkret måte. Hun beskriver hvordan hun lar ulike planter vokse frem og hvordan hun planter nye som kan både være vakre og nyttige for biene. Hun forklarer hvordan de, når de kjører til og fra hytta, alltid stopper ved kubene for å se at alt er i orden og hun beskriver hvordan de på kvelden kan sitte ved bigården å lytte til den siste summingen og betrakte kubene og rommet som omgir disse. I alt dette ligger det en omsorg og en kjærlighet til biene som er veldig fin og harmonisk. I tillegg tenker hun at rommet på mange måter kan sammenlignes med rom som blir avbildet i en ”klassisk” kunst, for eksempel maleri. Maletradisjonen avbilder rom, rom med mennesker og rom med stemning. Bigården til Mathisen er ikke et kopi av et rom, eller en avbildning. Det er et reelt rom som hun skaper. Dette er viktig for henne å understreke, fordi rommet er viktig for biene, naturen og de som besøker husmannsplassen.

Gjennom de tre sesongene de har hatt bier opplever Mathisen at hun har kommet nærmere naturen og at hun har begynt å studere den på en helt annen måte en tidligere. Hun fotograferer, samler og registrerer blomster og andre vekster som dukker opp på blomsterenga og rundt plassen. På denne måten skapes en nærhet til den delen av naturen hvor biene har en nyttefunksjon. Det å studere bier og flora lærer henne ting om naturen som hun ikke visste da

hun begynte med prosjektet, og som hun ikke kan lære på samme måte ved å lese i en bok. Et klart eksempel på en slik type læring er vannkulpprosjektet hennes.

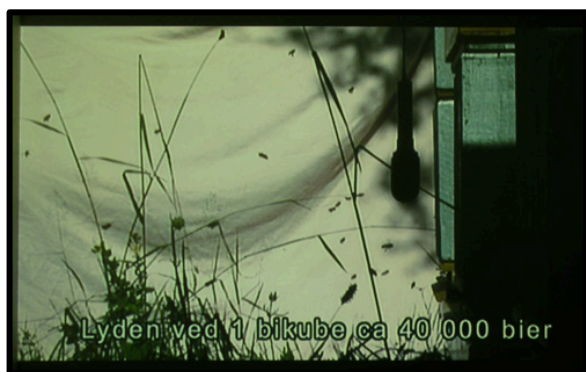
Under ganske triste forhold oppdaget Mathisen at biene hentet vann fra små pytter som ble dannet på steintrappen til hytta. Hun hadde dessverre lagt ut maurmiddel på denne trappa for å stoppe et maurangrep. Da hun plutselig oppdaget mange døde bier utenfor kubene ble hun veldig lei seg og forsto ikke med det samme hva som var årsaken, men gjennom å observere biene oppdaget hun at de faktisk henter vann. Dessverre hentet de dette vannet på steintrappen til hytta, den samme trappen hvor det fantes giftstoffer fra maurmiddelet som tydeligvis tok livet av biene. Dette ble en veldig trist opplevelse, men gjennom denne opplevelsen oppdaget hun altså at bier trenger vann, mye vann som de bruker til mat for seg selv og yngelen, de er rett og slett helt avhengig av vannet. Denne erfaringen ble dette starten på et kunstnerisk arbeid. Hun har studert bekker og kulper i skogen og har latt seg inspirere til å lage egne kulper. På husmannsplassen har hun laget små vannkulper ved hjelp av sinkfat, steiner, mose og kvister. Dette er gjort i et forsøk på å tilpasse kulpene etter bienes behov. I tillegg til dette har hun også laget en vannkulp for pollinerende insekter ved Østensjø skole i Oslo. Mathisen ble invitert til å bidra med et kunstverk på skolen og da bestemte hun seg for at hun ville lage en vannkulp for pollinerende insekter. Denne vannkulpen ville bli en del av en ny kjøkkenhage som ble anlagt på skolens område. Bakgrunnen for dette kunstverket er Mathisens erfaring med at bier og andre pollinerende insekter trenger vann. Kulpen på skolen er lagt til rette på en slik måte at vannet er lett tilgjengelig for de pollinerende insektene som trenger det. En slik tilrettelegging for vannhenting gjøres ved å sikre at biene kan stå på en flate som gir fotfeste, for eksempel en ruglete stein. Ved å stå på denne faller ikke insektene ned i vannet og drukner, men de kan hente vann og fly videre. Det er altså snakk om å bruke kunnskapen om bier for å legge til rette for dem. En slik tilrettelegging gjøres også ved å plante nyttevekster ved blomsterenga. Blant annet har de plantet noen solbærbusker der som biene visstnok skal være meget begeistret for.

I tilknytning til vannkulpen på Østensjø jobber hun også med å lage en slags bok som elevene ved skolen kan bruke. I denne boken benytter hun de bildene hun selv har tatt og formidler den erfaringen og lærdommen hun har tilegnet seg gjennom *Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt*. Hun beskriver blant annet hvordan elevene ved hjelp av stein og mose kan lage sine egne biotoper. Dette vil jeg tro er basert på de små vannkulpene som Mathisen laget ved husmannsplassen, at disse er modeller og eksempler på hvordan elevene selv kan legge til rette for pollinerende insekter. Hun sier selv at det arbeidet er gjort i forbindelse med

Østensjø skole er resultat av det hun selv har lært gjennom å holde bier. Dette arbeidet beskriver hun også som et kunstnerisk arbeid.

I tillegg til skolehageprosjektet finnes det også andre kunstneriske arbeid som har sitt utspring i *Nyttige Kuber – Et mindre miljøprosjekt*. For eksempel er det gjort en del videoopptak av kubene. Av disse er det ett som har blitt en film, opptaket er fra den første sommeren og bildet med tittelen *Lyden ved 1 bikube ca 40 000 bier* er et stillbilde fra denne videoen. Til filmingen hang Mathisen opp et lyst laken ved siden av åpningen til en kuben, dette var i perioden mens det var bringebærtrekk derfor var aktiviteten rundt kubene meget høy. Hun satte kamera i lav høyde og meget nært kubene for å komme så tett innpå biene som mulig. Videoopptaket viser flere tusen bier som flyr ut og inn av åpningen til kubene og noen av biene som kommer tilbake fra bringebærbuskene er så fulle og tunge av pollen at de faller ned på bakken før de når åpningen. Akkurat denne videoen, ble stilt ut ved Kunstbanken i Hamar i 2011 og flere andre steder. Den er et veldig godt eksempel på hvordan Mathisen lar det hun gjør ut av prosjektet resulterer i kunst.

Hun sier selv at hun jobber med eksperimentering og idebasert kunst. Det vil si at hun opplever noe som hun ønsker å ta tak i, denne opplevelsen bestemmer hvilket medium eller teknikk hun skal bruke. Dette resulterer at hun jobber på så mange ulike måter, fordi det konkrete arbeidet i naturen kommer først og så bestemmes mediet etter hvilken ide hun har fått.



Bilde 11: *Lyden ved 1 bikube ca 40 000 bier*, stillbilde fra video



Bilder 12: *Nyttige Kuber er et mindre miljøprosjekt for å støtte bienes liv i Norge*, bilde fra bigården

Hva formidles?

det er jo veldig, veldig mange fantastiske mennesker som, som gjør veldig viktige, små miljøarbeider i sine egne hager og sine egne hjem og, og i sine bigårder, men som, som aldri kommer ut med det fordi de har ikke en sånn jobb, men jeg kan på en måte gjøre det gjennom mitt kunstneriske arbeid. For jeg har jo, jeg har jo en mulighet til å formidle et holdning, altså holdninger da gjennom kunsten min og det, det er jo, har jeg lyst å prøve å bruke

Det Mathisen sier i dette sitatet er veldig fint fordi selv om *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* ”bare” er et mindre miljøprosjekt finnes det også en mulighet til å formidle viktige tema gjennom kunst. Det er også veldig fint at hun peker på at det finnes andre mennesker der ute som er opptatt av miljø og som på sin egen måte har små miljøprosjekter på gang. Saken er bare den at mange av disse prosjektene ikke blir kjent for andre. Derfor er det viktig at Mathisen er så tydelig og klar over hvilken posisjon hun selv har som kunstner, at hun har mulighet til å nå folk som de andre miljøengasjerte kanskje ikke når. Hun forstår at hun som kunstner har en mulighet til å formidle sitt budskap om miljø på en arena som de andre menneskene kanskje ikke når frem til. Som jeg har forsøkt å illustrere under overskriften *som en inspirasjonskilde til kunst* resulterer *Nyttige kuber –et mindre miljøprosjekt* i ulike kunstneriske arbeider med en dypere mening. Noe av meningen i disse verkene ligger i at Mathisen forsøker å formidle den sårbare posisjonen til biene i verden, og at de blant annet tar skade av ulik type forurensning.

det arbeidet med den vannkulpen i skolehagen og det med at jeg vil belyse bienes rolle i kjøkkenhagen har med at jeg ønsker å formidle bienes og humlenes sårbarhet, altså de pollinerende insektene våre som er truet av forurensning. Ikke sant, altså giftstoffer i gjødsling i, i jordbruk og slike ting. Det er at jeg ønsker å belyse det gjennom kunsten min,

I tillegg til dette forsøker hun også å formidle at bier og andre pollinerende insekter trenger vann, et budskap som allerede har blitt påpekt og som kommer til syne gjennom arbeidet med vannkulpen. Men det finnes også et annet budskap i kunstprosjektet på Østensjø skole. Mathisen ønsker å formidle hvor sårbare og små disse viktige insektene er, samtidig som hun

forsøker å rette fokus på hvor viktig jobb de gjør. Hun sier selv at pollinerende insekter står for 86% av bestøvningen av jordens nyttevekster, med det mener hun 86% av de plantene mennesker og dyr behøver til mat. Dette betyr at dersom disse insektene skulle forsvinne mister vi store deler av matgrunnlaget vårt. Det blir bare mel og ris igjen. Gjennom å betrakte biene på denne måten blir det tydelig at de har en meget stor oppgave i verdenssammenheng. Denne oppgaven er det kanskje ikke så lett for oss mennesker å se betydningen av, eller forstå. Men vår mangel på forståelse endrer ikke realiteten. Vi er avhengig av alle pollinerende insekter; bier, humler, sommerfugler osv. Gjennom videoen som ble nevnt over i teksten er det gjort et forsøk på å sette fokus på forholdet mellom det lille insektet med en stor oppgave. Dette ble gjort ved at kamera ligger så nært kuben og biene at gresset rundt bli enormt. Når videoen blåses opp og vises på en stor skjerm blir gresset høyere enn oss mennesker. Proporsjonsmessig medfører dette at også biene blir blåst opp og fremstår som mye større enn de i virkeligheten er. Når vi da ser disse overdimensjonerte elementene, gresset og biene, gjør det noe med oss. Plutselig blir vi de små og overflødige. De som ikke har noe formål eller oppgave. Rollene snus fra at vi står å ser ned på bittesmå insekter til at vi ser opp på de samme insektene, bare i en større skala og kanskje vi da også klarer å se den store oppgaven som disse insekteneene har .

Det er viktig for Mathisen at kunsten skal være noe mer enn å bare se på. Hun ønsker at det skal ligge noe bak verkene. Hun ønsker å formidle noe. I verkene som dannes på bakgrunn av *Nyttige kuber – et mindre miljøprosjekt* ønsker hun å formidle det som er nevnt over, både å viderebringe det hun har lært gjennom å ha bier, rette fokus mot bienes sårbare situasjon og belyse den viktige jobben disse små insektene gjør. I tillegg til dette ønsker hun å vise hvordan prosjektet og arbeidet med bier har endret henne som menneske. Under seminaret fortalte hun at hun opplever å ha blitt mer lydhør ovenfor andre etter at hun begynte å jobbe med birøkt. I dette arbeidet må man være veldig oppmerksom på det som foregår i kuben for å registrere bienes atferd. Erfarne birøktere oppdager umiddelbart hvilket lynne biene er i når de åpner lokket til kuben. Adferden forteller noe om situasjonene i kuben, om det er harmoni i samfunnet, om de mangler en dronning, om det er sverming på gang osv. I møtet med kuben er det også viktig med rolige bevegelser som ikke gjør biene opphisset eller urolige, man må hele tiden være oppmerksom på det som gjøres og hvordan biene reagerer. Kanskje det er frukter fra dette som har bidratt at Mathisen har opplevd en holdningsendring. I arbeidet med biene har hun blitt mer motivert for å drive økologisk. Arbeidet har også gjort henne mer bevisst på at hun ønsker å ta vare på hele naturen og alt i den, ikke bare biene.

Slik at det, den nye lærdommen jeg får fra det arbeidet det, det endrer mine holdninger, altså det gjør noe med holdningene mine i forhold til økologi, i forhold til mat, i forhold til hva jeg mener er bra og dårlig i samfunnet vårt

Det kan oppfattes som at Mathisen har blitt mer bevisst på naturen som helhet. Denne bevisstheten gjør at både prosjektet og kunsten som er et resultat av *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* oppleves som mer viktig enn andre ting hun har jobbet med. Det vil si. I hennes tidligere arbeider føler hun selv at hun har berørt veldig viktige tema, men på en måte så handler *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* om noe som er utenfor henne selv. Det handler om hele verden, miljøet og hvordan vi lever våre liv. Disse aspektene er så store og viktige at det gir prosjektet et helt annet perspektiv enn i de tidligere arbeidene. Verden og miljøet er det viktigste vi har. Dersom vi ødelegger det har vi ingenting å gi videre til våre barn og våre barnebarn. Det blir ingenting igjen til de som kommer etter. Jorden og samfunnet trenger at vi bryr oss og tar vare på den. Gjennom *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* ønsker Elisabeth Mathisen å bidra til å formidle nettopp dette.



Bilde 13: *Bie på Storkenebb*, dokumentasjonsbilde fra hagen



Bilde 14: *Blåbærblomst*, dokumentasjonsbilde fra hagen

Kunstneriske strategier i Melliferopolis og Nyttige Kuber- et mindre miljøprosjekt

Når den praktiske gjennomførelsen av *Melliferopolis* og *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* nå har blitt presentert vil jeg anvende teoribakgrunnen for å peke på noen av de kunstneriske strategiene som benyttes i de to prosjektene.

Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt

Erfaringen

Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt har for meg helt fra starten vært naturlig å se i lys av Dewey og hans beskrivelser av erfaring. Først å fremst fordi erfaring defineres som ”et resultat av samspill mellom et levende menneske og en side ved den verden det lever i” (Dewey, 2008, s 203). Denne definisjonen gjør at birøkt i seg selv er en erfaring, fordi det er en samhandling mellom mennesker og bier, som i aller høyeste grad er en side ved verden. Verken Mathisens eller Stadlbauers praksis med bier er uforenlig med denne definisjonen av erfaring, men det er ikke sagt at all erfaringen som oppstår i bigården ender som *en* helhetlig, fullendt erfaring. Det er absolutt mulig at flere av situasjonene som oppstår i forbindelse med birøkt passerer som ufullstendige erfaringer og at de dermed defineres som helt dagligdage opplevelser. Men til tross for at dette kan forkomme, og ganske sikkert har forkommet ved flere anledninger, er det tydelig at noen av erfaringene ender som helhetlige, fullendte erfaringer som også er av en estetisk kvalitet.

Før dette begrunnes nærmere kan det være en idé å gå tilbake til Dewey for å se hvordan han beskriver en helhetlig erfaring av estetisk kvalitet.

Vi kan få en generell illustrasjon av dette dersom vi forestiller oss at en stein som ruller nedover en bakke gjør en erfaring. Aktiviteten er i alle fall «praktisk» nok. Steinen begynner på et bestemt sted og beveger seg så sammenhengende som omgivelsene tillater, mot et sted og en tilstand der den ligger i ro – mot et mål. La oss nå i tankene legge til disse ytre kjensgjerningene at steinen ser frem til det endelige resultatet, at den er interessert i de tingene den støter på underveis, omstendigheter som øker eller bremser bevegelsen mot målet; at den handler og føler ovenfor dem i overenstemmelse med sitt syn på dem som hindrer eller hjelpemidler, og at den endelige stillstanden knyttes til alt som gikk forut, som høydepunktet i

en sammenhengende bevegelse. Da ville steinen ha gjort en erfaring, en erfaring med estetisk kvalitet (Dewey, 2008, s. 199-200).

I sitatet over benyttes en stein-metafor til å forklare hvordan *en* helhetlig erfaring av estetisk kvalitet dannes. Det som fremkommer gjennom eksemplet til Dewey, er at forutsetningen for enhver erfaring er en eller annen form for handling. Eksemplet lar en rullende stein være handlingen, mens i *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* er handlingen alt som inngår i prosjektet; birøkt, observasjon av bier, tegninger, fotografier osv. Det som imidlertid er viktig å huske på i forbindelse med Mathisens miljøprosjekt, er at dette fremdeles pågår. I eksempelet til Dewey fullender steinen sin erfaring ved at den ligger i ro ved bakkens ende og ser tilbake på alt den har støtt på underveis, dermed kan Dewey si at steinen har gjort *en* erfaring av estetisk kvalitet. Dette kan ikke sies om *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt*. I prosjektet begynte ”steinen å rulle” i det Mathisen leste artikkelen i 2008 og vurdere hvordan hun kunne bidra til å støtte biene i Norge og stilte spørsmål til hvorvidt hun selv kunne ha bier. Men det finnes foreløpig ingen ende til prosjektet som helhet, derfor vil det være umulig å si om *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* i seg selv har ledet til *en* erfaring av estetisk kvalitet.

Likevel ser jeg noe ved prosjektet som kan knyttes til det som Dewey skriver og da er det ikke med tanke på at prosjektet kan ha medført en rekke ufullstendige erfaringer, men prosjektet kan også ha ledet til erfaringer av estetisk kvalitet. Jeg tenker at dersom steinen som ruller nedover bakken kommer borti andre steiner som begynner å rulle ved sammenstøtet, da vil den opprinnelige steinen være årsaken til at nye steiner begynner å rulle. Sagt med andre ord, den opprinnelige handlingen vil bidra til at det skapes nye handlinger som kan ende i *en* erfaring av estetisk kvalitet. Disse, la oss kalle det delerfaringene, er selvstendige erfaringer, men samtidig vil de være knyttet til den opprinnelige handlingen som de utgår fra. Dermed vil de i seg selv være *en* erfaring, men de vil også bidra til å gjøre den opprinnelige handlingen om til *en* helhetlig erfaring. Disse tankene kan jeg begrunne på bakgrunn av Mathisens arbeid med vannkulpene(e)

I seg selv er arbeidet med vannkulpene *en* erfaring av estetisk kvalitet. Dette blir tydelig ved å se på gangen i erfaringen. Etter en tid med bikuber oppdaget Mathisen plutselig døde bier utenfor kubene sine. Dette medførte en observasjon av bienes aktivitet og hun oppdaget at de døde av å hente vann fra trappen med maurmiddel. Denne oppdagelsen medførte at mysteriet

med de døde biene løst, men i stede for å la denne oppdagelsen være et avsluttende punktum begynte Mathisen å jobbe med hvordan hun kan unngå en gjentakelse av dette. Det er som vi aner en refleksjon på bakgrunn av det hun har observer. Det er som hun sier: ”Jeg ser at biene mine dør fordi de har hentet vann som var forgiftet av maurmiddel, men det må da finnes en annen plass hvor de kan hente vann”. Dette ble ikke stående som noe ubesvart spørsmål, men på bakgrunn av de døde biene startet hun et arbeid med å legge til rette for vannhenting for pollinerende insekter. Gjennom eksperimentering med små vannkulper i sinkfat og studier av reelle vannkulper og bekker i skogen begynte hun å få et klart bilde av hva som skal til for å danne funksjonelle vannkulper. Kunnskapen som ble dannet i dette arbeidet er innhentet gjennom handling og refleksjon. Handlingen i å studere bier som henter vann, eller handlingen i å studere vannkulper kombineres med refleksjon knyttet til hvordan dette benyttes i praksis. Mathisen lar altså det hun ser og tankene rundt det hun gjør påvirke de valgene hun tar. Dette bli et helt konkret eksempel på det mønsteret som Dewey mener er likt for enhver erfaring. Det er en likevekt mellom handlingen og persepsjonen gjennom at Mathisen forbinder det hun gjør med det hun tenker. Hun blir ikke dratt med av tilfeldige hendelser, men tar bevisste valg i forhold til det som gjøres. De utfordringene eller hjelpemidlene hun støter på underveis i arbeidsprosessen blir ikke stående som uvesentlige, men hun tar stilling til dem og handler ut fra dem.

Hele arbeidsprosessen ender til slutt med en vannkulp som står i en kjøkkenhage ved Østensjø skole. Dette kunstverket blir et synlig bevis på hele den lange reken med handling og refleksjon som ligger forut for det endelige resultatet. Vannkulpen er fullbyrdelsen av erfaringen, og i seg knytter den sammen alle sammenstøtene og alt som gikk forut for sin skapelse. Den blir et vitne om hvordan Mathisen har jobbet med å se på vannkulper og eksperimentert sinkfat, hvordan hun har tenkt og funnet gode løsninger slik at biene og andre pollinerende insekter kan hente vann. Gjennom å være en synliggjøring av den erfaringen den er et resultat av kan også dette kunstverket rettes mot betrakterens persepsjon. Slik er vannkulpen punktumet på *en* erfaring, den er steinen som ligger i en stille tilstand og viser tilbake til alt som ligger forut. Dermed er alt som angår vannkulpen *en* erfaring av estetisk kvalitet i seg selv. Samtidig er hele denne erfaringen et resultat av noe som skjedde i *Nyttige Kuber –et mindremiljøprosjekt* og uten dette prosjektet ville det mest sannsynlig ikke vært noen vannkulp, fordi det da ikke ville vært noen døde bier. Dermed har altså den rullende steinen i *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* støtt bort en ny stein som her begynt rulle og som har utgjort sin egen erfaring, samtidig er vannkulpen og de erfaringene som inngår i den

en de av selve miljøprosjektet. Hvis det hele sammenliknes med noe så dramatisk som et jordras vil det kanskje være lettest å forstå. Det hele starter med én stein som begynner å rulle, denne vil ta med seg flere steiner på veien og det hele ender i et skred. Da vil flere steiner ha rullet ned bakken og alle vil etter hvert stoppe og noen av de kan se tilbake på handlingen og reflektere over det som ligger bak. Da vil alle disse steinene gjøre sine egne individuelle erfaringer, samtidig alle være en del av selve jordrasen. Alle steinene vil være egne individuelle erfaringer samtidig som de er del av en større erfaring. På bakgrunn av denne tankegangen tror jeg at *en* erfaring kan bestå av flere ”delerfaringer” som er individuelle, men som allikevel inngår i erfaringen som helhet.

Omsorgen

Tidligere i teksten har jeg vært inne på et annet prosjekt som jobber mot naturen og miljøet. *The Great Cleansing of the Rio Grande River* av Dominique Mazeaud som nevnes av Suzi Gablik (1991, 1998) og hennes tanker om en holdningsendring innenfor kunstverden. Mazeauds verk sto på mange måter opp mot den regjerende tanken om kunst. Gablik holder frem modernismens maskuline holdninger som den totale motsetning til den type kunst som Mazeaud skaper. Mens den modernistiske tankegangen i følge Gablik nærmest kan betegnes som overfladisk, da den vektlegger hvor verker stilles ut, at de skal selges for høye summer og at de er skapt av kunstnere med ”riktige” navn. Det som skiller *The Great Cleansing of the Rio Grande River* fra disse tankene, er ikke først og fremst det faktum at kunstneren går ut i naturen med sitt verk. En rekke andre kunstnere har i løpet av 1900-tallet beveget seg ut av museet og galleriene for å jobbe med kunst på andre arena. Kunst som ikke kan kjøpes for penger eller stilles ut på andre plasser enn der den er plassert, kunst som til og med bare er tilgjengelig gjennom et dokumenterende fotografi er kjente fenomen fra 1900-tallets kunst og fra modernismen. Flere kunstnere fra denne perioden, for eksempel Walter de Maria og Richard Long, har jobbet med *konseptuell earth art* og gjort store inngripen i naturen og landskapet. De har omorganisert steiner på et fjell eller gått opp stier i ørken og på gressletter. Men det faktum at disse verkene befinner seg i naturen, betyr ikke at de retter seg mot miljøet og dette er et viktig poeng. Ikke alle kunstverk som er en del av naturen ønsker å si noe om miljøet eller kan forbindes med miljø- eller samfunnsrelaterte spørsmål. Da Richard Long skapte *A Line made by Walking* (1967) var ikke dette verket en kommentar til verken samfunnet eller hvordan vi behandler naturen. Det var bare en sti som han lagde ved å gå frem og tilbake over en gresslette (Kastner & Wallis, 1998). Her ligger det en forskjell mellom Mazeaud og de konseptuelle earth art kunstnerne. Mazeauds verk bygger på omsorg og

medfølelse, når hun plukker søppel opp fra elva er det en handling gjort på bakgrunn av kjærlighet og omtanke for elven som er blitt så ødelagt av menneskelig forsøpling. Verket er en helbredelsesprosess, hvor kunstneren steller med elvens sår. Dermed skiller verket seg fra *A Line made by Walking* og andre modernistiske verker. Gablik uttrykker noe av dette slik.

In 1917 Marcel Duchamp exhibited a urinal and called it art, although at the time there wasn't any concept yet in place to explain such an act of transgression. Today Mazeaud's project is equally startling because it isn't based on a transgression of the aesthetic codes at all. It comes from another integrating myth entirely: compassion (Gablik, 1991, s. 121)

Her er det som at Gablik sier at verket er spesielt, ikke fordi det bygger på en overskridelse av de estetiske kodene, slik som Duchamps pissoar, men fordi det bygger på noe helt nytt, som kunstverden ikke har sett, nemlig medfølelse.

Den samme medfølelsen som oppstår i dette verket aner jeg også i *Nyttige kuber – et mindremiljøprosjekt*. Når Mathisen bestemte seg for å begynne med birøkt gjorde hun det fordi hun ønsket å støtte biene i Norge. På seminaret sa hun at etter å ha lest artikkelen av Gjessing ønsket hun å støtte miljøet. Bare i denne tanken som er grunnlaget for selve prosjektet mener jeg at det ligger en tydelig omsorg for naturen som helhet. Mathisen leste at biene var i en truet posisjon og ønsket derfor å støtte opp om disse insektene, ikke bare for å ta vare på dem, men for å ta vare på naturen og hele økosystemet. For som hun har sagt flere ganger gjør biene en viktig jobb og insektene pollinerer 86% av alle nyttevekstene våre. I tillegg til omsorgen som ligger i prosjektets grunntanke er det også tydelig at hun har en stor omsorg for biene sine. Denne omsorgen kommer til syne gjennom arbeidet med vannkulpen hvor hun har brukt mye tid på å perfektionere vannkulper slik at biene og andre insekter kan hente vann uten at de drukner.

Men i hovedsak er det prosjektet som helhet som vitner om en omsorg for bier og for naturen. Hun forteller blant annet at de (Elisabeth og Erik) bruker like lang tid på sine åtte kuber som en erfaren birøkter bruker på sine femti. Selv skylder hun på treghet, men jeg tror også at dette er et vitne om omsorgen som ligger bak arbeidet. Hun tar seg tid til å være tilstede sammen med biene, se dem, høre dem og være der med dem. Hver gang de kommer til husmannsplassen eller drar derfra stopper de opp og ser på kubene. De ser om alt er som det

skal være, forsikrer seg om at biene har det godt og alt er i orden. Noen sommerkvelder sitter de også ute ved kubene i skumringstimen for å se og høre de siste biene som surrer rundt før de går til ro inne i kubene. Alt dette vitner om at prosjektet baserer seg på omsorgen og de feminine verdiene som kommer til syne i *The Great Cleansing of the Rio Grande River*. Når Mazeaud plukker søppel blir hver flaske, barnesko eller hermetikkboks en helbredende handling for elven som har blitt ødelagt. Hos Mathisen blir bikubene og det hun gjør der et helbredende bidrag for å styrke populasjonen av bier i Norge.

Relasjonell estetikk og communities

På spørsmål om hvorfor *Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt* ikke defineres som kunst sier Mathisen ”Ja kanskje jeg kunne vinkle det inn mot relasjonell kunst, men det opplever jeg ikke”. Dette begrunnes ut fra at bigården ligger på et avsidesliggende sted hvor ingen utenforstående kommer til og dermed skaper ikke prosjektet noen sosiale møtesteder. Jeg mener det er viktig å respektere Mathisens egen subjektive oppfatning av sitt eget arbeid og forholde seg til at hun faktisk ikke opplever sitt prosjekt som et kunstprosjekt men et miljøprosjekt. Men jeg vil likevel peke på de kunstneriske strategier og arbeidsformer som inngår i prosjektet og jeg mener faktisk at det kan forbindes med *Relasjonell estetikk*. Når Bourriaud (2007) skriver om *(mellom)rom* ser jeg ikke noen grunn til at *Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt* ikke kan være et slikt (mellom)rom, eller *interstice*. Bourriaud lager ingen begrensinger for hvem som skal kunne ta del i dette (mellom)rommet og dermed går jeg ut fra at det er tilstrekkelig at det bare er lagt til rette for to personer. Jeg vil til og med si at (mellom)rommet bare kan være for én person og at *The Great Cleansing of the Rio Grande River* derfor er en *interstice* bare for Mazeaud. Dette sier jeg fordi begge disse prosjektene presser seg inn i et mellomrom i det kapitalistiske og markedsstyrte samfunnet. For Mathisen og hennes kompanjong åpner *Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt* for andre muligheter for utveksling enn dem som er gjeldende i det globale systemet og det er nettopp dette (mellom)rommet skal gjøre (Bourriaud, 2007).

Prosjektet kan for øvrig også forbindes med Miwon Kwons begrep *Community based art*. Da spesielt *Invented Communities (Ongoing)* som er permanente fellesskap skapt for et kunstnerisk formål. Kwon spesifiserer heller ikke hvor mange som skal til for å danne et fellesskap og selv mener jeg at to personer burde være tilstrekkelig. Som individer er de selvstendige og handlekraftige i seg selv, men i bigården samhandler de med hverandre og er forent i tanken om at de sammen skal legge til rette for bienes ve og vel. Dermed utgjør

Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt et fellesskap mellom de to som er delaktige i prosjektet.

Melliferopolis

Da Mathisens arbeider ble sett i forhold til den kunstneriske teoribakgrunnen rettet jeg blant annet fokus på hvordan hun formidler sin erfaring gjennom kunst. Slik blir hennes verker høydepunktet som binder sammen de handlingene og refleksjonene som hun selv har hatt og dermed uttrykker verket *en* erfaring av estetisk kvalitet. Denne strategien er også synlig i Christina Stadlbauers kunstverk *It's so dark inside the hive* (2011). Målet var å skape en følelse av bikuber om sommeren. Når lokket på en kube åpnes strømmer det ut et vell av lukter fra honning, voks og propolis. Dette beskriver Stadlbauer som en fantastisk opplevelse som hun utelukkende forbinder med noe positivt. Samtidig medfører en åpen bikube alltid en viss frykt for å bli stukket. Disse to aspektene ved å åpne en kube ønsket hun å formidle gjennom kunstverket, både den positive og fantastiske siden, så vel som frykten. Gjennom å formidle begge sidene ved birøkt blir *It's so dark inside the hive* en samling av kunstnerens egne erfaringer. Det Stadlbauer har opplevd gjennom årene med birøkt kommer til syne i verket og dermed blir også dette et avsluttende punktum som viser til alt som ligger forut. Erfaringene knyttet til lukter, lyder og frykten for stikk danner grunnlag for de valgene som er tatt underveis og samles til en helhet i verket. Dermed blir verket et uttrykk for erfaringen til kunstneren som også kan gi betrakteren *en* erfaring. Slik kan verket sammenlignes med Mathisens vannkulp, gjennom at begge kunstverkene tar utgangspunkt i kunstnerens egne erfaringer i skapelsen av noe nytt som kan gi betrakteren *en* erfaring.

Når dette er sagt aner jeg en annen type strategi i *Melliferopolis*. Når jeg hører og leser om dette prosjektet slår det meg at Stadlbauer ikke først og fremst formidler sine egne erfaringer. Jeg tenker at hun snarere forsøker legge til rette for at betraktere kan skape sine egne individuelle erfaringer. Selvsagt bygger prosjektet på Stadlbauers egne erfaringer og det er et resultat av flere år med birøkt og eksperimentering med bier, likevel er det ikke dette jeg synes er interessant å se på. Jeg er opptatt av tanken om at det hun gjør ikke formidler hennes erfaringer, men kan fremme erfaringer hos betrakteren. Når hun har gjort et valg om å plassere bikuber på tre offentlige plasser i Helsinki gjør hun biene tilgjengelig for hvem som helst. Alle som ønsker å besøke kubene kan gjøre det når de selv har tid. Det er ingen som passer på kubene, ingen informasjonsnotater som henger ved dem eller synlige forutsetninger for hvordan kubene skal møtes. De bare står der og biene lever sine liv inni dem, så kan hvermannen på egne initiativ møte biene på den avstanden de selv er komfortable med.

Det er viktig å understreke at disse møtene mellom bier og betrakter kan ende som ufullstendige erfaringer. Kanskje en bie tilfeldigvis flyr forbi en besøkende i *Kaisaniemi Botanical Garden* og den besøkende av ren refleks vifter den bort. Da stiller møtet seg inn i rekken av helt ordinære, dagligdags handlinger, intet mer, intet mindre. Andre våger seg kanskje inn på kubene, men opplever det hele meget ubehagelig. Kanskje blir frykten for stikk for stor, og de trekker seg unna. Et annet alternativ, som Stadlbauer faktisk var vitne til, er at noen våger seg bort til kubene for å se og studere det som skjer der. De to eldre kvinnene som sto ved *Hexa-Hive* den dagen hun var i Kaisaniemi var tydelig engasjert og oppslukt av livet i kubene. De så og de diskuterte det så med hverandre. Uten å legge tanker i hodene på disse damene vil jeg være så dristig å påstå at disse to opplevde en helhetlig erfaring. Gjennom å bruke sansene aktivt; se, lytte, lukte og føle utførte disse kvinnene en handling, denne handlingen i seg selv er en erfaring, men det som gjør erfaringen helhetlig er diskusjonen mellom damene. I diskusjonen er det mulig at de lå refleksjoner rundt de var vitne til og de erfarte gjennom å være nær kubene. Dersom dette er tilfellet og det er en sammenheng og likevekt mellom handling og refleksjon er det absolutt mulig at de to opplevde *en* helhetlig erfaring av estetisk kvalitet. Denne erfaringen, vil slik jeg ser det, trenger ikke å være relatert til tanken bak *Melliferopolis*. Kubene i seg selv legger ingen føringer for de erfaringene som oppstår i møtet med dem. Derfor mener jeg å se at prosjektet ikke formidler noen spesifikke erfaringer, men at det danner individuelle erfaringer for hver dem som møter kubene.

Ved å gå tilbake til de tre tenkte møtene som jeg presenterte over, kan noe annet som Dewey skriver trekkes frem.

Spesielt i den travle og utålmodige verden vi mennesker lever i, gir hagen til handling og begjæret etter aktivitet mange mennesker nesten utrolig fattige og rent overfladiske opplevelser. Ingen erfaring får mulighet til å fullføres fordi man begynner på noe annet så altfor raskt (Dewey, 2008, s. 204)

I det første tenkte scenariet, hvor betrakteren ikke en gang enstet bier som fløy forbi, kommer Deweys beskrivelse av den utålmodige og travle hverdagen til syne. Vi mennesker er så opptatt og travle at vi ikke har tid til å fullende erfaringer. Vi er så raske med å gå over i nye handlinger at vi ikke har tid til persepsjon som gjør erfaringen helhetlig. Dette gjør at de opplevelsene vi faktisk har blir fattige og overfladiske. De blir dagligdagse hendelser uten

noen verdi, bare en del i den lange rekken av travel og stressende hverdag. I det siste scenariet, som faktisk var reelt, ser vi at disse to kvinnene faktisk tok seg tid til å gå bort å se. De tok seg tid til å være nysgjerrig og til å undersøke over det de er vitne til. De tok seg tid til å sanse og reflektere slik at nye erfaringer ble skapt. Dewey sier at ”For å sanse, må tilskueren nemlig *skape* sin egen erfaring” (Dewey, 2008, s. 211). Erfaringen kommer altså ikke utenfra. Den skapes inne i oss og av oss selv og for at den skal skapes er det nødvendig å gi erfaringen tid slik at den kan avrundes slik at den fullbyrdes og ikke opphører. Dette faktumet gjelder for alle typer av helhetlige erfaringer av estetisk kvalitet. Enten de oppstår i møtet med *Melliferopolis* kubene, Mathisens vannkulp, *the land projects* (Christensen-Scheel, 2009), eller i andre sammenhenger.

I tillegg kan det også nevnes at Stadlbauer gjennom seminarene formidler sin erfaring ovenfor det fellesskapet av mennesker som er der. Det er interessant å reflektere over hvordan erfaringer kan formidles gjennom samvær mellom betrakter og kunster. I forlengelsen av denne tanken kan det også være aktuelt å peke på det som ble sagt av kuratoren under kunstnermøtet i *KOMPANIUM, et kunst- og miljøprosjekt*. Hun sa at formidlingen av prosjektet kunne være kunst, en tanke jeg er enig i dersom vi tenker oss at kunstnermøtet formidlet Mathisens erfaringer. Med tanke på at det nettopp er formidlingen av erfaring som bidrar til å gjøre noe til et kunstverk, vil altså kunstnermøtet, hvor erfaringen ble formidlet utgjøre et kunstverk i seg selv.

Relasjonell estetikk

Til nå har fokuset vært knyttet til erfaringen som kan oppstå i *Melliferopolis*, men prosjektet består av noe mer enn å bidra til erfaringsdannelse. Møtene som kan oppstå i forbindelse med prosjektet kan være eksempler på (mellom)rommene som Bourriaud beskriver. Når han snakker om (mellom)rom, eller *interstice* bruker han dette til å beskrive de utvekslingssamfunnene som ”unnslipper den kapitalistiske økonomien fordi de er fritatt fra loven om profitt” (Bourriaud, 2007, s. 20). I samtidskunsten er (mellom)rommet betegnelsen på de kunstverkene som skaper frie rom som styres av en annen rytme enn den som styrer dagliglivet. Samtidskunsten åpner for en mellommenneskelig samhandling som ikke er lik de kommunikasjonssonene som påtvinges oss av samfunnet.

I *Melliferopolis* kan de ulike seminarene som holdes være eksempler på slike (mellom)rom. For å beskrive hva jeg tenker i forhold til dette vil jeg gå tilbake til oppstartsseminaret som ble nevnt i sammenheng med den praktiske gjennomførelsen av prosjektet. Jeg vil gjengi min

egen, personlige opplevelse av seminaret, slik jeg i ettertid har reflektert over og erfart det jeg var med på.

Den 14. Mai 2012 dro jeg til Helsinki, en by som var totalt ukjent for meg. Jeg hadde aldri vært der før og jeg dor dit fordi jeg skulle delta på et seminar med totalt ukjente mennesker. Da jeg kom dit viste det seg å være en samling mennesker fra hele verden, det var en til fra Norge, noen fra Finland, og andre deler av Europa, en dame fra USA og en annen fra Brasil. Noen hadde god kjennskap til bier og kunne navn på de ulike typer bier og de noen de bikubesystemene som finnes. Andre igjen var som meg og hadde kanskje lest litt, men visste lite utover dette. Den første dagen deltok vi på et seminar hvor vi fikk praktisk og teoretisk innføring i forhold til bier generelt og prosjektet som helhet. De resterende dagene ble tilbragt på Harakka Island hvor vi gjorde i stand kuber og rammer. Innimellom dro vi rundt på øya og fikk bl.a. en innføring i hvilke vekster i naturen som er spiselige, på bakgrunn av denne kunnskapen lagde vi en salat til lunsj. Ellers så vi litt på fuglelivet og den siste dagen skapte vi et insektshotell. Under hele seminaret var vi utendørs og det var tidvis veldig fint vær og frisk og deilig mai luft fylte våre lunger. Det hele var en utrolig flott opplevelse hvor jeg fikk mulighet til å lære ting om naturen som jeg ikke visste fra før. Jeg lærte mye om bier og birøkt, jeg lærer om hvilke planter som er spiselig og at vann fra kokte bringebærblader hjelper mot PMS. Jeg lærte også en del om pollinerende insekter og insektshoteller som jeg ikke visste fra før. I tillegg ble jeg kjent med utrolig flotte og forskjellige folk som også var opptatt av miljø, bier og birøkt.

Alt dette drev jeg på med mens min familie og mine venner var i Norge og strøk bunadsskjorter, pusset sølv, planla fancy frokost, lunsj eller fest slik at 17. Mai kunne bli helt perfekt. Mens jeg gikk i fjæra og fant kvister til hotellet gikk ”de andre” i 17.mai tog. Mens jeg bygde hotellet spiste de is og pølser og hadde gnagsår etter bunadskoene. Ikke misforstå meg i det jeg sier, jeg setter dette veldig på spissen og jeg synes 17.mai er en kjempedag og hurra for Norge som fikk sin egen grunnlov, men det hele blir et så veldig tydelig eksempel på hvordan *Melliferopolis* skaper et (mellom)rom i det kapitalistiske og kommersielle samfunnet. Det at seminaret ble holdt på 17. Mai viser så tydelig at prosjektet skiller seg ut fra dagliglivet. Samtidig føyer det hele seg inn i det globale systemet på en åpen og harmonisk måte. Bikubene plasseres inn i byen og skal fungere som en del av den urbane kulturen, samtidig skiller prosjektet seg ut fra den urbane kulturen ved at de som opplever det, enten det er gjennom å møte bikubene, eller å delta på et seminar, trer inn i et rom som skiller seg fra kulturen gjennom at fokuset rettes mot ikke-kommersielle fenomener. Seminarene skaper

møteplasser hvor ulike mennesker kan samles å skape relasjoner mellom hverandre, men også relasjoner til naturen og biene.

Fellesskapet

Det er nærliggende å tenke at prosjektet bidrar til dannelsen av fellesskap og da er det ikke lang vei til Miwon Kwons begrep *community-based art*. Ved at seminarene som arrangeres i forbindelse med prosjektet bidrar til å samle en gruppe mennesker som samhandler og utveksler i forhold til hverandre, dannes det samtidig et midlertidig fellesskap. Fellesskapet eksisterer innenfor det tidsrommet som seminaret pågår og kan dermed kategoriseres som *Invented Communities (Temporary)*. I seminarene forenes kunstneren og deltakerne gjennom de felles temaene, bier, natur og miljø. Disse utgjør leddene i algoritmen ”community-based art: artist + community + social issue = a new critical/public art” (Kwon, 2002, s.146). Slik at det blir Christina Stadlbauer + fellesskapet i seminarene + bier, natur, miljø = en ny type offentlig kunst.

I forlengelsen av å beskrive community-based art og relasjonell estetikk merker jeg at et spørsmål reiser seg: kan man skape et fellesskap eller mellommenneskelige møtesteder?

Dersom Bourriaud skal benyttes for å svare på dette skriver han at ”Samtidskunsten skaper frie rom, tidsrom der rytmen motsetter seg og er en annen enn den som styrer dagliglivet. Den åpner for ”mellommenneskelig handel” som er forskjellig fra de ”kommunikasjonssonene” som påtvinges oss” (Bourriaud, 2007, s. 21). I dette oppfatter jeg at han sier at all samtidskunst skaper frie rom som åpner for mellommenneskelige handlinger, dermed opplever jeg at han også åpner for at fellesskap og mellommenneskelige møtesteder kan konstrueres av de som driver med samtidskunst. Kwon innfører begrepet *Invented Communities* i forbindelse med community-based art. Det virker nærmest overflødig å si noe mer om definisjonen av begrepet fordi ordet *invented* er nok til å forstå at det her er snakk om noe som er oppdiktet, eller fiktivt. Det er ikke et naturlig fellesskap, men et fellesskap som er skapt.

En annen som faktisk stiller det samme spørsmålet som meg er Christensen-Scheel (2009). Hun skriver at begge prosjektene hun jobber med, både *The land foundation* og *Sørfinnset School/the nord land* involverer flere møter og utvekslingsøyeblikk og dermed har begge prosjektene en påvirkning på samfunnet. Men så stiller hun et spørsmål som hun mener gjenstår å svare på. “it remains a question whether sociality can be “produced” within a

specific context” (Christensen-Scheel, 2009, s. 221). Kan man skape fellesskap og sosiale settinger innenfor en bestemt kontekst? Kan fellesskap skapes?

Som svar sier Christensen-Scheel at *the ‘land’ projects* minner om virkelige fellesskap. Det oppstår pinlige situasjoner og usikkerhet på lik linje med vennskap og kjærlighet. Men hun sier også at dette ikke gir noe grunnlag for å konkludere med at prosjektene er mer nær eller fjern enn andre ikke-konstruerte fellesskap. Hun kan ikke si at fellesskapene i *the ‘land’ projects* er mer eller mindre manipulerte, iscenesatte eller virkelig. Fordi dette avhenger av hvem som opplever prosjektene. Vår opplevelse av verden er subjektiv, og dermed kan ikke noen andre enn hver enkelt si at noe er mer virkelig enn noe annet. I forhold til *Melliferopolis* og *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt* ønsker jeg å konkludere i den samme retningen. Jeg opplevde at oppstartsseminaret til *Melliferopolis* skapte et fellesskap mellom de menneskene som var der fordi vi samhandlet og interagererte med hverandre. Samtidig må jeg ta høyde for at noen andre som var tilstede ikke hadde den samme oppfattelsen. Kanskje de opplevde det hele som virkelighetsfjernt og unaturlig og at de derfor ikke så det fellesskapet som jeg så. Dette gjelder også i forhold til Mathisens *Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt*. Hun sier selv at hun ikke opplever dette som kunst, likevel valgte jeg å forbinde det med *Invented Communities (Ongoing)*. Jeg baserer mine tanker på det jeg har hørt at Mathisen har sagt og det jeg har lest hos Kwon (2002) og jeg tror ikke at jeg har mer ”rett” enn Mathisen ved å forbinde hennes prosjekt med denne kunstteorien, men jeg opplever at jeg ser noe i det hun gjør som samsvarer med den teoribakgrunnen jeg har valgt.

Så skal det sies at selv om det er problematisk å definere prosjektene som faktiske reelle og naturlige fellesskap er det noe ved dem som forbinder menneskene som deltar. På oppstartsseminaret var deltakerne på en måte forbundet gjennom en slags høyere bevissthet i forhold til bier, jeg opplever også denne bevisstheten inngår i Mathisens prosjekt gjennom at hun og Erik er bevisst på den rollen de spiller ovenfor miljøet, økologi og bier i Norge. Så det er en større bevissthet knyttet til ens egen praksis som kan skape refleksjon på et annen måte enn den reelle situasjoner ville ledet til. Denne bevisstheten synes å drive de som er engasjert i de to prosjektene, at den felles driven og bevisstheten er med på å skape et fellesskap ut av den kunstneriske settingen. Det hele kan oppsummeres med Christensen-Scheels ord:

But, there seems to be 1) *a higher degree of awareness of one’s own practice*, a continuous discussion on actions and project, which includes reflexivity, but indicates a more general and

open awareness and not the “doubling” of actions in specific situations, 2) where *collectivity* is a “pre-defined” or necessary value in itself, and 3) there seems to be a certain expressed and unexpressed “*common drive*” between the participants, *an idea of common values or project hold them together* (Christensen-Scheel, 2009, s. 221)

Kort oppsummert

For å oppsummere noen av de kunstneriske strategiene som inngår i de to prosjektene kan jeg begynne med å si at jeg forbinder begge prosjektene med erfaring av estetisk kvalitet. Hos Mathisen gjenspeiles erfaringen i de kunstverkene hun publiserer. Da hun skapte vannkulpen ved Østensjø skole var denne et uttrykk for den erfaringen hun har tilegnet seg gjennom arbeidet med bier. Stadlbauer legger i større grad til rette for at den enkelte betrakter får en erfaring som er uavhengig av de erfaringene hun har fra før. Dette gjør hun gjennom å plassere bikubene på en offentlig plass uten noen forutsetninger for hvordan folk skal møte biene. Det legges til rette for at den enkelte skal kunne erfare biene på sin egen måte. Samtidig pekte jeg på at de fysiske møtene som eksisterer mellom kunstner og betrakter (Kunstnermøtet, Mathisen og seminarene, Stadlbauer) er en arena hvor erfaringene faktisk kan formidles gjennom sosial interaksjon. En spennende tanke, fordi denne medfører at kunstnermøtet i seg selv kan være kunst.

Videre så jeg på hvordan *Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt* kan sammenlignes med Mazeauds *The Great Cleansing of the Rio Grande River* slik at Mathisens prosjekt kan betegnes som *value-based*. Prosjektet får denne betegnelsen fordi det på en så tydelig måte bygger på feminine verdier som motsetter seg det modernistiske samfunnet Gablik (1991, 1998) var/er så imot. Hele prosjektet baserer seg på en omsorgen som ligger i å støtte den truede bie bestanden i Norge og i hele verden. Så er det en annen likhet mellom de to prosjektene. Begge formidler en tanke om at alle monner drar. Mazeaud var nok klar over at hennes søppelplukking ikke ville rense elva, men det hindret henne ikke i å gjøre et forsøk. Det samme er synlig hos Mathisen. Det er ikke slik at åtte kuber vil redde verdens bifolk, men det er i det minste noe, de gjør en innsats og tenker ikke at det de gjøre er i en så liten skala at det er ubetydelig. I dette opplever jeg en statement om at det faktisk er bedre å gjøre noe enn ingenting.

Sist, men ikke minst har jeg sett begge prosjektene i forhold til Bourriauds (2007) *relasjonelle estetikk* og Kwons (2002) *community-based art*. Jeg opplever at begge prosjektene er

eksempler på (mellom)rommet som Bourriaud skriver om. Spesielt trakk jeg frem seminarene som arrangeres i forbindelse med *Melliferopolis* og beskrev hvordan disse er et interstice. Hos For meg ble (mellom)rommet i *Melliferopolis* så tydelig fordi det seminaret jeg deltok på ble holdt samtidig som 17. Mai ble feiret i Norge. Men (mellom)rommet blir også tydelig gjennom at seminarene holdes på en øy utenfor Helsinki. Dermed må deltakerne fysisk reise ut til øya for å være en del av seminaret og slik blir de en del av selve prosjektet som helhet. Når de reiser ut fra byen og over på øya er det nesten som de trer inn i en egen verden, eller et eget rom, som ligger utenfor kapitalismen og markedskreftene, men som samtidig er en del av hele byen. Det samme skjer når det skapes kontakt mellom en betrakter og kubene som er plassert i byen. De er en del av hele bybildet, og biene er en del av bylivet, samtidig er de utenfor fordi prosjektet vektlegger at naturen, som etter min mening er den største motsetningen til det kapitalistiske og kommersielle, skal bringes tilbake til menneskene. Det er meningen at vi skal gå bort til kubene og da samtidig gå inn i en del av naturen som kan være et (mellom)rom fra det daglige urbane livet.

Til slutt reflekterte jeg litt over skapelsen av fellesskap og kommenterte det faktum at det er individene og deres subjektive oppfatninger som avgjør om et fellesskap som konstrueres i forbindelse med et verk er reelt eller ikke. Derfor er det vanskelig å si helt konkret at de to prosjektene jeg har sett på utgjør fellesskap. Det jeg i midlertid har gjort, er å slutte meg til Christensen-Scheels (2009) refleksjon om at det ligger noe i prosjektene som skiller seg ut fra det ”vanlige” fellesskap, eller samfunnet generelt. I prosjektene ligger det en felles bevissthet som preger alle som bidrar. Alle er fokusert på bier og deres innvirkning på miljøet, i tillegg til at vår innvirkning på miljøet også har blitt et tema. Denne bevisstheten forener de som kommer i kontakt med de to prosjektene og jeg opplever at denne felles tanken om miljø er med på å drive begge prosjektene fremover, fordi både kunstnerne og de som på en eller annen måte deltar er fokusert på at naturen må vernes om slik at vi har noe gi videre.

Art Education for Sustainable Development (AESD)

I forbindelse med presentasjon av interessebakgrunn trakk jeg frem Helene Illeris (2012) som har videreutviklet begrepet *Education for Sustainable Development (ESD)* til å bli *Art Education for Sustainable Development (AESD)*. Opprinnelig ble ESD lansert, i 1987 i forbindelse med *Brundtland rapporten*. I 1992 ble det tatt videre under FNs konferanse *Agenda21*, før det i 2002 på FNs toppmøte i Johannesburg, dannet grunnlaget for *the Decade of Education for Sustainable Development* (Illeris, 2012). Når Illeris tok tak i begrepet i 2012 og utviklet det gjennom å legge til *Art* er dette gjort på bakgrunn av det hun har lest i Norgaards bok i *Living in Denial* (2011). Fra tidligere husker vi at denne boken poengterer at det ikke finnes noen arena for å snakke om klimaendringer og miljørelaterte spørsmål. Dette ønsker Illeris å endre på, dermed konstruerer hun en epistemologisk plattform i et forsøk på å trekke de miljørelaterte spørsmålene inn i Kunst og håndverks undervisningen. Illeris selv bruker ordet art education, men jeg ser ingen problemer med å knytte det hun skriver til faget Kunst og håndverk da kunst utgjør en del av undervisningen i faget.

Plattformen tar utgangspunkt i fire hjørnesteiner: *critical art education, poststructuralist strategies, visual culture pedagogy, and community oriented visual practices*. Hver hjørnesteinen har ”fått” to stikkord som er med på å definere den. De har også sitt utspring i de siste strømmingene innenfor kunstutdanninger og bygger på tekster knyttet til nylig gjennomførte nordiske undersøkelser av fagfeltet. Hver hjørnesteinen knytter sammen forholdet mellom kunstfaglig utdanning, miljø og bærekraftig utvikling. Målet med plattformen er at den skal kunne fungere som et forskningsbasert redskap for å diskutere miljøspørsmål. Slik at vi kan overkomme tendensene som Norgaard fant i Bygdaby (at miljø er et ”ikke-tema”) og begynne å jobbe med AESD både innenfor forskning og i undervisningspraksis.

Når denne teksten nå skal dreies inn mot hvordan de kunstneriske strategiene som er trukket frem over, kan åpne for arbeid med miljørelaterte spørsmål i faget Kunst og håndverk, vil jeg benytte meg av Illeris’ plattform. Ved hjelp av denne tror jeg at vi kan få et oversiktlig didaktisk perspektiv som drøfter hvordan kunstprosjekter rettet mot natur og miljø kan bidra til å skape arbeid med miljørelaterte spørsmål i faget Kunst og håndverk.

Critical art education

Når Illeris skriver om critical art education bruker hun først stikkordet *praxis*. Dette er hentet fra marxismen og bidrar til å beskrive hvordan fysiske og sansende aktivitet danner basis for

læring, slik at mennesket kan benytte seg av dette for å tilegne seg kunnskap. Det andre stikkordet til denne hjørnesteinen er *change*. Dette forstås som viljen til å endre de allerede eksisterende vanene og systemene innenfor kulturen. På den måten kan det skapes plass til nye holdninger som legger vekt på humanitet, respekt og harmoni. Generelt har denne hjørnesteinen sin rot i marxismen og tanken om å være kritisk til de eksisterende samfunnsnormene. Dette kan skje gjennom frigjøring, kreativitet og bevissthet. Slik kan det skapes humane, respektfulle og harmoniske livsformer som gagnar alle levende vesen på planeten. I undervisningssammenheng er tanken at utdanning ikke skal være reproduksjon av allerede eksisterende kunnskap. Det er snarere en felles vandring hvor elevene sammen med lærerne beveger seg mot nye tenke- og levemåter. I tillegg fremmer denne hjørnesteinen et sosialt perspektiv på mennesket som fører til at undervisningen skal sikte seg mot å skape ansvarsfulle individer som setter det felles beste fremfor seg selv.

Jeg tenker at denne hjørnesteinen åpner for en reflekterende og kritisk undervisningspraksis i faget Kunst og håndverk og i skolen generelt. Målet med dette er å sikre en undervisning hvor sanselige og fysiske aktiviteter kan medvirke til å endre noen av de holdningene som eksisterer i samfunnet. Dette må skje for at vi ikke lengre skal se på oss selv som enkeltindivider, men se på hele kloden som en sammenhengende levende organisme med behov for humane holdninger som fremmer alt liv på jorden. Samtidig mener jeg at critical art education ikke bare fremmer kritisk og reflekterende undervisning. Jeg tror at denne hjørnesteinen også oppfordrer lærere til å være kritisk og reflekterende ovenfor den *vedtatte lærerplanen* (Goodlad, 1979), altså Kunnskapsløftet.

I tilknytning til denne tanken er det interessant å se på hvordan Kunnskapsløftet trekker inn miljørelaterte spørsmål som en del av undervisningen i Kunst og håndverk. Helt konkret nevnes miljø (forstått som ytre levevilkår i naturen) én gang i lærerplanen for faget og det er i et kompetansemål for 10. Årstrinn. Der står det at elevene skal ”beskrive livsløpet til et produkt og vurdere konsekvenser for bærekraftig utvikling, miljø og verdiskaping” (Utdannings- & forskningsdepartementet, 2006). Ellers nevnes ikke ordet miljø i Lærerplanen for Kunst og håndverk. Dermed skiller Kunnskapsløftet seg fra sin forgjenger lærerplanen fra 1997 (L97) hvor det står som *felles mål for faget* at ”elevene gjennom praktisk arbeid og refleksjon blir oppmerksom på hvordan økologi, miljøvern og vårt estetiske miljø er viktig for vår livskvalitet” (Kirke-, utdannings- & forskningsdepartementet, 1996, s. 194). Det som likevel er verdt å merke seg i forhold til målet i L97 er et resultat fra undersøkelsene til Kjosavik, Koch, Skjeggstad and Aakre (2003). De så på hvordan L97 generelle del og

fagplandel styrte den pedagogiske praksisen i Kunst og håndverk. Noe av det de poengterer i sine redegjørelser er hvordan fellesmålet om økologi og miljøvern ikke gjenspeiles i L97 *Mål og hovedmomenter* for Kunst og håndverk. De kan heller ikke si at målet gjenspeiles i lærebøkene som oppsto i forbindelse med denne lærerplanen. I det hele tatt er det slik at det som står en plass i L97 ikke samsvarer helt med det som står en annen plass i den samme lærerplanen.

Målet om arbeid og refleksjon knyttet til økologi og miljøvern i Kunst og håndverk har falt helt ut av Kunnskapsløftet Sammen med Kunnskapsløftet. Det eneste stedet jeg umiddelbart ser at temaet kan trekkes inn er under fagets formål, hvor det står: ”Estetisk kompetanse er en kilde til utvikling på flere nivåer, fra personlig vekst, via innflytelse på ens egne omgivelser til kreativ nytenkning i et større samfunnsperspektiv”(Utdannings- & forskningsdepartementet, 2006). Her kan et *større samfunnsperspektiv* og ikke minst *omgivelser* forbindes med miljø. Omgivelser er det som omgir oss hele tiden. Derfor kan naturen og miljøet sies å være en del av vår omgivelser, når lærerplanen her skriver om innflytelse på egne omgivelser kan det forbindes med innflytelse på naturen og miljøet. Så skriver målet om et større samfunnsperspektiv, her kommer tanken om fellesskapet inn. At vi alle sammen er del av én jord og at vi må leve sammen som et fellesskap og se oss selv i et større samfunnsperspektiv. Dermed finnes det deler av lærerplanen i Kunst og håndverk som kan åpne opp for at undervisningen kan dreies mot miljørelaterte spørsmål. Dette er for så vidt rimelig med tanke på at Kunnskapsløftets generelle del trekker frem tema ved flere anledninger. Likevel er det underlig at målene for ett spesifikt fag ikke nevner noe som er så sentralt i den generelle delen. Kanskje de som står bak Kunnskapsløftet mener at miljøtematikkk ikke har noe i Kunst og håndverksfaget å gjøre, i så fall er jeg og Illeris uenig med dem.

Det miljømedvitende mennesket

I en gjennomgang av Kunnskapsløftets generelle del viser seg at flere steder nevner at elevene skal ha kjennskap til forholdet mellom produksjon og miljø. Altså hvordan menneskers inngripen i naturen kan påvirke den på en negativ måte. Det målet i lærerplanen som synes å være klart på formålet med miljørelatert undervisning finnes under *Det integrerte mennesket*. Der står det: ”å lære elevene å bruke naturen og naturkreftene for menneskelige formål – og lære dem å verne miljøet mot menneskelig dårskap og overgrep” (Utdannings- & forskningsdepartementet, 2006). Her kommer både Kunnskapsløftets mål om at elevene skal kjenne til hvordan vi mennesker kan benytte oss av naturen til vår egen vinning. Samtidig

som det trekkes frem at elevene skal lære hvordan miljøet kan vernes mot ødeleggelse fra mennesker.

Det jeg i midlertid stusser over er at dette målet ikke kommer like klart frem i den generelle delens *Det miljømedvitende mennesket*. I innledningen nevnte jeg at dette delkapitlet i stor grad handler om den teknologiske utviklingen menneskene har gjort gjennom tiden. Dette holder jeg fremdeles fast ved, selv om det også kommer frem at den teknologiske utviklingen nevnes for å illustrere hvordan naturen påvirkes av de valgene vi gjør. Når denne delen av lærerplanen skriver flere avsnitt om hvordan menneskeheten har utvunnet ny teknologi som har gitt oss ”medisiner og vaksiner, bøker og fjernsyn, tekstiler og turbiner, kvartsur og vaskemaskiner”, er dette gjort for å understreke at det som gjøres og skapes av oss kan ha en negativ innvirkning på miljøet i verden. For eksempel nevnes det at metall som ble smeltet ved å bruke kull og koks medførte forurensing og sur nedbør som har kostet både planter og dyr livet. Jeg er helt enig med Kunnskapsløftet om at eleven må ha kjennskap til hvordan det vi gjør kan bidra til å ødelegge naturen, men jeg må samtidig spørre, er det virkelig dette som definerer et miljømedvitende menneske?

Gjennom målene for denne delen av den vedtatte lærerplanen defineres det miljømedvitende mennesket som en person som kjenner til all den teknologiske fremgangen som eksisterer i verden, samtidig som han også kjenner til de mørke sidene ved industri. En person som kjenner til hvilke skader det høyindustrielle og teknologiske samfunnet kan ha gjennom for eksempel utslipp av klimagasser, som er en av kildene til klimaendringene. Å ha kjennskap til disse forholdene er selvsagt viktig, men for meg fremstår dette som en tynn definisjon av det vakre ordet miljømedvitende menneske. Målene relateres til miljøpåvirkning gjennom industri, teknologi og vitenskap. Disse ordene opplever jeg som veldig fjernt fra grunnskoleelevens hverdag. Det er som at Kunnskapsløftets miljømedvitende menneske ikke har noen forbindelse med de barna som lærerplanen berører. De eier ingen store fabrikker og driver ingen oljeselskaper, derfor virker det søkt å rette undervisningen mot påvirkningen av slike store ting som ikke er en del av barnas virkelighet. Fokuset burde i større grad ligge på å gi barna kunnskap om hvordan deres hverdagsaktiviteter kan påvirke miljøet i større eller mindre grad. For eksempel hvilken betydning kildesortering av søppel kan ha, eller effekten av å slukke lyset i det man forlater et rom, evt. Hvordan kollektivtrafikk eller sykling sparer miljøet for unødige utslipp. Alt dette er enkle tiltak som i følge Bellona (2007) er med på å bremse den globale oppvarmingen, samtidig er de knyttet til de daglige aktivitetene som

elever står ovenfor. Dermed kan elevene faktisk forholde seg til det og kanskje gjøre noe med det.

Økologisk dannelse

Denne tankegangen opplever jeg at Foros og Vetlesen (2012) støtter. De forsøker å skape en ny debatt om en samfunnsrettet oppdragelse og dannelse. Bakgrunnen for deres arbeid er blant annet de klimaendringene som verden står ovenfor. De to forfatterne peker på den selvmotsigelsen som eksisterer i dagens samfunn hvor ca. 80% av befolkningen er av den oppfatningen at klimaendringene skyldes oss mennesker. Likevel velger majoriteten å leve livene sine på en måte som ikke samsvarer med denne oppfattelsen. På bakgrunn av dette og andre ting som Foros og Vetlesen mener er problematisk for dagens samfunn introduserer de fem bærende tema som kan ramme inn oppdragelsen og dannelsen. Disse temaene foreslår en retning og et innhold for dannelsen, mens de holder seg borte fra pedagogiske anvisninger.

Som et av de fem bærende temaene introduseres *økologisk dannelse*. Gjennom dette oppfordres lærere og voksne andre voksne til å gi barn og unge kunnskap og opplevelser som er med på å skape respekt for livet i seg selv, så vel som det biologiske mangfoldet i naturen. Altså er målet med økologisk dannelse å gi barna en kjærlighet til naturen eller naturglede. Blant de som vokser opp i dag er det et behov for opplevelser og kunnskap som danner respekt for livet i seg selv og livets mangfold. De færreste av barna har konkrete erfaringer med den daglige avhengigheten til naturen. De skal vite at gresset som kyr og andre dyr spiser er avhengig av fotosyntesen, så vel som et rikt jordsmonn. Derfor må jorden (som i marken) stelles godt med slik at de nødvendige bakteriene kan gro og gi gresset næring. De trenger å se sammenhengen mellom det at vi tar vare på jorda bidrar til at kyrne får mat som igjen kommer oss til gode gjennom melk og kjøtt. For å få til dette er barna avhengig av å komme seg ut i naturen slik at de kan se og oppleve den rikdommen og gleden som finnes der (Foros & Vetlesen, 2012).

Det er positivt for barna å komme inn på miljøer hvor de kan se på konflikten mellom dyrevelferd og økonomisk inntjening (Foros & Vetlesen, 2012). På den måten vil fokuset kunne strekke seg fra menneskers egne særinteresser til alt liv i naturen. Albert Schweitzer og hans begrep *ærefrykt for livet* blir trukket frem for å beskrive den etikken som blir sentral i økologisk dannelse. Begrepet formidler både den respekt og ydmykhet for livet som Foros og Vetlesen er opptatt av. Slik jeg oppfatter de to forfatterne ønsker de at barna som vokser opp i dag skal lære hvor avhengige vi er av naturens forutsetninger. I dagens samfunn lever mange

etter et bruk og kast prinsipp. Det produseres stadig nye materialer som kan brukes til det ene eller det andre. I denne produksjonen kreves det ressurser, som hentes fra verden, men det kreves også en plass for det som av en eller annen grunn blir overflødig. Vi trenger en plass å hente ressursene og vi trenger en plass å gjøre av dem når de er ”brukt opp”. Det hele ender med at jordkloden både blir ressurscenter og avfallssenter. Dette medfører to problemer. For det første er mange av de kildene vi bruker ikke utømmelige. Oljeressursene, som vi er blitt så avhengige av, er et veldig godt eksempel på dette. Om et par tiår er disse tømte. Ressurser som jorden har brukt millioner av år på å danne blir brukt opp på i løpet av kort tid. Resultatet av dette forbruket er forurensing, som er det andre problemet. Jorden klarer ikke å ta unna for avfallet som overforbruket medfører.

Dette må elevene kjenne til og i følge kunnskapsløftet skal de også det, men Foros og Vetlesen er tydeligere enn kunnskapsløftet. Fordi det er ikke nok å kjenne til at naturen påvirkes av vårt forbruk. Elevene må underordne seg etter naturens forutsetninger, de må erkjenne at naturen har sine grenser og respektere disse. Dette er målet med den økologiske dannelsen og jeg leser at de to forfatterne sier at en slik erkjennelse og respekt kan oppnås dersom barna får mulighet til å oppleve naturen på nært hold. Altså at det å få kjærlighet og omtanke for naturen er det som leder til erkjennelse og respekt for naturens grenser. Med andre ord kan undervisning som fører barna nærmere naturen lede til refleksjon og arbeid med miljørelaterte spørsmål.

Poststructuralist strategies.

Hjørnesteinen poststructuralist strategies presenterer en anti-essensialistisk tanke om kunnskap for å de-konstruere modernistiske og metafysiske sannhetsregimer og *master-narratives*. Til beskrivelsen har poststructuralist strategies fått stikkordet *performance*, det forbindes med tanken om å kunne sette seg inn i ulike situasjoner gjennom ”real-life teaching”. Elevene inntar skiftende posisjoner eller roller i undervisningen og disse skal gi mulighet til å se ting fra ulike sider og få ulike perspektiv på forskjellige diskurser. Gjennom en slik type undervisning kan nysgjerrighet og lekelyst vekkes, samtidig som undervisningen skal dreie seg mot å være kritisk og reflekterende. Poststructuralist strategies fremmer også tanken om en meta-refleksjon knyttet til alle dominerende diskurser, til og med ens egne. Det er altså ikke bare snakk om å være kritisk og reflekterende ovenfor de allerede eksisterende vanene og systemene innenfor kulturen (critical art education), men som person skal man også være kritisk og reflekterende ovenfor de holdningene man selv har. Tanken er at det er nødvendig med en gjentakende refleksjon rundt de etiske standpunktene vi selv står for, fordi

det kan motvirke skapelsen av nye ubestridte normer og sannhetsregimer. Denne tanken knyttes til stikkordet *reflexivity*.

Jeg oppfatter at poststructuralist strategies trekkes inn i plattformen for å understreke betydningen av å hele tiden reflektere over det en selv gjør. Det er nødvendig ikke bare nødvendig for en lærer å være kritisk til det som formidles i den vedtatte lærerplanen, en lærer må også være kritisk til den *gjennomførte lærerplanen* (Goodlad, 1979) og da også til sin egen undervisning. Slik unngås tanken om at det jeg sier og mener er det som er riktig. Det er ikke slik at enkeltindividets uenighet med de eksisterende normene nødvendigvis medfører at dette enkeltindividet har rett. Men dersom det åpnes opp for en holdning om at alt det vi gjør i forbindelse med utdannelsen av fremtidens voksne skal vurderes gjennom et meta-perspektiv, vil vi kanskje sammen kunne danne grunnlaget for en undervisning som i større grad er tilpasset den enkelte klasse og elev. Fordi vi da lettere vil være oppmerksomme på de behovene som er gjeldende for tiden og hvordan disse kan formidles gjennom undervisning. Slik vil skolen kunne være fleksibel, aktuell og utfordrende både for lærere og elever.

Taking nature away from the children?

For å eksemplifisere viktigheten av en refleksjon over egen praksis kan et eksempel fra Bygdaby trekkes frem. Som jeg har trukket frem flere ganger viste undersøkelsene til Norgaard (2012) at klimaendringene ikke er et samtaleemne fordi det ikke finnes noen arena hvor det er naturlig å gå inn på dette. En forelder i bygda valgte å ikke legge vekt på tema i hjemmet fordi han trodde skolen tok det opp. Dette er en forståelig tanke, for hvor ellers er det naturlig å ta opp et slik dagsaktuelt tema enn nettopp i skolen. Det viste seg imidlertid at den foresatte tok feil. Etter samtaler med tre forskjellige lærere viste det seg at ingen lot klimaendringene være et tema for undervisningen. Lærerne i Bygdaby har store vanskeligheter med å snakke om klimaendringene fordi presset om å være optimistisk begrenser muligheten for å snakke om seriositeten bak problemet. I redegjørelsen for sine undersøkelser kommer Norgaard inn på dette flere ganger. Det faktum at klimaendringer som samtaleemne medfører bekymring og assosieres med en stor grad av hjelpeløshet og avmakt. Førleser som får lærerne ved Bygdaby til å tenke at disse temaene på en måte blir ”too much ” for elevene. En av lærerne med det fiktive navnet Kristine har faktisk over en lengre periode jobbet med miljørelaterte undervisningsprogram for elevene ved skolen. En oppgave hun i midlertid har gått bort fra fordi ”by telling young people about environmental problems, she felt that she was ”taking nature away from the children”” (Norgaard, 2012, s. 102).

Her tenker jeg at denne læreren har valgt en alt for lettveit utvei. Hun sier at hun oppleve undervisning knyttet til miljøproblematikk gir en følelse av å ta naturen vekk fra barna. Dermed har hun bare gått bort fra å undervise om tema. Jeg er enig i at det nok er et vanskelig emne å ta opp i en klasse, men undervisningen kan da ikke bygge på at dersom noe er vanskelig så unngås det. I denne situasjonen hadde det vært mye bedre dersom Kristine så på sin egen undervisning fra et meta-perspektiv og spurt seg selv om hvordan det hun gjør har forbedringspotensial. Fordi det er ikke nødvendigvis tema i seg selv som er et problem, det er absolutt en mulighet for at selve undervisningen er problemet: At det er undervisningen som tar naturen vekk fra barna og ikke miljøtemaet i seg selv.

I den økologiske dannelsen fremmer Foros og Vetlesen (2012) kontakten med naturen som en viktig del av å gi barn og unge en forståelse av kompleksiteten og skjørheten i naturen. De sier ”De som vokser opp, trenger kunnskap og opplevelser som avtvinger respekt både for livet i seg selv og for livets mangfold” (Foros & Vetlesen, 2012, s. 110-111). Videre sier de at ”Ikke alle barn blir tatt med ut i naturen, slik at de selv kan oppleve, observere og glede seg over rikdommen og frodigheten som finnes i naturen” (Foros & Vetlesen, 2012, s. 111). I det første sitatet står det at barn trenger opplevelser som skaper respekt for naturen, disse opplevelsene kan bestå av faktiske møter med ulike deler av naturen. Det å vandre i naturen kan gi en forståelse av og respekt for naturen som helhet, og dermed en større bevissthet knyttet til miljøet. Så skriver de to at det er viktig for barn å oppleve naturen fordi naturopplevelser ikke er en del av deres vanlige hverdag. Det å gi barna disse naturopplevelsene kan være skolens oppgave og den kan til og med støttes av Kunnskapsløftet hvor det står.

Naturglede

Samtidig må opplæringen fremme glede over fysisk aktivitet og naturens storhet, over å leve i et vakkert land, over landskapets linjer og årstidenes veksling. Og den bør vekke ydmykheten overfor det uforklarlige, gleden over friluftsliv, nøre hugen til å ferdes utenfor oppstukne veier og i ukjent terreng, til å bruke kropp og sanser for å oppdage nye steder og til å utforske omverdenen. Friluftsliv rører både kropp, sinn og tanke. Fostringen må betone forbindelsen mellom naturforståelse og naturopplevelse: kunnskapen om elementene og om samspillet i

livsmiljøet må gå sammen med erkjennelsen av vår avhengighet av andre arter, samfølelsen med dem og gleden over naturliv (Utdannings- & forskningsdepartementet, 2006)

Dersom vi skal tro at Foros og Vetlesen (2012) har rett i at nøkkelen til å skape forståelse og ærefrykt for livet ligger i å oppleve naturen, kan bare konklusjonen bli at det ikke finnes noe grunnlag for Kristines utsagn om at miljørelaterte tema tar naturen vekk fra barna. Det vil snarere være slik at fokuset på miljø bringer barna nærmere naturen, fordi at dersom de skal få en helhetlig forståelse av naturens kompleksitet må de være i naturen. Dette betyr det at det ikke er temaet som er problemet, men snarere den måten Kristine, og sikkert mange andre lærere, angriper temaet. Fordi slike ting som dette kan forekomme i alle læreres undervisningspraksis er det ekstra viktig at vi er opptatt av å være kritisk til vår egen praksis og reflektere over de valgene vi gjør. Det er bare på den måten vi sikrer at elevene får best mulig undervisning i alle tema skolen berører og alle fag.

Suzi Gabliks nye paradigme

I den kunstneriske teoribakgrunnen var jeg inne på den amerikanske kunstkritikeren Suzi Gabliks (1991) forsøk på å bidra med ideer til det nye paradigme som hun mener er i fremmarsj. Gablik motsetter seg det hun kaller modernistisk og maskulin kultur og forsøker å fremme en kultur som bygger på feminine og humane verdier. Noe av bakgrunnen for det hun skriver, er de globale utfordringene knyttet til miljø som verden står ovenfor. Tanken om å motsette det modernistiske sannhetsregimet samsvarer godt med tanken bak poststructuralist strategies, som er Illeris' forsøk på å fremme tanken om å de-konstruere modernistiske og metafysiske sannhetsregimer gjennom en anti-essensialistisk tankegang. Det som i midlertid blir problematisk er å forene Gabliks forsøk på å innføre et nytt paradigme med Illeris' stikkord *reflexivity*. Dette stikkordet er tatt med i et forsøk på å unngå dannelsen av nye ubestridte normer og sannhetsregimer. Det er ikke slik at de gamle holdningene skal vike slik at det skal bli plass for nye. Den kritiske og reflekterende holdningen til samfunnet skal bidra til at vi ikke låser oss til nye holdninger, men at vi drives frem av en dynamikk som ser på normene fra flere sider.

For å få til dette blir stikkordet performance veldig viktig. Illeris holder frem "real-life teaching" som et element for undervisningen fordi det skal gi elevene mulighet til å se ting fra ulike perspektiv. I forbindelse med Gabliks kritikk av de modernistiske holdningene til kunst tror jeg at det er veldig viktig å se på dette fra flere sider. Når hun sier "the issue is whether

art will rise to the occasion and make itself useful to all that is going on” (Gablik,1991, s.141) er hun kritisk til den rollen hun mener at kunst har fått. Hun skriver at hun har vokst opp innenfor en kultur der kunst ”has been typically understood as a collection of prestigious objects, existing in museums and galleries, disconnected from ordinary life and action” (Gablik,1998). Det er disse tankene om kunst hun forbinder med modernismen og som hun stiller seg sterkt imot. I tillegg er hun kritisk ovenfor det hun kaller meaningless art, en betegnelse hun blant annet gir verkene til Walter de Maria og Richard Long. De Maria er selv veldig opptatt av at kunsten ikke skal ha noen mening. I artikkelen *Meaningless work* (de Maria, 1960) understreker han at kunst ikke handler om å gi mening, men at det handler om det motsatte. Han skriver at meningsløst arbeid ikke skal gi noen inntekt eller tjene til noe formål. Dermed er det et skille mellom modernismen og meaningless art/work. Men uavhengig av dette skillet mener altså Gablik at kunsten må ta et oppgjør mot disse holdningene og begynne å fremme en type kunst som formidler verdier knyttet til miljø og sosialitet.

Så kan den enkelte leser av Gablik enten være enig eller uenig i hennes tanker, men uavhengig av dette er det viktig å se hennes og andres meninger fra flere sider. Hun har gode poenger i det hun sier om at kunsten kan benytte sin rolle til å formidle de miljørelaterte problemene verden står ovenfor. Det er veldig bra at noen belyser de mulighetene som kunst og kunstnere besitter. Samtidig er det også viktig å ikke avskrive det viktige arbeidet som Walter de Maria, Richard Long og flere andre kunstnere har gjort. Jeg tror utvilsomt at det de konseptuelle earth art kunstnerne gjorde har banet vei for den kunsten som trer frem i dag. Dette gjelder selvsagt ikke bare disse kunstnerne, men alle kunstnerne gjennom tiden som har dannet grunnlaget for nye syn på kunst og dermed oppfordret og utfordret samfunnet til å tenke på en ny måte. Det er veldig viktig å ikke ta alt Gablik skriver for god fisk og stille seg totalt kritisk til det hun kaller modernismen. Det hun sier må sees fra flere perspektiv slik at vi ikke låser oss inn mot en ny sannhet, men hele tiden beveger oss mot det som samfunnet synes å ha behov for.

Å være kritisk og se en teori fra flere sider gjelder selvsagt ikke bare for Gablik. En slik holdning må inntas ovenfor alle teoretiker og alle deler av samfunnet. Illeris mener altså at undervisningen kan sikre et vidt perspektiv gjennom at elevene kan spille forskjellige roller i undervisningssammenheng. Fra lærerutdannelsen kjenner jeg dette som rammelek. En type lek hvor det settes visse rammer som elevene kan spille innenfor. Så innehar hver enkelt elev

en rolle slik at de kan oppleve hvordan et gitt liv vil utarte seg innenfor den rammen som er satt. Jeg opplever at det er dette Illeris foreslår, selv om hun ikke bruker ordet rammelek.

Visual culture pedagogy

Den tredje hjørnesteinen som presenteres har fått navnet visual culture pedagogy og her brukes stikkordet *Visuality*. Dette skal belyse hvordan visuelle virkemiddel er med på å beskrive vår virkelighet. Det visuelle som omgir oss daglig påvirker oss på ulike måter og i forhold til et miljørelaterte spørsmål er denne delen av plattformen viktig å ta med, fordi den berører hvilken effekt visuelle virkemidler kan ha i forhold til måten vi ser ting, tenker og handler. Videre brukes stikkordet *event* for å beskrive hvordan utforskning og produksjon av visuelle fenomen skapes eller eksisterer innenfor sosiale settinger. Altså hvordan ulike deler av samfunnet kan ha en egen visuelle kultur, eller hvordan den visuelle kulturen uttrykkes innad i forskjellige fellesskap.

Illeris skriver at visual culture pedagogy baserer seg på en konstruktivistisk tanke om kunnskap som relaterer seg til hvordan det visuelle konstrueres og rekonstrueres gjennom tid, rom og sosiale settinger. Så er det viktig å skape en forståelse av at det er en sammenheng mellom konstruksjonen av det visuelle og vår måte å skape mening i noe. I tillegg legger Illeris vekt på at en forståelse av hvordan nye meninger kan oppstå gjennom skapelsen av *form* (her forstått som hendelser eller forhold innenfor det visuelle). Hun sier også at hun med denne delen av plattformen hjelper henne til å først og fremst forstå “how we can actively stage visual relationships through the enactment of different viewer positions and interactions and, secondly, how visual media function as active participants in such events” (Illeris, 2012, s. 87). Med denne uttalelsen tenker jeg at Illeris forsøker å si at det visuelle kan benyttes til å skape visuelle samlingspunkter på bakgrunn av det perspektiv de konstrueres gjennom. Et fenomen blant annet media kan benytte seg av. Dette er noe hun mener plattformens visuelle del kan bidra til å skape en bevissthet og forståelse rundt.

I det hele tatt tenker jeg at denne delen av plattformen bidrar til å sette fokus på hvordan vi lar oss påvirke av det vi ser og av det som omgir oss. Samtidig tenker jeg at kunnskapen som dette medfører kan bidra til en forståelse av hvordan det visuelle kan påvirke oss og de holdningene vi har, men jeg tenker at hjørnesteinen ikke bare er en hjelp til å være kritisk i forhold til det som møter oss visuelt, men også til å selv kunne utnytte de visuelle mediene til vår fordel. Denne tanken er i samsvar ikke helt med lærerplanen i Kunst og håndverks formål med faget:

Kunnskap om form, farge og komposisjon er avgjørende for å lage produkter som fungerer, og for å framføre visuelle budskap på en hensiktsmessig måte. Kunnskapen kan bidra til personlig utvikling som er en forutsetning for målrettet kreativ idéutvikling, visuell kommunikasjon og produksjon (Utdannings- & forskningsdepartementet, 2006)

Først er det viktig å understreke at den visuelle delen av fager Kust og håndverk har en sentral plass i lærerplanen. *Visuell kommunikasjon* er et hovedområde i faget og som utdraget over viser legger planen vakt på å skape en forståelse av hvordan budskap kan formidles gjennom form, farge og komposisjon, men også fordi lærerplanen mener at kunnskapen om dette kan bidra til utvikling på det personlige plan. En utvikling som er en forutsetning for å blant annet kunne kommuniserte visuelt.

Min oppmerksomhet fanges av ordet *form*. Illeris bruker også dette ordet og forbinder det med hendelser eller forhold innenfor det visuelle. I kunnskapsløftets sammenheng derimot er ordet satt sammen med *farge* og *komposisjon*, slik får begrepet en formalestetisk betydning.

Dermed ser vi at Illeris etterlyser en annen type visuell undervisning enn den vi ser i Kunnskapsløftet. Hun vektlegger en forståelse av hvordan hendelser og forhold kan danne grunnlaget for nye meninger, mens Kunnskapsløftet bare etterspør kunnskap om hvordan formalestetiske virkemidler. Dermed beveger Illeris seg inn på et helt annet nivå av visuell kultur som omfatter forståelse og refleksjon. Mens Kunnskapsløftet stiller krav til en mer konkret kunnskap om visuelle virkemidler. Det er nettopp dette som kan synes litt underlig med Lærerplanen for Kunst og håndverk: Hovedområdet legger stor vekt på at elevene skal kunne kommunisere visuelt og ikke så stor vekt på at elevene skal ha en forståelse av at det visuelle kan benyttes til å påvirke dem selv. Det skal sies at et kompetansemål etter tiende årstrinn vektlegger at elevene skal vurdere budskap og etiske problemstillinger i ulike visuelle media, men likevel opplever jeg at Illeris har en større forståelse av at undervisning om hvordan det visuelle kan utnyttes og hvordan det visuelle utnytter, har en sammenheng som gjør at begge i større grad burde være en del av undervisningen. Men akkurat dette ønsker jeg ikke å dvele videre ved, jeg vil isteden bevege meg mot de to prosjektene som var del av min undersøkelse for å se hvordan disse og lignende prosjekter kan benytte deg av visuelle virkemidler

Nyttige Kuber –et mindre miljøprosjekt

Mathisens prosjekt er et veldig godt eksempel på hvordan visualisering kan bidra til å formidle noe. Hun startet i utgangspunktet med et miljøprosjekt knyttet til en aktivitet hun egentlig ikke kunne noe om fra før. Da hun begynte å tenke på å holde bier kunne hun ingenting om birøkt og da hun fikk de første kubene var hun helt fersk på feltet. Men i den perioden hun har holdt på med biene har hun tilegnet seg mye lærdom og erfaring. Det jeg i stor grad har tatt tak i gjennom mine undersøkelser er hvordan hun har latt denne lærdommen og erfaring fullendes i ulike kunstverk eller -arbeider. Dermed lar hun også kunsten bli en visualisering av det arbeidet hun har gjort i bigården. Jeg har blant annet trukket frem en av filmene hun har laget og vannkulpene som er satt ut på Østensjø skole. Tidligere har jeg påpekt hvordan disse to verkene er uttrykk for den estetiske erfaringen som ligger bak arbeidene, samtidig tenker jeg at disse to prosjektene er visualiseringer. Det er kokrete, synlige resultater fra Mathisens praksis og begge har et tydelig budskap.

I videoen er budskapet at biene gjør en stor jobb som er veldig viktig for verden og som vi mennesker i større grad må anerkjenne. Men fordi vi vanligvis bare ser små insekter når vi ser bier tenker vi ikke at de har ansvar for en stor oppgave. Gjennom å benytte seg av et enkle visuelle virkemidlet forstørring forsøker hun å illustrere den store oppgaven biene gjør og samtidig peke på hvor små og ubetydelige vi blir i forhold. Vannkulpene ved Østensjø skole har jeg forbundet med budskapet om at bier trenger vann for å overleve. Samtidig forteller denne vannkulpene oss noe om skjørheten til biene og omsorgen som Mathisen legger i sitt prosjekt. Hun formidler at det er viktig å ta vare på de små insektene og hvordan de på en enkel måte kan bli tatt vare på. Alt dette skjer gjennom at hun benytter seg av kunst til å visualisere den erfaringen som hun har gjort gjennom arbeidet med birøkt.

Melliferopolis

Hos Stadlbauer opplever jeg at det er en litt annen form for visualisering. I visual culture pedagogi legges det vekt på sammenhengen mellom konstruksjonen av det visuelle og vår måte å skape mening. Samtidig vektlegges det hvordan nye meninger kan oppstå gjennom skapelsen av *form*. Illeris definerer ordet form til ”*events or relationships within the visual*” (Illeris, 2012, s. 86), i dette tenker jeg at Stadlbauers prosjekt kommer inn.

Ordet event har i denne sammenhengen fått betydningen beskrive hvordan utforskning og produksjon av visuelle fenomen skapes eller eksisterer innenfor sosiale settinger. Tidligere har jeg pekt på hvordan *Melliferopolis*-seminarene kan beskrives som et type fellesskap og

dermed må de også kunne sies å være en sosial setting, spesielt med tanke på at mennesker møtes og sosialiseres. Men så er det begrepet visuelle fenomen som kan bli litt vanskelig, for hva menes egentlig med dette? Når bokmålsordboka definerer fenomen til ” det som oppfattes av sansene”(Bokmålsordboka, udatert) kan det medføre at visuelle fenomen blir til noe visuelt som oppfattes ved hjelp av sansene, noe som kanskje er en selvfølge med tanke på at det visuelt i samme ordbok knyttes til synssansen(Bokmålsordboka, udatert). Men kanskje visuelle fenomener da utvider det visuelt til å handle om noe mer enn å bare se, kanskje det da handler om å oppfatte noe med et videre sansespekter. Dersom dette blir definisjonen av visuelle fenomener vil absolutt *Melliferopolis* falle innenfor.

I dette prosjektet ligger fokuset på å la tilskuere og betraktere oppleve bier gjennom flere sanser; se, føle, lukte og høre. Dermed tar prosjektet i bruk visuelle fenomen for at de som kommer i kontakt med kubene skal få mulighet til å bli kjent med biene gjennom å være nær dem. I prosjektet med *Hexa-Hive* kom det også frem hvordan det Stadlbauer gjør er eksperimentering, hun jobber med å utvikle en ny kube som kan få mennesker i kontakt med bier og som dermed kan få dem til å se hvilken jobb de gjør og hvordan de kan tilpasse seg bylandskapet, samtidig som man gjennom å ha bier nært seg kan bli bevisst på den viktige oppgaven de gjør i verden. Uansett, *Hexa-Hive* er et eksperimenterende prosjekt og det kan nesten sies at det er en eksperimentering med visuelle fenomener. Når det da i tillegg er slik at det skapes sosiale settinger og fellesskap i forbindelse med prosjektet som helhet kan det hele forklares som en eksperimentering med visuelle fenomener som skaper sosiale settinger. Slik blir prosjektet så nær definisjonen av event at det praktisk talt kan betegnes som det.

I undervisning

Til undervisning er begge prosjektene jeg har sett på i mine undersøkelser fine eksempler på ulik type visualitet. Hos Mathisen ser vi hvordan hun benytter seg av lærerdommen fra et miljøprosjekt inspirerer henne til å skape kunst. Prosjektet gir henne inspirasjon til å skape kunst og det bidrar til å skape erfaringer som skinner gjennom verkene som hun lager. Stadlbauer velger i større grad å eksperimentere med et felt hun kjenner godt fra før og lar denne eksperimenteringen være en del av et tverrfaglig prosjekt hvor kunst spiller en sentral rolle. Jeg hevder at hun gjennom sitt prosjekt også eksperimenterer med visuelle fenomener for å la mennesker få nære erfaringer med bier.

I forhold til undervisning i Kunst og håndverk kan det for eksempel være aktuelt å la elevene selv se hvordan kunstnerne benytter seg av visuelle virkemidler for å kommunisere sitt

budskap. I skolesammenheng er det ikke umulig å se på og studere hvordan Stadlbauer, Mathisen og andre kunstnere som jobber med natur og miljø benytter seg av kunst og visuell kultur til å fremme sine budskap. På den måten vil de få mulighet til å se på hvordan det visuelle kan tale til oss og hvordan det kan påvirke oss. Gjennom å gjøre dette er ikke veien lang til en utvidet refleksjon rundt hvordan ulike aktører i samfunnet bruker kunnskap om farge, lys og komposisjon til å fronte sine holdninger og meninger for å påvirke oss.

Som en del av undervisningen er det heller ingen umulighet at elevene starter sine egne prosjekter, enten det er miljøprosjekter, kunstprosjekter eller tverrfaglige prosjekter. Slike prosjekter kan bli et utgangspunkt for at elevene selv begynner å eksperimentere med hvordan visuelle virkemidler kan fremme et budskap eller en mening. Da kan de velge selv om de vil gjøre dette gjennom å visualisere ved bruk av film eller foto, eksperimentere med visuelle fenomener eller på andre måter bruke noe synlig eller spesifikt til å formidle det de har på hjertet.

Illeris legger stor vekt på skape en forståelse av hvordan den visuelle kulturen fungerer i samfunnet, men også hvordan den fungerer innenfor ulike sosiale settinger. Tidligere har jeg skrevet om ”real-life teaching” og det at det er viktig å legge til rette for en undervisning som ser ting fra flere perspektiv. I den forbindelse er det interessant å se på hvordan de ulike sidene kan ha ulik visuelle kulturen. For eksempel i forholdet mellom det maskuline vs. feminine kunstsynet ligger det et undersøkelsespotensial av hvordan den visuelle kulturen ser ut innenfor det enkelte kunstsynet.

Community oriented visual practices

Den siste hjørnesteinen som Illeris trekker frem kaller hun community oriented visual practices og til denne brukes først stikkordet *situatedness*. I sammenheng med AESD må ordet forstås som skapelsen av eller inngripen i reelle sosiale situasjoner. Det hele kan forbindes med årsaken til at Illeris velger å bruke ordet community i denne hjørnesteinens navn. Ordet er tatt med for å videreføre tradisjonen om å jobbe med samfunnsbaserte prosjekter, hvor også samarbeid med lokalmiljøet blir med i skapelsen av kunstverk. Det andre stikkordet som beskriver denne delen av plattformen er *collaboration*, det kan forstås som samarbeidende undersøkelser eller inngripen med ønske om en felles forståelse og refleksjon rundt vår komplekse og sårbare, sosiale og kulturelle virkelighet. Community oriented visual practices innebærer integreringen av arbeid med spesifikke etiske og politiske tema, for eksempel idealer om et flerkulturelt samfunn, feminisme og økologi. På disse

punktene kan community oriented visual practices komme nært critical art education, men forskjellen på de to ligger i at critical art education forbindes med marxistiske tanker om at en sosialistisk revolusjon er det ultimate mål. Community oriented practices derimot bygger på en postmodernistisk tanke om å skape in-betweens, eller (mellom)rom. Dermed ligger ikke fokuset på å endre noe i samfunnet, men å ta opp viktige tema i kunsten og at betraktere blir deltakende i verkene og da også oppmerksomme på de temaene som tas opp.

I undervisningssammenheng åpner denne delen av plattformen for at elever i fellesskap kan jobbe med miljørelaterte spørsmål. Men for at dette skal skje kreves to ting: for det første at elevene, så vel som medlemmer i lokalmiljøet er deltakende i fellesskap. For det andre at deltakerne eksperimenterer med de sosiale gruppene som en estetisk form, et (mellom)rom.

Dannelsen av samfunn og fellesskap som del av et kunstprosjekt har jeg vært inne på tidligere. Da skrev jeg at jeg var enig i Christensen-Sheels (2009) refleksjoner rundt problematikken rundt skapelsen av et fellesskap. Fordi vi alle sammen er individuelle vil også våre oppfattelser av verden rundt oss være individuelle. Dermed vil kanskje det som jeg oppfatter som et fellesskap ikke oppfattes som et fellesskap av andre. Likevel er det slik at det i *Melliferopolis*, *Nyttige kuber – et mindre miljøprosjekt* og *The 'land' projects* som Christensen-Scheel så på, synes å eksistere en større bevissthet rundt det som gjøres og at bevisstheten er med på å dra deltakerne inn i et fellesskap. Fordi at alle forenes gjennom tanken på at i det de gjør skapes det et slags lite samfunn gjennom at alle jobber mot en felles forståelse.

Det er også noe som Christensen-Sheel ikke skriver om, men som jeg tror er viktig i dannelsen av et fellesskap, nemlig å gjøre noe sammen. Jeg tror at det å jobbe aktivt sammen mot et mål er med på å forene mennesker. I oppstartsseminaret til *Melliferopolis* var den felles oppgaven å gjøre i stand bikubene som skulle settes ut i Helsinki. Jeg opplevde at denne oppgaven bidro til å forene oss som var tilstede. Vi hadde et felles mål med det vi gjorde og for å oppnå målet, måtte vi arbeide sammen. Gjennom hele arbeidsprosessen var vi avhengig av at alle gjorde den jobben de var satt til slik at vi kom i havn med det vi skulle gjøre. På bakgrunn av dette tror jeg at det å jobbe sammen som et fellesskap faktisk kan bidra til å danne et fellesskap mellom de deltakende parter.

I forbindelse med disse tankene opplever også at jeg er inne på noe viktig. Tidligere har mye av fokuset vært rettet mot å være kritisk til samfunnets normer og å jobbe med de viktige temaene som følger av miljørelaterte spørsmål. Jeg har skrevet om læreren som skal være

kritisk til sin egen undervisningspraksis, så vel som de målene som er satt av lærerplanen og samfunnets holdninger generelt. Men hva om elevene på en skole eller i en klasse ikke er interessert i de temaene som læreren trekker frem og hva om det da ikke kan bli en forening gjennom en felles, overordnet bevissthet?

Dewey og erfaringen

Jeg mener at dette er viktige spørsmål fordi det faktisk er en realitet at barn på skolen ikke nødvendigvis er interessert i det læreren er opptatt av å formidle. Dewey skriver at barn lever i en relativt snever verden og at de ikke erfarer ting dersom det ikke angår dets egen, familiens eller venners velbefinnende på en nær og tydelig måte (Dale, 2001). Hvis Dewey har rett i denne påstanden, medfører dette at elever i skolen slettes ikke behøver å være interessert i det som læreren mener er viktig. Men selv om barn ikke er opptatt av overordnede tema for en sak kan de kanskje være interessert i å nå et felles mål sammen med sine klassekamerater og andre medspillere. Derfor tror jeg at praktiske gjøremål er veldig viktig, ja, nesten en forutsetning for at arbeid med kunstneriske prosjekter og dannelsen av communities skal kunne oppstå i skolesammenheng. Når elevene sammen med læreren og kanskje sammen med medlemmer av lokalmiljøet går sammen om å gjøre noe i fellesskap kan det først være selve aktiviteten som står i fokus. At arbeidet mot et felles mål blir det viktige. Siden kan refleksjonen rundt det som gjøres bidra til å skape en forståelse for den tematikken som berøres gjennom en aktiv handling. Det hele kan sees i sammenheng med tankerekken til Foros og Vetlesen (2012) om at arbeid i og med naturen bidrar gi barn en forståelse av naturens kompleksitet og skjørhet. En forståelse som videre kan lede til ærefrykt for naturen og en anerkjennelse av de grensene som faktisk finnes i den.

Tanken om at arbeid med noe konkret kan føre til mer omfattende refleksjoner er også forenelig med John Deweys teorier. Hans pedagogikk forbindes ofte med hans mest berømte slagord *learning by doing* (Imsen, 1999). Men denne setningen er faktisk bare en liten del av det Dewey formidler om læring. I tekstens tidligere gjennomgang ble det illustrert at han legger stor vekt på refleksjon rundt handling og ikke bare handling i seg selv. Fordi han er så opptatt av denne sammenhengen er det naturlig å tenke at det samme gjelder i forhold til læring. I et tidligere verk skriver han ”det er altså ikke mulig å pålegge etter sprøyte inn en sannhet utenfra. Alt er avhengig av den aktiviteten som bevisstheten selv gjennomlever når den reagerer på det som presenteres utenfra” (Dale, 2001, s. 40). Noe lignende har jeg vært inne på tidligere når Dewey skriver at erfaring ikke kommer utenfra, men at det skapes inni den enkelte. Men la oss se nærmere på sitatet som er trukket frem. Her skriver Dewey at det

samme gjelder for sannhet, eller la oss kalle det kunnskap. Det er ikke noe som kommer fra utsiden, men det dannes inni det enkelte individet gjennom en aktivitet. Men det er ikke aktiviteten i seg selv som leder til kunnskap om noe, eller oppfattelse av sannhet. Det er aktivitetens gjennomgang i bevisstheten som danner grunnlaget for at det skapes kunnskap i den enkelte. Derfor sier jeg at jeg tror aktivitet og arbeid mot et felles mål vil bidra til å skape en forståelse for et bestemt tema. Fordi gjennom å gjøre noe aktivt vil elevene kunne se tilbake på det de har gjort og da er det ikke bare slik at det dannes *en* helhetlig erfaring av estetisk kvalitet, men det vil også tilegne seg en kunnskap om noe, og dermed lære.

Handlinger

I alle kunstprosjektene som er nevnt gjennom teksten har det ligget en aktiv handling. Hos Mazeaud så vi hvordan hun hver dag reiste til Rio Grande River for å plukke søppel langs elvebredden. I Christensen-Sheels avhandling fokuserte hun på to spesifikke prosjekter *the land foundation* i Thailand og *Sørfinnset School/the north land* i Norge. I disse to prosjektene møtes ulike mennesker og interagerer med hverandre. I *the land foundation* lever de deltakende parter sammen i et slags samfunn hvor de dyrker jorden, bygger hus og gjør andre aktiviteter sammen. I *Sørfinnset School/the north land* har de blant annet bygget både thailandske og norske byggverk. Hos Stadlbauer er det de ulike seminarene som utgjør handlingsdelen. Her møtes ulike mennesker for å delta på seminarer som på en eller annen måte relateres til bier og birøkt. På et av disse seminarene ble det gjort i stand bikuber mens det på et annet ble høstet honning fra de tre kubene. I Mathisens prosjekt er det hennes samarbeid med kompanjongen som utgjør fellesskapet, men er det også en handlende aktivitet som forener dem. De jobber sammen med å stelle de åtte bikubene sine slik at biene skal ha det godt.

For det første er alle disse eksemplene konkrete prosjekter som formidler et budskap om natur og miljø, samtidig som de danner et fellesskap og dermed blir delaktig i forsøket på å skape sosiale møtesteder hvor mennesker kan interagere med hverandre utenfor det kapitalistiske samfunnet. Dermed kan alle prosjektene sies å være en kommentar til miljørelaterte spørsmål så vel som sosiale forhold. Altså de to temaene som Gablik i 1991 hevdet at kunstverk ville begynne å fronte i større grad. Konklusjonen må da bli at hun hadde rett i sine antakelser om kunstverden sto ovenfor en holdningsendring. Og at kunsten dermed har benyttet seg av anledningen og gjort seg selv ”useful” til det som skjer i verden.

For det andre er alle eksemplene over viser hvordan kunstprosjektene bruker aktive handlinger som en viktig del i dannelsen av et fellesskap. Alle disse eksemplene er også eksempler på (mellom)rom. Det betyr at gjennom å delta i disse eller lignende prosjekter får en som deltaker/betrakter oppleve (mellom)rommet som disse prosjektene skaper. Men community oriented visual practices fremmer ikke at Kunst og håndverk skal legge til rette for en opplevelse av (mellom)rom. Illeris ønsker at undervisningen skal legge til rette for at elever sammen med lokalmiljøet kan eksperimentere med og skape (mellom)rom.

Dersom de to prosjektene som jeg har sett på i mine undersøkelser i skulle brukes konkret i skolesammenheng er det selvsagt problematisk for elevene å oppleve arbeidene gjennom faktisk deltakelse. Det ville forutsette at skolene var i nærheten av prosjektenes tilholdssted. Men så er det da heller ikke de to prosjektene i seg selv som er hovedpoenget med undersøkelsene. Jeg er generelt opptatt av prosjekter som jobber aktivt med natur, miljø og kunst. Dermed burde det være mulig å finne prosjekter i de enkelte lokalmiljøer som skoler kan bli en del av. En annen løsning kan også være at lærere og elever går sammen for å danne egne prosjekter og dersom vi skal gå tilbake til tanken om å kombinere birøkt og kunst kan det være en mulighet å begynne et samarbeid med lokale birøktere slik at det kan dannes egne prosjekter hvor elevene jobber aktivt med kunstneriske strategier og arbeidsformer som fremmer miljørelaterte spørsmål.

Sammenfatning og refleksjon

Gjennom undersøkelsen har jeg forsøkt å finne kunstneriske strategier og arbeidsformer i kunstprosjekter som innebærer praksis arbeid knyttet til natur og miljø. For å få til dette valgte jeg å se på hvordan to spesifikke prosjekter arter seg i praksis, hva de formidler og hvordan de kan forbindes med kunst. Bakgrunn for undersøkelsen er en interesse for hvordan samtidskunst kan jobbe aktivt med natur og med et fokus på miljøet. De to prosjektene som jeg har sett på kan betraktes som representanter for lignende prosjekter, men gjennom å se spesifikt på disse to har fokuset i større grad blitt rettet mot konkrete gjennomføringer og budskap. De kunstneriske strategiene og arbeidsformene blir belyst gjennom å trekke inn ulike teoretikere slik at det hele begrunnes med utgangspunkt i et faglig perspektiv. Det jeg kom frem til i denne sammenhengen har jeg forsøkt å gjøre en kort sammenfatning av i delkapitlet *Kort oppsummert*. Med fare for å gjenta meg selv kan jeg si at begge prosjektene kan forbindes med det John Dewey (2008) skriver i forhold til kunst og erfaring. Det er helt tydelig at begge kunstnerne har gjort erfaringer i forbindelse med bier og birøkt. Forskjellen ligger i at de har ulike måter å formidle erfaringen på. Elisabeth Mathisen benytter seg av ulike medium slik at hun visuelt kan formidle sin erfaring. Disse kunstverkene har jeg beskrevet som avsluttende punktum på et handlingsforløp, da verkene bærer i seg all refleksjon og handling som de er et resultat av, slik blir verkene et vitne om *en* erfaring av estetisk kvalitet.

Christina Stadlbauer derimot jobber på en annen måte. Hun formidler ikke i så stor grad sin egen erfaring, men gjennom plasseringen av bikuber i Helsinki, Finland, gir hun betrakteren mulighet til å skape sine egne individuelle erfaringer. Samtidig er disse verkene også en kommentar til urbaniseringen av verden og at vi fremdeles er avhengig av naturen for å overleve, derfor må vi forsøke å ta den med oss og la den være en del av det samfunnet vi lever i.

Prosjektene vitner også om en stor omsorg for naturen og miljøet. Kanskje mest gjennom at begge kunstnerne viser en veldig stor ærefrykt og kjærlighet ovenfor biene sine. Mathisen forklarer hvordan hun er opptatt av å ta vare på biene fordi de er i en sårbar posisjon og at de trenger at vi blir oppmerksomme på dette. I tillegg kan prosjektene bidra til å skape (mellom)rom i samfunnet. Dermed kan de sees i sammenheng med relasjonell estetikk (Bourriaud, 2007). De kan også betraktes i forhold til Miwon Kwon (2002), da spesielt med tanke på *Invented Communities*.

Miljørelaterte spørsmål i skolen

I forlengelsen av mine undersøkelser lot jeg fokuset dreie seg rundt hvordan de kunstneriske strategiene og arbeidsformene åpner for arbeid med miljørelaterte spørsmål i faget Kunst og Håndverk. Til dette tok jeg utgangspunkt i Hellene Illeris' (2012) epistemologiske plattform Art Education for Sustainable Development (AESD). Plattformens fire hjørnesteiner ble en hjelp i drøftingen av hvordan prosjektene kan bringes inn i undervisningssammenheng.

De to første hjørnesteinene er viktige å ta med fordi de bidrar til å rette fokus mot å være kritisk til de eksisterende normer og praksiser i samfunnet. Critical art education kan åpne for en kritisk vurdering av den vedtatte lærerplanen og stille spørsmål om hvorvidt denne åpner for arbeid med store og viktige temaer i skolen. Dette gjorde jeg i teksten over og da kom det frem at lærerplanens generelle del poengterer at elevenes skal ha kjennskap til menneskers innvirkning på naturen. Elevene skal kjenne til at teknologi og industri kan resultere i negative utslag på miljøet. En slik kunnskap bidrar til å definere elevene som miljømedvitende mennesker. Dette er etter min mening alt for svakt av lærerplanen. For det første er kunnskap om fabrikkers utslipp fullstendig fjernt fra elevenes hverdag. Elevene må få kunnskap som de kan relatere til sin egen virkelighet, som for eksempel hvordan deres valg er med på å påvirke miljøet. De må også tas ut av klasserommet, bort fra bøkene og inn i naturen hvor de får se og oppleve vår avhengighet av den. De må forstå at det finnes grenser for hvor mye vi kan forbruke og at naturens lager ikke er utømmelig. De må ikke bare forstå dette, men de må også underordne seg disse grensene fordi de faktisk er reelle. Som lærer mener jeg at dette er noe av den viktigste og mest nødvendige kunnskapen vi kan gi til barn, fordi det handler om hele verdens fremtid.

Å realisere en slik type undervisning kan synes vanskelig, men dersom elevene får mulighet til å komme i kontakt med naturen på en konkret måte, kan dette bidra til å skape en ærefrykt for livet. De vil få en mulighet til å se hvordan verden henger sammen og hvor sårbart økosystemet faktisk er, fordi alt avhenger av hverandre. I presentasjonen av *Nyttige Kuber – et mindre miljøprosjekt* ble Mathisen sitert på at det ikke bare er biene hun har blitt opptatt av å ta vare på. Hun sier at vi skal ta vare på alt i naturen og gjennom dette utsagnet er det som at hun bekrefter at arbeidet med biene har gitt henne en større ærefrykt for livet. Dermed ser vi helt konkret hvordan den nærheten til naturen som oppstår gjennom birøkt bidrar til å skape ydmyke hjerter ovenfor naturen.

I forbindelse med den andre hjørnesteinen, poststructuralist strategies, har jeg vært inne på betydning av å være kritisk til sin egen undervisningspraksis. Jeg trakk frem en lærer fra Bygdaby som unngår undervisning i forhold til miljørelaterte spørsmål fordi hun mente at dette bidrar til å ta naturen vekk fra barna. For meg fremstår dette som en lettvent løsning på et ganske alvorlig problem. Skal det være slik at vi som lærere unngår de temaene som er vanskelige å ta opp? Hvordan vil da skolehverdagen se ut? Jeg tror den vil preges av en ustabil undervisningspraksis som hviler på den enkelte lærers subjektive vurderinger av hvilke tema som er "lette" og dermed oppfordres ikke barna til å drøfte viktige spørsmål. Slik kan det ikke være. Som lærere må vi forholde oss til de retningslinjer og mål som blir satt i lærerplanen og av arbeidsgiver. Derfor kan det være en løsning å se på sin egen praksis i meta-perspektiv dersom et tema synes vanskelig å ta tak i. Gjennom å se på hvordan undervisningen kan endres og optimaliseres vil resultatet bli et helt annet enn løsningen om å unngå et tema. Gjennom refleksjon over egen praksis tror jeg at det vil være mulig å skape en dynamisk undervisning som tilpasset den aktuelle skolehverdag og som tar tak i de temaene som er viktig for samtiden. Et kritisk blikk på egen praksis bidrar også til å unngå holdningen om at jeg har rett". Å låse seg fast i et nytt paradigme er ingen løsning, man må hele tiden være kritisk og reflekterende ovenfor andres og egne holdninger og hele tiden akseptere at det finnes andre løsninger enn de en selv foreslår.

Med de to siste hjørnesteinene så jeg konkret på hvordan de to prosjektene kan utnyttes i forhold til undervisningen i skolen. Gjennom visual culture pedagogy kommer det frem at Illeris og lærerplanen i Kunst og håndverk er opptatt av at undervisningen skal rette seg mot visuell kultur. Likevel er det slik at Illeris vektlegger noe annet enn Kunnskapsløftet når det gjelder det visuelle. Kunnskapsløftet forholder seg til en formaleestetisk vektlegging i beskrivelsen av hovedområdet *Visuell kultur* og det legges liten vakt på at elevene skal reflektere over hvordan det visuelle påvirker dem i deres hverdag. Som en motsetning til dette snakker Illeris om at visual culture pedagogy skal dreie seg mot å skape en refleksjon hos elevene rundt hvordan de påvirkes av det visuelle. I tillegg presenterer hun en definisjon av ordet *form* som samsvarer med Bourriauds (2007) tanker om det samme ordet. Han skriver om form knyttet til det sosiale livet og Illeris skriver om form som hendelser eller forhold innenfor det visuelle. Dermed snakker de to om form på en annen måte enn den formaleestetiske formen som vi finner i Kunnskapsløftet.

I forhold til *Melliferopolis* og *Nyttige kuber – et mindre miljøprosjekt* kan disse bidra til å gi elever konkrete eksempler på hvordan det visuelle kan brukes i forbindelse med kunst.

Mathisen bruker visuelle uttrykk til å formidle sin erfaring, mens Stadlbauer eksperimenterer med visuelle fenomen som iverksetter alle sansene. Samtidig er det et annet viktig aspekt ved disse to prosjektene. Jeg har tidligere nevnt begge to i forhold til Bourriaud, (mellom)rommet og relasjonell estetikk. I begge prosjektene ligger det en form for sosial samhandling og hendelser. Derfor er mulig å knytte prosjektene til Bourriaud og Illeris definisjon av ordet form. Dette er viktig å understreke fordi tanken om form som noe mer enn formalestetisk blir mer og mer aktuell for samtidskunsten. Dette fremgår av at både Bourriaud og Illeris omdefinerer begrepet. Det er viktig at undervisning av kunst forholder seg til de ulike definisjonene av et begrep slik at de som skal betrakte verkene og kanskje produsere noe selv har en forståelse av det de ser og det de produserer.

Når Illeris til slutt introduserer community oriented visual practices som en del av AESD tenker jeg at et viktig element for å få denne hjørnesteinen til å fungere er så se på hvordan fellesskap kan dannes. Derfor valgte jeg å se på betydningen av å gjøre noe aktivt. Jeg tror nemlig at en viktig faktor for å danne et fellesskap er å arbeide mot et konkret mål. En skoleklasse er satt sammen av mange forskjellige individer som har ulike oppfatninger av verden. Dermed kan det oppstå et problem når dannelsen av et fellesskap bare forutsetter en høyere bevissthet om et felles tema. Selv tenker jeg at løsningen kan være å jobbe sammen mot ett felles med en konkret og praktisk arbeidsoppgave. Videre tror jeg at dersom det legges til rette for refleksjon knyttet til det arbeidet som gjøres vil det være mulig å skape en bevissthet rundt handlingen.

Dewey skriver at refleksjon over handlinger leder til *en* helhetlig erfaring og at en slik erfaring blir en berikelse til livet (Dewey 2008). I tillegg kan kanskje oppfordring til refleksjon rundt handling føre til videre refleksjon over hva handlingen kan representere eller bety. For eksempel kan en handling lede til refleksjon rundt egne eller andre holdninger. Dermed er vi tilbake på critical art education og poststructuralist strategies. Men nå er det ikke snakk om at læreren skal være kritisk. Nå er det snakk om at elevene skal være reflekterende og kritisk over det som møter dem. På mange måter blir dette gjengangeren i presentasjonen av AESD. Årsaken er at Illeris presenterer hjørnesteiner og stikkord som oppfordrer til dette. Critical art education og poststructuralist strategies oppfordrer hun til refleksjon med det formålet å skape endringer, ikke for å danne nye sannheter, men for å skape et dynamisk samfunn. Samtidig vektlegger plattformen praktisk handling og gjennomførelse. Dette kommer frem gjennom de to siste hjørnesteinene Visual culture pedagogy og Community-oriented visual practices. Dermed kan plattformen bidra til å skape

en undervisningspraksis som legger lik vekt på refleksjon og handling og slik kan plattformen i seg selv oppfordre til å skape helhetlige erfaringer av estetisk kvalitet.

Sluttord

Gjennom mine undersøkelser har fokuset ligget på å finne kunstneriske strategier og arbeidsformer i to konkrete prosjekter som forbinder praktisk arbeid med kunst, natur og miljø. Ved å se på *Melliferopolis* og *Nyttige kuber – et mindre miljøprosjekt* har jeg fått et inntrykk av hvilke strategier og arbeidsformer som kan benyttes i arbeider som har likheter med disse to prosjektene. For eksempel kan den erfaringen som tilegnes gjennom birøkt uttrykkes visuelt gjennom video, som vi så hos Mathisen, eller den kan danne grunnlaget for eksperimentering med visuelle fenomener. I tillegg er de to prosjektene med på å vise at Gablik hadde rett i sine antakelser om at holdningene til kunst er i endring. Dette er også synlig når Bourriaud trekker frem eksempler på kunstverk som fungerer som (mellom)rom.

De to prosjektene jeg har sette på fungerer også som (mellom)rom i det kapitalistiske samfunnet, samtidig som de forener mennesker på et høyer nivå gjennom bevisst praksis. Slik kan prosjektene danne et fellesskap for de som kommer i kontakt med dem (prosjektene). Ved å trekke inn disse teoriene har jeg kunnet si noe faglig om de kunstneriske strategiene og arbeidsformene som inngår i prosjektene. Når disse (de kunstneriske strategiene og arbeidsformene) skal trekkes inn i forbindelse med undervisning av faget Kunst og håndverk er det gjort med det formål å skape en arena for arbeid med miljørelaterte spørsmål. I forbindelse med dette har jeg benyttet meg av Art Education for Sustainable Development (Illeris, 2012).

Den epistemologiske plattformen for AESD foreslår fire hjørnesteiner, disse har jeg benyttet meg av for å kunne si noe om hvordan de kunstneriske strategiene og arbeidsformene i prosjektene kan bidra til arbeid med miljørelaterte spørsmål i faget Kunst og håndverk. Først og fremst er det viktig å poengtere at den generelle delen av Kunnskapsløftet legger vekt på miljø som en del av undervisningen, mens målene for Kunst og håndverk i liten grad vektlegger miljø. Som lærer er det viktig å reflektere over hvilken vekt den vedtatte lærerplanen legger på ulike tema, i tillegg må egen undervisningspraksis også bli gjenstand for refleksjon, på den måten blir undervisningen dynamisk og aktuell.

Får å skape arbeid med miljørelaterte spørsmål kan en løsning være å se direkte på kunstprosjekter som jobber praktisk med natur og miljø. Slik vil man kunne få et inntrykk av hvordan kunstneriske strategier og visuelle virkemidler kan formidle et budskap. En annen

løsning er å legge til rette for gjennomførelsen egne prosjekter som jobber praktisk med natur og miljø og som relaterer seg til kunst. Dermed vil elevene kunne jobbe nært med naturen og ærefrykt for livet kan bli et resultat. Samtidig kan det ikke forventes at alle elevene umiddelbart skal være interessert i de temaene som undervisningen og prosjektene berører, men dersom fellesskapet jobber aktivt mot et mål kan det legges til rette slik at handlingen skaper en refleksjon hos de deltagende parter. Et resultat av dette kan selvsagt bli at elevene aldri blir enige med de holdningene som læreren eller andre har, men dersom undervisningen legger til rette for handling og refleksjon vil ikke bare elevene oppleve å tilegne seg helhetlige erfaringer. Da vil også undervisningen bidra til at de som vokser opp inntar reflekterende og kritiske holdninger til det som blir ”servert” dem av samfunnet. I forlengelsen av dette formes det en generasjon av voksne som tør å reflektere og være kritisk til den verden vi lever i.

Den som leser denne oppgaven tror muligens at jeg har vært opptatt av miljø hele mitt liv og er aktivt medlem av *Fremtiden i våre hender*. Dette kunne ikke være lengre vekk fra sannheten. Før jeg begynte med undersøkelsene av de to prosjektene var jeg overhode ikke interessert i miljørelaterte spørsmål. Tidligere var jeg et typisk barn av bruk-og-kast-generasjonen, uten tanke for at mine handlinger kunne påvirke miljøet. Dette endret seg imidlertid da jeg kom i kontakt med de to kunstprosjektene og begynte å studere bier og birøkt. Da fikk jeg et klarere perspektiv på hvor sammensatt, men likevel sårbar verden er. Jeg har med andre ord selv erfart at det å jobbe nært med naturen skaper ærefrykt for livet og naturglede. Som et resultat av dette har jeg blitt veldig fokusert på hvordan vi kan ta vare på og verne om miljøet og alt liv på jorden. Det kan være to årsaker til denne personlige holdningsendringen. Den første årsaken er rett og slett at jeg er lett påvirkelig og at jeg dermed uproblematisk blir overbevist om noe. Men fordi jeg tror bedre om meg selv, velger jeg å holde meg til den andre forklaringen, som er forenelig med det som Foros og Vetlesen (2012) skriver: at nærhet til naturen skaper ærefrykt for naturen og naturglede.

Veien videre

I forbindelse med den erfaringen som jeg selv har opplevd vil det være spennende å undersøke om andre vil oppleve det samme i møte med praktiske prosjekter som forener kunst, natur og miljø. Det ville vært spennende å se hvordan det jeg skriver ville utartet seg i praksis. Å se på hvordan en aktiv bruk av AESD i skolen kan åpne for arbeid med miljørelaterte spørsmål i forbindelse med faget Kunst og håndverk.

I tillegg er det spennende å tenke på hvordan fokus på bestemte kunstneriske strategier og arbeidsformer kan bidra til å skape ærefrykt for naturen, så vel som at fokus på dette kan bidra til å skape en forståelse for samtidskunst. Noe som er viktig dersom barn og unge skal ha en forutsetning for å forstå det som møter dem i ulike museum.

Fordi miljørelaterte spørsmål er et viktig tema i samfunnet vil det være nødvendig å ikke gi slipp på tanken om at ulike fag kan åpne for undervisning knyttet til det, nå har jeg spesielt lagt fokus på Kunst og håndverk, men kanskje også andre fag har muligheter som ikke er benyttet i undervisningspraksis. Dette er et tema som kan tas tak i av andre med interesse for et fagfelt og dets relasjon til miljørelaterte spørsmål. I tillegg er det viktig å ikke slippe debatten, men å legge press på oss som er lærere slik at vi får en undervisning som ikke hindres av at noen tema er mer avskrekkende enn andre. Vi kan ikke la oss styre av at noe er vanskelig å ta opp. Undervisningen må nettopp rette fokus mot å se på det som ingen andre tar tak i slik at fremtidens voksne blir bevisste og selvstendige.

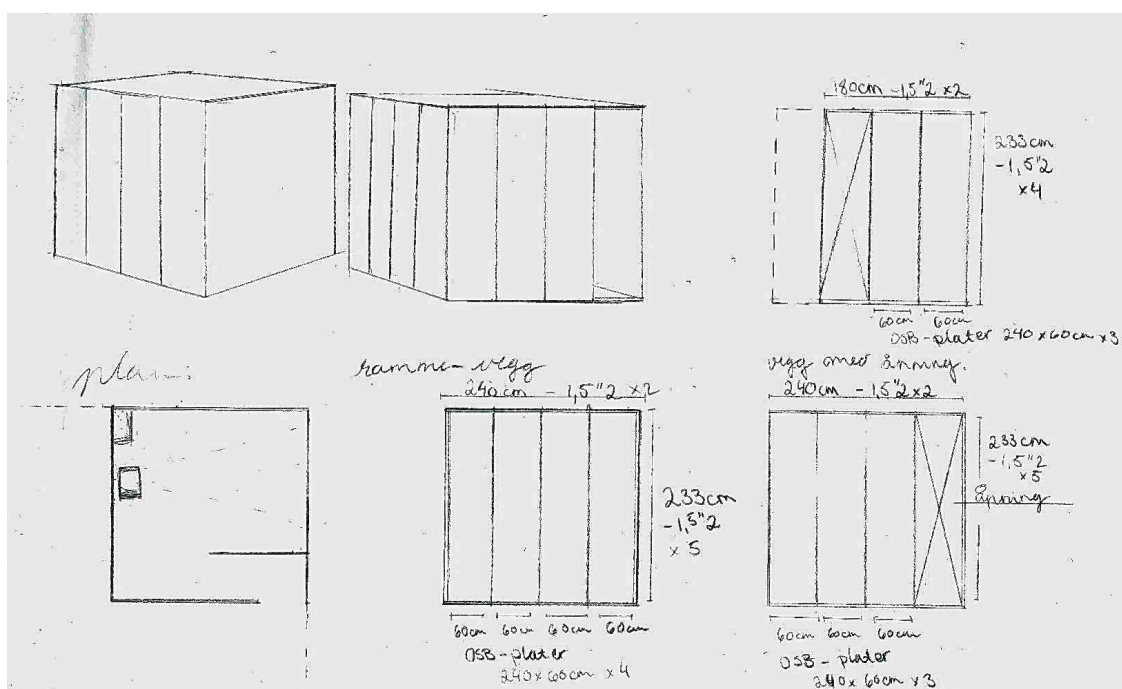
Til slutt er det viktig å understreke at det ikke bare miljø som er et aktuelt samfunnstema. Undervisningen kan rette fokus mot andre prosjekter som kan berøre andre viktige tema i samtiden. Det trenger ikke bare å handle om miljø, men det kan handle om likestilling, integrering, verdenskonflikter osv. I tillegg kan en kunnskap om hvordan kunsten kan brukes på ulike måter til å uttrykke noe hjelpe barn og unge til å uttrykke det som opptar dem i deres hverdag, på den måten kan de kommunisere gjennom kunstneriske strategier og arbeidsformer. Foreløpig er dette noe jeg ikke får iverksatt gjennom undervisning, men jeg selv kan benytte meg av de kunstneriske strategiene for å lage mitt eget produkt.

Praktisk-estetisk produkt

I det praktisk-estetiske produktet ser jeg en mulighet til å visualisere de erfaringene jeg selv har gjort gjennom arbeidet med undersøkelsene, i tillegg ser jeg en mulighet til å uttrykke de erfaringene som jeg har tilegnet meg i møte med bier og birøkt. Som jeg tidligere har sagt opplever jeg at både *Melliferopolis* og *Nyttige kuber – et mindre miljøprosjekt* har bidratt til å skape (mellom)rom i samfunnet. Men jeg tenker også at det de gjør er med på å skape (puste)rom hvor det er mulig å senke skuldrene å være nær naturen. Spesielt følte jeg veldig sterkt på dette da jeg var i Finland og deltok på oppstartsseminaret til *Melliferopolis*. Da opplevde jeg en veldig sterk følelse av at jeg trådte ut av verden og inn i et slags rom hvor ting hadde et helt annet perspektiv, altså et (mellom)rom. Denne følelsen har jeg også hatt når

jeg har møtt forskjellige birøktere og blitt med dem i bigården. Da er det som om vi trer inn i et annet slags univers hvor alle sansene settes i gang og skaper en nærhet til naturen.

Dette ønsker jeg å utnytte i mitt praktisk-estetiske produkt og jeg vil forsøke å eksperimentere med visuelle fenomen for å skape et (mellom)rom. Rent konkret vil jeg gjøre dette gjennom å konstruere et fysisk rom som betraktere kan tre inn i. Rommets vegger vil jeg til en viss grad forsøke å dekke med bivoks, så vil jeg spille av en video med klipp fra ulike bigårder hvor også lyden tas med for å skape et inntrykk av bigården. I bildet under har jeg forsøkt å illustrere hvordan dette rommet vil se ut, men det må selvsagt nevnes at det kan forekomme praktiske endringer underveis i skapelsesprosessen.



Bilde 15: skisse over praktisk-estetisk produkt

Likevel vil nok tanken bak stå uendret i det ferdige produktet. Fordi de kunstneriske strategiene jeg har sett på i hovedsak har dreid seg om: dannelsen av erfaring, formidling av omsorg for miljøet og den relasjonelle estetikens (mellom)rom, er det naturlig for meg å benytte disse strategiene til mitt eget produkt. Gjennom eksperimentering med visuelle fenomen vil sansene til betrakteren bli iverksatt. Han kan lytte, se og lukte, dette er handlende aktiviteter som kan forbindes med refleksjon rundt det som høres, sees og luktes og dermed er det mulig at betrakteren opplever *en* erfaring. Rommet som jeg skaper kan sammenlignes med Stadlbauers *It's so dark inside the hive*. Men jeg vil ikke vektlegge den avskrekkende siden ved en bikube, jeg vil utelukkende konsentrere meg om de positive opplevelsene jeg har hatt,

fordi jeg selv aldri har erfart en frykt ved å være nær bier. I tillegg er det en forskjell i at jeg velger å vise en film. Denne iverksetter i større grad det visuelle ved produktet og er en mer konkret formidling av min egen erfaring.

Mathisen bruker også film til å formidle erfaring, men hennes video har et buskap om den viktige rollen bier har i verden, min video vil i større grad relatere seg til den store begeistringen jeg har fått til naturen og til bier gjennom mine undersøkelser.

På bakgrunn av tanken om at naturglede, eller ærefrykt for livet kan bidra til å skape omsorg for naturen, vil filmen og hele byggverket formidle noe om omsorg for bier. Dette vil jeg gjøre gjennom å vektlegge de positive sidene ved birøkt i et forsøk på å skape et vakkert produkt. Slik vil verket bære en underliggende tone om omsorg for miljøet. Dette er viktig fordi det er mitt hovedfokus og i forhold til undervisningspraksis har jeg hele tiden vært klar på at nærhet til naturen skaper en glede ovenfor den og dermed en omsorg for miljøet.

Litteraturliste

- Bellona. (2006). *Klimaendringer*. Hentet 11.03.2013 fra <http://www.bellona.no/factsheets/Klimaendringer>
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (2000). *Den samfunnsskapt virkelighet*. Bergen: Fagbokforl.
- Bibelen. (2011). *Bibelen: Den hellige skrift : Det gamle og Det nye testamentet*. [Oslo]: Bibelselskapet.
- Bokmålsordboka. (udatert). *Bokmålsordboka*. Hentet 01.04.2013 fra <http://www.nob-ordbok.uio.no/om.html>
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax.
- Brodie, A. (2011). *Anne Brodie*. Hentet 28.02.2013 fra <http://annebrodie.co.uk/>
- Christensen-Scheel, B. (2009). *Mobile homes : perspectives on situatedness and de-situatedness in contemporary performative practice and theory* (Bind no. 396). Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Crane, E. (1999). *The world history of beekeeping and honey hunting*. New York: Routledge.
- Dale, E. L. (2001). *Om utdanning: klassiske tekster*. [Oslo]: Gyldendal akademisk.
- de Maria, W. (1960). *Meansingless work*. Hentet fra <http://www.artnotart.com/fluxus/wdemaria-meaninglesswork.html>
- Dewey, J. (2008). Å gjøre en erfaring : fra Art as experience (1934). I K. Bale, & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori, en antologi* (s. 196-213). Oslo: Universitetsforl.
- Foros, P. B. & Vetlesen, A. J. (2012). *Angsten for oppdragelse : et samfunnsetisk perspektiv på dannelsen*. Oslo: Universitetsforl.
- Gablik, S. (1991). *The reenchantment of art*. New York: Thames and Hudson.
- Gablik, S. (1998). The Nature of Beauty in Contemporary Art. *New Renaissance*, 8(1). Hentet fra <http://www.ru.org/81gablik.html>
- Goodlad, J. I. (1979). *Curriculum inquiry: the study of curriculum practice*. New York: McGraw-Hill.
- Illeris, H. (2012). Nordic contemporary art education and the environment: Constructing an epistemological platform for Art Education for Sustainable Development (AESD). *InFormatiaon, Nordic Journal of Art and Research*, 1(2), 77-93. Hentet fra <https://journals.hioa.no/index.php/information/article/view/221>
- Imsen, G. (1999). *Lærerens verden: innføring i generell didaktikk*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Kastner, J. & Wallis, B. (1998). *Land and environmental art*. London: Phaidon.

- Kirke-, utdannings- & forskningsdepartementet. (1996). *Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen*. [Oslo]: Nasjonalt læremiddelsenter.
- Kjosavik, S., Koch, R.-H., Skjeggstad, E. & Aakre, B. M. (2003). *Kunst og håndverk i L97: nytt fag - ny praksis?* (Bind 03/2003). Notodden: Telemarksforskning.
- Kvale, S., Brinkmann, S. & Anderssen, T. M. A. R. J. f. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Kwon, M. (2002). *One place after another : site-specific art and locational identity*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Lunder, R. (1943). *Håndbok i birøkt*. Oslo.
- Mathisen, E. (udatert). *Eliasbath Mathisen*. Hentet 01.02.2013 fra <http://www.elisabethmathisen.no/>
- Meliferopolis. (Udatert). *Melliferopolis*. Hentet 15.02.2013 fra <http://melliferopolis.net/>
- Nadine. (2011). *Nadine*. Hentet 04.11.2013 fra <http://nadine.be/>
- Norges-Birøkerlag. (Udatert). *Norges-Birøkerlag*. Hentet 05.04.2013 fra <http://www.norges-biroekterlag.no/sykdomogskade.cfm>
- Norgaard, K. M. (2011). *Living in denial : climate change, emotions and everyday life*. Cambridge, Mass.: MIT press.
- Rendtorff, J. C. (2003). Socialkonstruktivisme og hermeneutik. Træk af en videnssociologisk model til analyse af institutionalisering, handling og viden i samfund og natur IA. Dreyer Hansen, & K. Sehested (Red.), *Konstruktive bidrag: om teori og metode i konstruktivistisk videnskab* (s. 99-131). Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Stadlbauer, C. (udatert). *Apiary*. Hentet 28.02.2013 fra <http://apiary.be/>
- Säljö, R. (2001). *Læring i praksis : et sosiokulturelt perspektiv*. Oslo: Cappelen akademisk.
- Thomsen, K. (2003). God socialkonstruktivistisk forskning? Et udkast til et socialkonstruktivistisk manifest. I A. Dreyer Hansen, & K. Sehested (Red.), *Konstruktive bidrag: om teori og metode i konstruktivistisk videnskab* (s. 198-231). Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- United States Environmental Protection Agency (2012). *Pesticide issues in the works: Honeybee colony collapse disorder*. Hentet 08.04.2013 fra <http://www.epa.gov/pesticides/about/intheworks/honeybee.htm>
- Utdannings- & forskningsdepartementet. (2006). *Kunnskapsløftet*. Oslo: Utdannings- og forskningsdepartementet.

Bilde- og illustrasjonsliste

Illustrasjon 1: Illustrasjon trinn 3 og 4. Egen illustrasjon basert på Kvale et. al. (2009) s. 213. (s. 20).

Bilde 1: *Stukket Av* (2013), eget arbeid (forside)

Bilde 2: (uten tittel) foto fra oppstarten av *Bzzz – Beehive*, hentet fra <http://apiary.be/> med tillatelse fra kunstner (s. 29).

Bilde 3: (uten tittel) foto av installasjonen *It's so dark inside the hive*, hentet fra <http://apiary.be/> med tillatelse fra kunstner (s. 29).

Bilde 4: (uten tittel) foto av bier som settes inn i *Hexa-Hive*, hentet fra <http://melliferopolis.net/> med tillatelse fra kunstner (s. 31).

Bilde 5: (uten tittel) foto av *Melliferopolis*-kubee i Helsinki, hentet fra <http://melliferopolis.net/> med tillatelse fra kunstner (s. 31).

Bilde 6: (uten tittel) foto av instektshotellet på Harakka Island, privat bilde (s. 36),

Bilde 7: (uten tittel) foto av bier som settes ut i Helsinki, hentet fra <http://melliferopolis.net/> med tillatelse fra kunstner (s.36)

Bilde 8: (uten tittel) foto fra *Honey Harvest in Harakka*, hentet fra <http://melliferopolis.net/> med tillatelse fra kunstner (s. 36)

Bilde 9: *Engsoleie herbarium* (udatert), eksempel fra herbariumet, privat bilde, lånt av kunstner (s. 38)

Bilde 10: *Bie på rødkløver* (udatert), dokumentasjonsbilde fra hagen, privat bilde, lånt av kunstner (s. 38)

Bilde 11: *Lyden ved 1 bikube ca 40 000 bier* (udatert), stillbilde fra video, hentet fra <http://www.elisabethmathisen.no/>, med tillatelse fra kunstner (s. 41).

Bilde 12: *Nyttige Kuber er et mindre miljøprosjekt for å støtte bienes liv i Norge* (udatert), bilde fra bigården, privat bilde, lånt av kunstner (s. 41).

Bilde 13: *Bie på Storkenebb* (udatert), dokumentasjonsbilde fra hagen, privat bilde, lånt av kunstner (s. 44)

Bilde 14: *Blåbærblomst* (udatert), dokumentasjonsbilde fra hagen, privat bilde, lånt av kunstner (s. 44)

Bilde 15: *Skisse over praktisk estetisk produkt* (2013), eget arbeid

Vedlegg 1

Intervjuguide til Christina Stadlbauer

Can you tell in your own words what you are working with?

- How long have you been interested in bees?
- What is the reason for your interest?

How important of knowledge from other disciplines in terms of your artistic work?

- How do you take advantage of other subjects in your work?

If you had to single out one of your own artwork that I can mention specifically in my thesis, what would it be?

- Can you describe it in your own words?
- What is special about this piece?

How do you put yourself in relation to the concept of art?

- What would you like to accomplish with your work?
- What relationship do you and your works have to the public? / How do you relate to the audience in your work?

Do you know about other artists working with bees?

What artists are you interested in?

Is there anything you would like to add?

Vedlegg 2

Intervjuguide til Elisabeth Mathisen

Kan du med egne ord beskrive prosjektet ditt?

På seminaret nevnte du at prosjektet ikke er kunst for deg. Kan du utdype dette?

- Tenker du at det av andre kan betraktes som kunst?

Hva er formålet med videoene du lager? Eller den visuelle dokumentasjonen?

- Hvilken verdi har denne?

Hvordan påvirker biene deg og ditt arbeid.

Har ditt kunstneriske arbeid endret seg etter at du begynte med bigården?

Hvilke kvaliteter opplever du at det ligger i birøkt?

Er det noe mer du ønsker å si?