

# På lag med naturen?



## Utforskning av ubearbeidede naturmaterialer i installasjon

Masteravhandling i fagdidaktikk – kunst og design, 2018

Ingunn Eidsæter

OsloMet - storbyuniversitet

Fakultetet for teknologi, kunst og design.

Institutt for estetiske fag



På lag med naturen? Utforskning av ubearbeidede naturmaterialer i installasjon

Masteroppgave i fagdidaktikk – kunst og design, 2018

Ingunn Eidsæter – Kandidatnummer: 414

OsloMet - storbyuniversitet  
Fakultetet for teknologi, kunst og design  
Institutt for estetiske fag

Emnekode MEST5900



## Takk til..

Naturen; for inspirasjon og lån av materialer.

Mine fantastiske veiledere Sissel Gunnerød og Hildegunn Solbø; for tålmodighet, innsikt og gode råd da jeg ikke så skogen for bare trær.

Liv Merete Nielsen og Janne B. Reitan; for at dere er to av våre grunnsteiner i dette masterstudiet.

Mine medstudenter; for samhold, humor, varme og jording.

Mamma, pappa og Ragnhild, og resten av slekta - mine røtter; for kjærlighet, oppmuntring og støtte.

Familien min; Frida, Lita og Henning, for at dere er solstrålene mine, som jeg har fått komme hjem til hver dag. Dere har holdt meg oppe og gående gjennom dette prosjektet.

Vi greide det!

## Sammendrag

I denne masteravhandlingen tar jeg for meg praktisk og kunstnerisk virksomhet med ubearbeidede naturmaterialer i installasjon, for å undersøke om og hvordan dette kan settes inn i et fagdidaktisk perspektiv. Min utforskning er et bidrag til forsterket fokus på bærekraftig undervisning i Kunst og håndverksfaget, for å sette faget inn i en større økologisk kontekst og vise prosjektets muligheter for flerfaglighet og dybdelæring i forhold til bærekraftig utvikling. Klodens klimaproblematikk og vår utnyttelse av naturen er bakteppe for undersøkelsen. Jeg har drevet praktisk-estetisk utforskning med utgangspunkt i problemstilling med underspørsmål:

*Kan utforskning av ubearbeidede naturmaterialer i installasjon skape sanseopplevelser til refleksjon over vårt forhold til naturen? Hvordan kan det det?*

*Kan dette være et bidrag til et mer helhetlig økologisk syn i undervisning i Kunst og håndverk? Hvordan kan det det?*

Jeg har gjennom den praktisk-estetiske utforskningen arbeidet med naturmaterialene løvblader, stein og greiner, og kombinasjoner av disse, i installasjon. Min metodiske tilnærming er hermeneutisk og fenomenologisk, og jeg har fortolket prosessen og sanseerfaringene mine som deler av en helhetlig opplevelse. Slik har jeg kommet frem til nye nivåer av forståelse for betydningen av disse delene. Jeg har ut fra forskningsstrategien Refleksiv metodologi drøftet min egenkonstruerte empiri opp mot utvalgte deler av tre teorier: John Deweys (2008) teori tar for seg sammensetningen av en estetisk erfaring. Gernot Böhme (2001) tar for seg nødvendigheten av en økologisk naturestetikk for å oppdage vårt naturlige selv. Per Bjørn Foros (2015) og Arne Johan Vetlesen (2015) ser behovet for et samfunnsetisk dannelsesprosjekt gjennom blant annet økologisk dannelse. Økologisk og bærekraftig tenkning og økologisk dannelse gjennom estetisk erfaring er dermed rammer for avhandlingen. Teoriene har gitt meg en dypere forståelse av hvilken betydning estetisk erfaring med naturen kan ha for våre verdivalg i livet på kloden.

I avhandlingens avslutning reflekterer jeg over at et møte mellom natur og kultur i installasjon kan skape sanseopplevelser til refleksjon over vårt forhold til naturen, gjennom bevegelse og kroppslige erfaringer med materialene. Tidsaspektet er likevel avgjørende for å kunne reflektere på et dypere plan. Hvis det åpnes opp for og settes av tid til slike kunstneriske prosjekter i undervisning kan sanseopplevelsene og samtalene rundt dem gi elever evne til å se sammenhenger og tenke nytt om vårt forhold til og samspill med naturen. Vi lever i en tid da det er behov for slike nye tanker og perspektiver, og denne typen arbeid kan gjennom refleksjon over større sammenhenger bidra til et mer helhetlig økologisk syn i undervisning i Kunst og håndverk.

## Summary

In this master's thesis I am looking at practical and artistic practice with unprocessed nature materials to investigate if and how this can be put in a perspective of teaching methodology. My exploration is a contribution to a strengthened focus on sustainable education in Arts and handcrafts, to put the subject in a greater ecological context and show the project's possibilities for multidisciplinary and depth learning according to sustainable development. The planets climate problems and our exploitation of nature is my viewpoint. I have performed practical and aesthetical exploration based on these problem definitions:

*Can exploration of unprocessed nature materials in installation create sensuous experiences to reflect on our relationship with nature? In what way?*

*Can this be a contribution to a more integral ecological view in teaching Art and handcrafts? In what way?*

Through my practical and aesthetical exploration I have worked with the nature materials leaves, rocks and branches, and combinations of these, in installation. My methodical position is hermeneutical and phenomenological, and I have interpreted my process and my sensuous experiences as parts of an integral experience. In this way I have reached new levels of understanding the meaning of these parts. Through the research strategy Reflexive methodology I have discussed my own built empiric material against selected parts of three theories: John Dewey (2008) discusses the composition of an aesthetic experience. Gernot Böhme (2001) discusses the necessity of an ecological nature aesthetics to discover our natural selves. Per Bjørn Foros (2015) and Arne Johan Vetlesen (2015) see the need for a socially ethical, educational project through ecological education amongst others. Ecological and sustainable thinking and ecological education through aesthetic experience is in this way the framework for this thesis. The theories have given me a deeper understanding of which meaning an aesthetic experience with nature can have for our value choices in life on this planet.

In the ending of this thesis I reflect on that a meeting between nature and culture in installation work can create sensuous experiences to reflect on our relationship with nature, through motion and bodily experience with the materials. I find that the aspect of time still is crucial for reflection on a deeper level. Opening up for and giving time for such artistic projects in education, can through sensuous experiences and the conversations around these, give students the ability to see connections and new thoughts on our relationship to and interaction with nature. We live in a time where such thoughts and perspectives are needed, and this type of work can through reflections on the greater connections contribute to a more integral ecological view in Arts and handcrafts education.

## Innhold

1. Innledning.....	13
Oppgavens oppbygning .....	14
Bakgrunn for undersøkelsesfeltet: .....	16
Manglende helhetlig økologisk syn blant faglærere i Kunst og håndverk.....	16
Møte med materialer.....	18
Sanselige opplevelser i møte mellom kunsten og naturen .....	19
Miljøpedagogikk.....	20
Undersøkelsesfeltet.....	21
Problemstilling og underspørsmål .....	22
Fagdidaktisk profil.....	22
Bærekraft i styringsdokumenter og overordnede mål for norsk grunnskoleutdanning ..	23
Dybdelæring og flerfaglighet .....	24
Opplæringsloven og ny, overordnet del .....	25
2. Naturmaterialer i installasjon.....	26



Konseptkunsten og installasjonskunsten .....	27
Land Art og Environmental Art .....	29
Utvalgte verk fra Land Art-kunsten.....	29
Natur møter kultur i utstillingen Norsk Natur ved Museet for Samtidskunst .....	31
Naturlig system holdt kunstig i live i Mark Dions <i>Neukom Vivarium</i> .....	32
3. Metode .....	34
Hermeneutikk og fenomenologi.....	34
Kvalitativ metode.....	37
Refleksiv metodologi .....	37
4. Praktisk-estetiske undersøkelser .....	38
Introduksjon.....	38
Formale virkemidler.....	40
Hovedkategori 1: Løvblader .....	41
Beskrivelse av funn og innsamling av materialet, materialets kvaliteter, muligheter og utfordringer:.....	41
Utprøving 1: Løvblader .....	42
Utprøving 2: Løvblader .....	43
Utprøving 3: Løvblader .....	43
Utprøving 4: Løvblader .....	45
Utprøving 5: Løvblader .....	46
Utprøving 6: Løvblader .....	47
Oppsummerende refleksjon: Løvblader .....	48
Hovedkategori 2: Steiner .....	49
Beskrivelse av funn og innsamling av materialet, materialets kvaliteter, muligheter og utfordringer:.....	49

Utprøvnig 1: Steiner .....	49
Utprøvnig 2: Steiner .....	50
Utprøvnig 3: Steiner .....	51
Oppsummerende refleksjon: Steiner .....	51
Hovedkategori 3: Greiner .....	52
Beskrivelse av funn og innsamling av materialet, materialets kvaliteter, muligheter og utfordringer:.....	52
Utprøvnig 1: Greiner .....	53
Utprøvnig 2: Greiner .....	54
Utprøvnig 3: Greiner .....	55
Utprøvnig 4: Greiner .....	56
Oppsummerende refleksjon: Greiner .....	57
Hovedkategori 4: Kombinasjoner .....	58
Beskrivelse av funn og innsamling av materialet, materialets kvaliteter, muligheter og utfordringer:.....	58
Utprøvnig 1: Kombinasjoner .....	58
Utprøvnig 2: Kombinasjoner .....	59
Oppsummerende refleksjon: Kombinasjoner .....	60
Oppsummerende refleksjon: Praktisk-estetisk utforskning .....	61
5. Anvendelse av teori i drøfting .....	65
Min utforskning som estetisk erfaring .....	65
Presentasjon av John Deweys erfaringsteori .....	65
Drøfting av praktisk-estetiske undersøkelser opp mot John Deweys erfaringsteori .....	66
Økologisk naturestetikk i arbeid med naturmaterialer .....	72
Presentasjon av Gernot Böhmets teori om en økologisk naturestetikk .....	72

Drøfting av praktisk-estetiske undersøkelser opp mot Gernot Böhmes teori om en økologisk naturestetikk.....	73
Erfaring med naturmaterialer som del av en samfunnsetisk dannelse .....	77
Presentasjon av Per Bjørn Foros og Arne Johan Vetlesens teori om økologisk dannelse	77
Drøfting av praktisk-estetiske undersøkelser opp mot Per Bjørn Foros og Arne Johan Vetlesens teori om økologisk dannelse .....	79
Avsluttende refleksjon .....	82
Kildeliste .....	83
Figurliste: .....	88



## 1. Innledning

**«Barn og unge er fremtiden som formes i nåtiden.»**

(Stortingsmelding 28, 1.2: Kontinuitet og fornyelse)

**«If children don't love nature, they won't fight for it.»**

(A.J.Vetlesen, forelesning ved OsloMet:22.09.2016)

I denne masteravhandlingen vil jeg se nærmere på om og hvordan vi kan reflektere over vårt forhold til naturen gjennom å skape sanseopplevelser i utforskning av ubearbeidede naturmaterialer i installasjon. Jeg tror at vi kan oppdage noe om oss selv gjennom å arbeide så tett med slike materialer på denne måten, og at dette kan være en ny og annerledes måte å vinkle undervisning i Kunst og håndverk med fokus på bærekraftige holdninger på.

I Arne Johan Vetlesens bok, *Nytt klima - Miljøkrisen i samfunnskritisk lys*, undersøker han i bokens hovedkapittel det filosofiske og kulturhistoriske grunnlaget for miljøkrisen, og hvilke muligheter som ligger i vår kulturarv for å komme ut av blindsporet. I starten av dette kapitlet forteller han om treåringen sin, som vinker til trærne de har rastet ved når de har vært på tur i skogen. «Ha det, treet! Vi sees snart igjen!», sier han. Vetlesen sier han snakker av erfaring når han er sikker på at gutten hans ikke kommer til å si dette når han blir eldre. Han forklarer det med at gutten på et senere tidspunkt i livet, vil legge merke til at ingen av de voksne som danner hans forbilder, gir slike hilsener til trærne i skogen. Det er kulturen han vokser opp i som avlærer ham fra denne hilsningen til trærne, plantene, fuglene og dyrene, og til vannet, sølepyttene og bekkene, som han praktiserer når han ferdes i skogen. Det er denne kulturen som vil lære ham at dette er noe barn gjør når de er små, men som det forventes at de slutter med når de blir eldre. Han vil med sitt stadig mer voksne og fornuftige forhold til alt levende i naturen, ta skrittet fra en naturforståelse som er underlegen, til en som er overlegen. Det er slik kulturen vi er medlemmer av betrakter utvikling av naturforståelse, som noe som går fra å være irrasjonelt til å være rasjonelt. Når du har forstått hva naturen er, slutter du å hilse på den. (Vetlesen, 2008, s. 22)

I denne fortellingen finner jeg noe jeg ofte har tenkt på; hvordan vi vokser fra den lekenheten og åpenheten som gjør oss i stand til å sanse naturen som en venn og partner i livet. Jeg undrer meg over hvor det blir av denne relasjonen vi hadde til naturen som barn, når vi avlæres den. Ligger den glemt og gjemt i oss et sted? Er det mulig at vi kan åpne oss og finne igjen dette forholdet gjennom sanseopplevelser i møte med ubearbeidede naturmaterialer i installasjon? Kan kunsten sette i gang igjen noe av dette glemt og gjemt? Jeg finner svar på noe av dette når jeg undersøker kunstfeltet og i min egen praktisk-estetiske utforskning.

Jeg har så lenge jeg kan huske hatt et nært forhold til naturen selv, og jeg har hatt mange gode og inspirerende opplevelser ved å oppholde meg i naturen eller i nærheten av den. Når jeg har vært i kontakt med ubearbeidede naturmaterialer har jeg alltid hatt en opplevelse av å være i kontakt med naturen selv. Det at naturen lever sitt eget liv med alle sine vekster, skapninger og krefter har fasinert meg gjennom hele livet. Jeg har opplevd å bli beveget og forandret når jeg i møte med naturen har latt meg overvelde av hvor sammensatt den er. Spørsmål om klimakrise, forurensing, overforbruk og utnyttelse av naturressurser, utrydning av dyrearter og biologisk mangfold, global oppvarming og overbefolkning av planeten har for meg vært skremmende og uforståelig gjennom oppveksten, men det har på samme tid skapt engasjement i meg. Dette har for meg vært noe å kjempe mot, fordi jeg har sett naturen som noe forunderlig og vakkert som det er verdt å kjempe for. Jeg har dermed blitt et miljøbevisst menneske, og tenker gjennom hva mine valg har å si for planeten og fremtiden. Jeg tenker at det er mitt nære forhold til den uberørte naturen som har gitt meg grunnlaget for dette engasjementet, og som jeg nå tar med meg inn i min egen utforskning i utdannelsen min. Dette er noe jeg brenner for og som jeg vil videreformidle til barn og unge. Hvis jeg har opplevd denne nærheten til naturen og hva den har hatt å si for mine verdivalg i livet, vil jeg gjerne at fremtidens generasjoner skal få oppleve det samme.

Gjennom kunsten har jeg også oppdaget veier til engasjement, ved at den mange ganger har gitt meg opplevelser som ligner de jeg har hatt i naturen. Dette forunderlige rommet som kunsten kan være med sine føringer, men uten helt fastsatte svar, har også gitt meg opplevelsen av å bli beveget og forandret. For meg kan dermed kunsten og naturen sammenlignes, og det blir naturlig at disse kan kombineres for å skape rom for refleksjon og ettertanke.

## Oppgavens oppbygning

I tidligere masteravhandlinger fra HiOA, nå OsloMet, har jeg funnet forskning som viser at det mangler et helhetlig økologisk syn i Kunst og håndverksundervisningen, og at samtidskunsten er fraværende i miljørettet undervisning (Fallingen, 2014, Idland, 2015 og Melkild, 2016). Det er i denne forskningen, som jeg presenterer i *kapittel 1*, jeg har hentet inspirasjon til og funnet utgangspunktet for min utforskning av ubearbeidede naturmaterialer i installasjon. Jeg vil undersøke om og hvordan dette er gjennomførbart, og om det kan ha overføringsverdi til Kunst og håndverksfaget i skolen. Jeg utfyller kapittelet med annen relevant faglitteratur, fra teoretikere som setter søkelys på betydningen av sanselige møter med materialer og natur, og på kombinasjonen av kunst og natur.

I *kapittel 2* ser jeg nærmere på begrepet installasjon fra kunstfeltet, og jeg trekker frem eksempler på installasjoner der ubearbeidede naturmaterialer er brukt. Jeg fokuserer på verk der naturen møter kulturen, siden dette er blitt fremtredende i min egen praktiske utforskning. Jeg er i mitt arbeid inspirert av retninger som Land Art og Environmental Art i

moderne kunst. Jeg ser også nærmere på disse kunstformene med sine forgreininger. Tidlig i Land Art-perioden har kunstnere hovedsakelig arbeidet ute i naturen, men mange av de største kunstnerne har også utført oppdrag for museer og gallerier. I samtidskunsten har Land Art utviklet seg til å omfatte et bredt felt innen multimedia-teknikker. Jeg presenterer et strategisk utvalg kunstverk og kunstnere fra disse retningene, som kan settes i sammenheng med mitt prosjekt.

I *kapittel 3* introduserer jeg mitt valg av kvalitative metoder; en hermeneutisk og fenomenologisk metodisk tilnærming, og forskningsstrategien Refleksiv metodologi, som en inngang til den praktisk-estetiske undersøkelsen. Jeg visualiserer min egen utvikling i prosessen i en illustrasjon av *den hermeneutiske spiral* på slutten av dette kapittelet, og ser på hvordan metodene fungerer for meg i utforskningen.

Jeg har selv drevet praktisk utforskning med ubearbeidede naturmaterialer i et gallerirom, for å undersøke muligheter som finnes for installasjoner av disse materialene, og i *kapittel 4* viser jeg et utvalg av disse utprøvingene, og jeg analyserer utprøvingene sett i forhold til formale virkemidler og sanselige opplevelser.

I *kapittel 5* presenterer jeg John Deweys (2008) teori om erfaringer, Gernot Böhmes (2001) teori om økologisk naturestetikk, og Per Bjørn Foros (2015) og Arne Johan Vetlesens (2015) teori om en økologisk dannelse. Deretter drøfter jeg min praktisk-estetiske utforskning opp mot disse teoriene. Mitt utgangspunkt for prosjektet er et økofilosofisk og ikke-antroposentrisk verdenssyn, og disse begrepene forklares i bakgrunnen for undersøkelsesfeltet og i presentasjonene av teoriene jeg har valgt. Jeg ser også på prosjektet med et miljøpedagogisk syn, som baseres på de økofilosofiske verdiene. Jeg ser muligheter for at denne typen miljøpedagogisk arbeid med kunst kan inngå i flerfagligheten som etterspørres i Stortingsmelding 28 om Fremtidens Skole og i ny, overordnet del vedtatt september 2017 (Udir. 2018), og dette drøfter jeg når jeg presenterer min fagdidaktiske profil, og mot slutten av avhandlingen.

Det er i dette møtet mellom de rå, ubearbeidede naturmaterialene og vår siviliserte kultur, her representert gjennom nærmiljøet og rommet, jeg mener at vi kan oppdage sammenhenger med hvordan vi har tatt over styringen av kloden vår, og at vi kan reflektere over alternativer til denne styringen. Kanskje kan vi med helt enkle midler skape sanseopplevelser som setter i gang refleksjoner rundt vår opptreden på jorden, i fortid, nåtid og fremtid. Med dette håper jeg å kunne bidra til å aktualisere Kunst og håndverksfagets rolle i skolen, ved å komme med et innspill til hvordan man gjennom praktisk og kunstnerisk arbeid med naturmaterialer kan sette fokus på bærekraftige holdninger i dagens samfunn. Jeg retter denne oppgaveteksten mot faglærere i Kunst og håndverk, siden min motivasjon for oppgavens utforskning er at den skal inspirere til undervisningsarbeid med miljøfokus, og at dette skal kunne gjennomføres sammen med elever. Gjennom hele oppgaven stiller jeg åpne spørsmål jeg selv reflekterer over underveis, og jeg lar dem stå ubesvarte i teksten. Dette er for å understreke denne undringen som oppstår når jeg jobber kunstnerisk i møtet

mellom natur og kultur. Det er denne undringen jeg mener kan danne grunnlag for refleksjon og kritisk tenkning rundt egne verdivalg hos elever, og den trenger ikke alltid ha klare svar.

## Bakgrunn for undersøkelsesfeltet:

### Manglende helhetlig økologisk syn blant faglærere i Kunst og håndverk

Bærekraftig fokus i Kunst og håndverksundervisningen er et tema som har vært tatt opp jevnlig i de siste årenes masteravhandlinger fra HiOA, nå OsloMet. Det er gjort undersøkelser blant faglærere og fagpersoner om hvilket forhold de har til temaet, både helhetlig og når det kommer til materialbruk. Jeg vil nå kort presentere de masteravhandlingene jeg har fokusert på og hentet informasjon fra.

Nina Fallingen benytter seg i sin masteravhandling fra 2014, *Business as Usual? – Hvordan kultivere økoliteracy i grunnskolefaget Kunst og håndverk og valgfaget Design og redesign?* av begrepet økoliteracy, forståelsen av vår tilhørighet og avhengighet av naturen. Hun intervjuer faglærere og fagpersoner om hvordan de integrerer slike tanker i undervisningen. Informantene ser begrepet synonymt med redesign og gjenbruk, knytter det sjelden til styringsdokumenter og ser på gjenbruksmaterialer som en økonomisk fordel og tilgang på mengder. Fallingen opplever det motsatte av et helhetlig økologisk syn på temaet. I intervjuene kommer ingen av informantene hennes inn på Land Art eller naturkunst, og på oppfølgings spørsmål fortalte de at de ikke benyttet seg av dette. Lærerne trakk ikke inn kunst eller hovedområdet kunst som en vei til kultivering av økoliteracy, men noen av dem forbinder likevel estetisk virksomhet og sanselige erfaringer med konkrete erfaringer med materialers kvaliteter, og dermed oppdagelsen av sammenhenger. Flere av informantene nevner tverrfaglighet som viktig med tanke på utvikling av økoliteracy, men kommer ikke inn på hvordan de kan benytte seg av det.

Fallingen tolker sin empiri opp mot Deweys teori om estetisk erfaring og Foros og Vetlesens bevisstgjøring av vår fremmedgjøringsfølelse til naturen. Hun refererer også til Jan Erik Sørenstuen, som mener at vi med ubegrenset tilgang til biologisk nedbrytbare materialer i naturen kan arbeide med estetiske prinsipper, virkemidler og sansetrening i tråd med læreplanen. (Sørenstuen, 2011 referert i Fallingen, 2014). Fallingen etterspør derfor samtidskunst som beveger seg inn i økoliteracy i skolen. Hun mener at ved å innskrenke tilnærmingen kun til valgfaget Design og redesign, fratrukker vi elevenes evne til å tenke relasjonelt og til å se sammenhenger.



Fallingen mener at fagenes tradisjon for skapende arbeid i materialer, og kunnskap om materielle og visuelle omgivelser, gir grobunn for økoliteracy i skolen.

Hun kombinerer tankene rundt vårt kapitalistiske forbrukssamfunn og naturen, i installasjoner i sitt praktisk-estetiske arbeid, og lar publikum ta del i opplevelsen. Hun etterspør en undersøkelse av lærernes praktisering av og holdninger til materialer, og det er dette Idland undersøker i sin avhandling (Fallingen, 2014).

Helle Malmei Idland intervjuer i sin masteravhandling fra 2015, *Materialbruk i faget Kunst og håndverk – i forhold til et bærekraftig dannelsesperspektiv*, faglærere i barneskolen om materialbruk i faget Kunst og håndverk, sett i forhold til et bærekraftig dannelsesperspektiv. Informantene forteller om sin praktisering med materialer i faget, og om manglende fokus på bærekraftig materialbruk. Idland årsaksforklarer dette med diverse eksterne og interne rammefaktorer. De eksterne er for eksempel skolelederne som styres av økonomi, læreplaner og nasjonale tester med fokus på andre fag og temaer. De interne er for eksempel manglende innsikt i styringsdokumenter, som Generell Del og UBU, blant lærerne og manglende kollegial kultur for bærekraftig fokus. Læreplaner og kompetansemål for faget har ikke konkrete henvisninger til bærekraftig materialbruk. Det er mest fokus på elevers helse og sikkerhet og mindre på det ytre miljøet. Flere av skolene har innført miljøstrategier, men lærerne innrømmer likevel at de ikke utnytter potensialet i undervisning om bærekraftige materialer. Det virker som det ligger en avstand i forståelsen av sammenhengen mellom handling og konsekvens blant lærerkollegiet.

Idland ser altså et behov for å konkretisere fokuset på utdanning for bærekraftig materialbruk tydeligere inn i læreplanen. Hun etterspør også fokus på å sette skolenes miljøtiltak i en større global kontekst, for at tematikken bærekraftig satsning skal være mer gjennomgripende i hele skolen (Idland, 2015).

I sin empiri finner Idland at en av lærerne trekker frem arbeid i naturen og med naturmaterialer som en mulig vinkling til bærekraftig materialbruk. Idland drøfter dette opp mot Hausstätter og Sarromaas miljøpedagogikk med et ikke-antroposentrisk verdenssyn, og mot Østergaards forslag om å trekke kunstfag ut i naturen for å gi en forståelse av relasjonen mennesket og natur. Idland ser her et potensial for arbeid i faget Kunst og håndverk, som kan føre til mindre forbruk av materialer i undervisningen og samtidig lære elevene om holdninger til eget forbruk.

I sin praktisk-estetiske undersøkelse lager Idland papir av papirsøppel gjennom teknologisk gjenvinning, for å belyse mulige metoder å jobbe bærekraftig på. (Idland, 2015).

Nora Melkild undersøker i sin masteravhandling fra 2016, *Forbruk, miljø og bærekraft i utvalgte norske strategidokumenter om utdanning (2004-2015) – utfordringer for Kunst og håndverksfaget*, utvalgte strategidokumenter om utdanning og tar for seg hva som

prioriteres innen miljø og bærekraft. Hun spør hvilke utfordringer som ligger i Kunst og håndverksfaget, og fokuserer på forbruk, materialforståelse og håndverk i relasjon til handlingskompetanse i et fremtidsperspektiv. Melkild er overrasket over lite oppmerksomhet faget Kunst og håndverk får utenfor fagkretsen, når det gjelder forhold knyttet til undervisning innen forbruk og materialforståelse. Hun ønsker å bidra til en debatt om hvordan faget kan inngå i utdanning for bærekraftig utvikling (UBU).

I sin praktisk-estetiske undersøkelse benytter Melkild seg av leire og keramikk som materiale og teknikk, og vektlegger verkstedsarbeid som bidrag til økt materialforståelse.

Det er i disse tidligere masteroppgavene jeg har funnet inspirasjon til å jobbe med de ubearbeidede naturmaterialene, for å undersøke muligheter for et helhetlig økologisk syn i undervisning og fokus på bærekraft gjennom enkle, gratis og miljøvennlige naturmaterialer. Kanskje kan det å gå tilbake til det rå og ubearbeidede i materialene gi refleksjoner over hvor tingene vi omgir oss med kommer fra, og ved å sette dette inn i en estetisk og sanselig erfaringsopplevelse der natur møter kultur, kan vi løfte frem elevens evner til å tenke relasjonelt om oss og naturen. Min utforskning er et bidrag til en type kunstnerisk virksomhet i elevarbeid, som jeg mener kan være med på å sette faget vårt inn i en større økologisk kontekst.

### Møte med materialer

Møtet med materialenes rå og ubearbeidede kvaliteter er noe av det jeg fokuserer mest på i min utforskning. Anne-Hege Lorvik Waterhouse (2013) drøfter i sin bok *I materialenes verden* meningsbetydningen bak, men også den materielle betydningen, tingene vi omgir oss med har for oss. Hun tar opp den kunnskap og erfaring barn erverver seg gjennom lek og skapende virksomhet med materialer, altså produksjonsprosessen, som er noe annet enn når de opplever en ferdigprodusert gjenstand. Dette mener hun er selve kraften i formingsfaget, det som handler om møtet mellom den som skaper og materialene det skapes med. Hun sier at dette er et møte som beveger og at vi må se på relasjonene mellom oss og omverdenen (Waterhouse, 2013, s. 35). Hun mener også at vi i sterk grad er påvirket av omgivelsene, men at vi kanskje ikke er oppmerksomt tilstede. Vi registrerer det vi omgir oss med, men uten refleksjon og sanselig erkjennelse (Waterhouse, 2013, s. 36). Professor Liv Merete Nielsen (2009) skriver i sin bok *Fagdidaktikk for Kunst og håndverk – i går, i dag, i morgen* at miljøperspektivet har stått sentralt i faget siden 1800-tallet, og at holdninger knyttet til bruk av naturmaterialer har vært en naturlig del av fagets innhold. På 70-tallet sto individets nærhet til naturen og personlige verdivalg sentralt i miljøperspektivet. Som grunnskolens viktigste fag innen materiell kultur, kan Kunst- og håndverksfaget styrke båndet mellom de nære og de store miljøperspektivene. Materialvalg kan gjennom eget skapende arbeid settes i bærekraftig perspektiv i undervisningen (Nielsen, 2009, s. 112).

## Sanselige opplevelser i møte mellom kunsten og naturen

Det er mange som engasjerer seg i det feltet jeg beveger meg i, altså i møtet mellom kunsten og naturen. Det er ved å la barn og unge få kjennskap til dette møtet, jeg tror de kan erfare sanseopplevelser som kan føre til refleksjoner rundt vårt forhold til naturen, som igjen vil føre til erkjennelser av vårt ansvar i vår rolle på planeten. Sanselige opplevelser vil i denne oppgaven omfatte estetiske erfaringer og erkjennelser, ut fra forståelsen av ordet estetikk som er avledet av de greske ordene *aisthētikos*, som betyr sensitiv, perseptiv, og *aisthanesthai*, som betyr å sanse. Etymologisk sett er en estetisk erfaring derfor en før-kognitiv, sanselig erfaring, og en innsikt som er åpnet for gjennom sanseiaktakelse (Østergaard, 2013, s. 13). Det sentrale er at de estetiske opplevelsene vekker følelser (Nielsen, 2009, s. 19). Universitetslektor Mia Jensen (2013) påpeker i sin bok *Estetiske læreprosesser i skole, kulturskole og barnehage* at estetiske opplevelser vekker følelser i oss, og at hvis disse følelsene får komme til uttrykk, kan de bidra til å skape større innsikt og kunnskap. På denne måten blir de estetiske fagene viktige å oppleve og erfare, ikke bare for sin egen skyld, men som en helhetlig del av elevenes utvikling og læring (Jensen, 2013, s. 52). Med dette berører Jensen mitt spørsmål om det helhetlige økologiske synet i Kunst og håndverksundervisningen. Hvis dette er noe som mangler i dag, håper jeg at min utforskning kan bidra til en type arbeid med elever, som kan sette i gang følelser gjennom estetiske opplevelser. Professor Edvind Østergaard (2013) skriver i sin artikkel *Naturfag og kunst – berøringer med verden* at tverrfaglig kombinasjon av naturfag og kunst kan tillate nye muligheter for erkjennelse å tre frem for elever som utdannes innen bærekraftig utvikling. De vil kunne øve opp en evne til rike sanseerfaringer og kunne knytte disse til abstrakt kunnskap. De kan gjennom kunsten få en bedre forståelse av naturfenomener og en dypere innsikt i sin tilknytning til naturen (Østergaard, 2013, s.14). Jeg tror arbeid med naturmaterialer i installasjon kan være en praktisk og sanselig inngang til det elevene lærer i for eksempel naturfag og samfunnsfag. Hvordan har naturen utviklet seg på jorden, og hvordan har vi forholdt oss til den? Ved å jobbe direkte i materialene, og bruke tid på dem og bli kjent med dem, kan elevene oppleve nærkontakt med noe de bare hører og leser om i andre fag. Med dette beveger jeg meg inn på en flerfaglighet som igjen kan føre til en dypere læring hos elever. Jan-Erik Sørenstuen (2011), universitetslektor i Kunst og håndverk, setter i sin bok *Levende spor* et konstruktivt og kreativt fokus på naturens estetikk i undervisningssammenheng. Han er opptatt av at fokuset på klimakrisen ikke må bli så overveldende for dagens barn og unge at de skremmes til passivitet, og i boken viser han hvordan man kan oppdage naturen gjennom kunst og kunsten gjennom naturen. På denne måten vektlegger han håp og muligheter og fokuset på å finne gode løsninger som barn kan forstå og føle seg medvirkende i (Sørenstuen, 2011, s.17).

Et menneske med rike evner til naturopplevelser vil sannsynligvis bli et menneske med et aktivt og positivt syn på natur – et menneske som også kanskje får en utviklet evne til å sanse og forstå når naturen blir truet av ødeleggende krefter (Sørenstuen, 2011, s.101).

Min tanke er at prosjekter med utforskning av ubearbeidede naturmaterialer i installasjon kan være med på å skape opplevelser som gir en slik utviklet evne til å sanse og forstå natur. Professorene Venke Aure og Kristin Bergaust skriver i sin bok *Estetikk og samfunn – Tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk* om kunstprosjekter som knytter sammen kunst og liv, og dermed inkluderer det sanselige i hverdagen (Aure og Bergaust, 2015, s.17). De refererer til Böhmes naturestetikk som et behov for å undersøke menneskets forhold til naturen, ikke bare gjennom naturvitenskapens apparater eller som gjenstand for kunstnerisk bearbeidelse, men som kroppslig og sanselig erfaring. De ser tydelige spor av slike impulser innenfor det mer etablerte kunstfeltet, og viser til eksempler som Olafur Eliassons installasjon *River Bed* i Louisiana Museum i Danmark i 2014, der lavastein og vann tatt inn i galleriet danner etterligninger av landskap og inviterer publikum til en sanselig naturopplevelse. Eliasson har flere verk som forestiller naturopplevelser, som for eksempel store lys- eller vann-installasjoner. Disse verkene er så store og sanselige at vi assosierer direkte til naturen og får noe av den samme sanselige opplevelsen som vi kan få ute. Forfatterne finner slike trekk både i samtidskunstens visuelle kunstfelt og i scenekunsten, men også innen journalistikk, sosialt entreprenørskap og annen kulturell produksjon som formidles i medier og i lokalmiljøer. De vil med sin bok tenke over kunsten som et potensial for å hankses med utfordringene i samtiden på andre måter enn andre kulturelle ytringsformer gir rom for. De mener at i kunsten finnes ingen klare svar, men håp og engasjement. Dette finner de støtte for i en utviklet tradisjon for kunsten, som evner å appellere til nye former for erkjennelse, kritikk og undersøkelser av det sosiale og relasjonelle (Aure & Bergaust, 2015, s.18). Jeg tror at det er nettopp noe av dette jeg kan møte på i mitt prosjekt, siden det handler om å undre seg og reflektere i en kunstnerisk arbeidsprosess. Kanskje kan jeg finne noe av dette håpet og engasjementet når jeg utforsker naturmaterialer i installasjon, gjennom nærheten til materialene og gjennom bevegelsen i arbeidet og i verkene.

### Miljøpedagogikk

Et behov for å fokusere undervisning og læring hos elever på bærekraftig utvikling og miljø, belyses ofte i dag. Hausstätter og Sarromaa (2009) problematiserer i sin artikkel *Et teoretisk bidrag til en miljørettet pedagogikk* vår tradisjonelle måte å forholde oss til mennesket i pedagogikken på, og belyser avhengighetsforholdet mellom mennesket og miljøet ved utviklingen av kunnskap, selvrealisering og identitet. De presenterer ulike perspektiver hentet fra økofilosofien og virksomhetsteorien, som kan fungere som et grunnlag for det de mener er en nødvendig miljøpedagogikk, og som støtte i tema- og prosjektarbeid som

underbygger menneskets avhengighet til miljøet. Artikkelen er et forsøk på å synliggjøre at verdigrunnlaget vi forholder oss til innenfor pedagogikken påvirker, og blir påvirket av, miljøet og de mulighetene som miljøet gir oss (Hausstätter & Sarromaa, 2009, s. 67-75)

Forfatterne henter i den økofilosofiske debatten forklaring på inndelingen mellom det antroposentrisk og det ikke-antroposentriske perspektivet. I det antroposentriske perspektivet er mennesket stilt i sentrum som en overlegen aktør i et hierarki der alt annet levende og ikke-levende skal være til nytte for menneskene. I det ikke-antroposentriske perspektivet er mennesket en del av et mangfold og må forholde seg til dette gjennom å opptre som en av mange medlemmer i verden. En sentral teoretiker innenfor dette perspektivet er Arne Næss (1995), som gjennom sine dypøkologiske prinsipper understreker at menneskets rett til å utnytte naturen kun må basere seg på menneskets vitale behov for å overleve som art. Utgangspunktet for en slik holdning er at alle levende skapninger og ikke-levende objekter har en egenverdi, og at vi bør oppfatte verden som helhetlig, der alle deler er avhengige av hverandre (Næss, 1995 referert i Hausstätter og Sarromaa, 2009, s. 68).

Store deler av dagens pedagogiske praksis er basert på et antroposentrisk verdensbilde, fordi pedagogikken har sett på det som sin oppgave å kontrollere, og dermed bevare, mennesket, kulturen og sivilisasjonen. I et økologisk perspektiv og i relasjon til en miljørettet pedagogikk vil et slikt utgangspunkt få problemer med å løse miljøutfordringene, og pedagogikken må søke seg inn i en verdensforståelse der menneskene kan bli klar over relasjonsforholdet til miljøet og naturen de er en del av (Hausstätter & Sarromaa, 2009, s. 71). I denne artikkelen har jeg hentet kunnskap om den økologiske tenkningen jeg har som ramme for undersøkelsen min, og om det nødvendige fokuset på relasjonen mellom menneske og natur.

## Undersøkellesfeltet

Å undersøke for forbedret praksis innebærer et ønske om å oppnå forandringer med spørsmålene man stiller og det man kommer frem til (Nielsen & Reitan, 2014). Ut fra tidligere forskning på feltet og med en ny læreplan i sikte, ser jeg behovet for et bidrag til debatten rundt Kunst og håndverksfagets rolle i arbeid med utdanning for en bærekraftig utvikling. I programplanen for Master i estetiske fag står det at «Fornyning, kritisk refleksjon, anvendelse av teori og profesjonskunnskap står i fokus. Det legges vekt på en flerfaglig, samtids- og samfunnsorientert tilnærming til profesjonsfeltet i utdanning og praksis på alle nivå» (OsloMet). Jeg har derfor valgt å gjøre en praktisk-estetisk undersøkelse i kunstnerisk arbeid, med fokus på miljø, bærekraft og elevers refleksjoner over medvirkning og ansvar i fremtiden. Jeg håper med dette å kunne bidra til å aktualisere Kunst og håndverksfagets rolle i skolen, som et viktig faglig bidrag til bærekraftperspektivet i undervisning.

## Problemstilling og underspørsmål

Ut fra tidligere forskning om faglæreres holdninger til temaet bærekraft i Kunst og håndverksundervisning, forstår jeg det som at inngangen til et helhetlig syn på temaet er utfordrende og mangelfull. Forståelsen av vår tilhørighet til og avhengighet av naturen er ikke i fokus, og dette kan gå på bekostning av dype refleksjoner rundt temaet og oppdagelsen av de sammenhenger som er avgjørende for at en fremtid skal kunne være bærekraftig. Jeg tolker det også som at samtidskunsten er fraværende som hjelpemiddel for å oppnå et helhetlig økologisk syn på temaet. Når faglærere selv nevner naturkunst som en mulig inngang til temaet, vil jeg i min utforskning forsøke å trekke naturmaterialer inn i kunstnerisk arbeid for å se hvilke utfordringer og muligheter som kan ligge her. Jeg har valgt å arbeide med installasjoner fordi dette er en retning innen det moderne kunstfeltet, som engasjerer betrakteren gjennom tilstedeværelse i kunsten. Det er i denne kroppslige bevegelsen og sanselige erfaringen man kan få med naturmaterialene gjennom denne kunstformen, jeg tror det kan skapes rom for refleksjon over vårt forhold til naturen. Ved at elever vil fungere både som kunstnere og betraktere av arbeidet, mener jeg at det kan gi dem en dypere forståelse både av hva kunsten kan utføre og hva den kan gjøre med oss. Jeg har ut fra disse tankene satt opp denne problemstillingen med underspørsmål:

***Kan utforskning av ubearbeidede naturmaterialer i installasjon skape sanselige opplevelser til refleksjon over vårt forhold til naturen? Hvordan kan det det?***

***Kan dette være et bidrag til et mer helhetlig økologisk syn i undervisningen i Kunst og håndverk? Hvordan kan det det?***

Problemstillingen belyses gjennom analyser av og refleksjon rundt egen praktisk-estetisk undersøkelse i *kapittel 4*, og gjennom drøfting opp mot teori og videre gjennom drøfting opp mot fagdidaktiske føringer i *kapittel 5*. Jeg håper at jeg gjennom min utforskning kan være til inspirasjon for faglærere som vil gå dypere inn i temaer som miljø og bærekraftig utvikling, og at den kan være en inngangsport til prosjekter med en kunstnerisk vinkling på temaene.

## Fagdidaktisk profil

I Sigmund Ongstads (2004) bok *Språk, kommunikasjon og didaktikk* presenterer han fagdidaktikk som refleksjoner over hva et fag er i forhold til hva det burde være i skole, samfunn, akademia og profesjonsutdanning. Fagdidaktikken skal se på forholdet mellom fagets teori og praksis. Den vil utvikle fagets teori om praksis og om dets samfunnsmessige

funksjon. Fagdidaktikken har et tydelig fagkritisk og samfunnskritisk element, og den sikrer mot å utvikle endringskompetanse gjennom forskning og undervisning (Ongstad, 2004, s. 25). Ut fra Nora Melkilds masteravhandling kan jeg se at faget Kunst og håndverk ikke gis nok oppmerksomhet i UBU (Melkild, 2016), og både Fallingen og Idland viser til fravær av kunstnerisk virksomhet som bidrag til bærekraft i undervisningen (Fallingen, 2014 og Idland, 2015). Jeg ser min utforskning som et bidrag til å utvikle fagets samfunnsmessige funksjon; en refleksjon over hva faget burde være og forbedringer i forhold til miljøperspektivet i undervisningen.

Jeg vil her presentere en oversikt over hvor og hvordan temaer som omhandler miljø og bærekraft omtales i styringsdokumenter og overordnede mål for norsk grunnskoleutdanning. I problemstillingens underspørsmål spør jeg om utforskningen kan være et bidrag til et mer helhetlig økologisk syn i Kunst og håndverksundervisningen. Jeg tar utgangspunkt i Ludvigsen-utvalgets anbefalinger om flerfaglige temaer for utvikling av dybdelæring og opplæringsens overordnede verdigrunnlag for å belyse dette.

### Bærekraft i styringsdokumenter og overordnede mål for norsk grunnskoleutdanning

FNs Verdenskommisjon for miljø og utvikling kom 1987 med rapporten *Vår felles fremtid*. Der defineres begrepet bærekraftig utvikling (BU) slik: «Det handler om å ta vare på behovene til mennesker som lever i dag, uten å ødelegge fremtidige generasjoners muligheter til å dekke sine» (FNs verdenskommisjon for miljø og utvikling, 1987).

UNESCO er FN's organisasjon for undervisning, vitenskap, kultur og kommunikasjon, der en hovedprioritering er å bidra til bærekraftig utvikling. UNESCO ledet FN's tiår for Utdanning for BU (UBU) (UNESCO ESD, 2005-2014). I forbindelse med dette ble det i Norge lansert en egen *Strategiplan for utdanning for bærekraftig utvikling 2005-2010* (Kunnskapsdepartementet, 2005). Kunnskapsdepartementet kom i 2012 med en revisjon og videreutvikling av strategiplanen. Denne ble kalt *Kunnskap for en felles fremtid. Revidert strategiplan for Utdanning for bærekraftig utvikling 2012-2015*, og skal være en støtte for å iverksette slike tiltak i utdanningen av barn og unge (Kunnskapsdepartementet, 2012). Den reviderte strategiplanen omfatter barnehager, grunnopplæring og lærerutdanning. I forordet beskrives UBU på følgende måte:

Utdanning for bærekraftig utvikling innebærer å gi kunnskaper, ferdigheter og holdninger som trengs for at vi skal kunne ta vare på vår felles jord, til å ta reflekterte valg og til å delta i den demokratiske debatten om hvilke tiltak som er riktige og viktige for en bærekraftig utvikling for alle. Vi må bidra til å gi dagens barn og unge fremtidshåp, og vise at innsats fra hver enkelt nytter og er nødvendig. Samtidig kan utdanning for bærekraftig utdanning gjøre faglig kunnskap mer praktisk, relevant og virkelighetsnært (Kunnskapsdepartementet, 2012).

Grunnlaget for UBU er forankret i Læreplanen for grunnskolen, i formålsparagrafen (§1-1) og i Opplæringsloven (1998).

### Dybdelæring og flerfaglighet

Dagens læreplaner er basert på Kunnskapsløftet fra 2006, og i Generell del trekkes *Det miljøbevisste mennesket* inn som et bidrag til å oppruste barn og unge i det bærekraftige perspektivet. Mennesket beskrives her som en del av naturen, men som med sitt levesett er med på å true miljøet. Generell del sier at opplæringen i grunnskolen må gi bred kunnskap om sammenhengene i naturen og om samspillet mellom menneske og natur. Opplæringen skal også fremme glede over naturens storhet, vekke ydmykheten overfor det uforklarlige og gleden over å bruke kropp og sanser for å utforske omverdenen (Kunnskapsløftet, 2006, s. 22-23). Under kompetansemålene for Kunst og håndverk står det blant annet at elever skal samtale om hvordan kunstnere i ulike kulturer har visualisert natur, og at de skal benytte dette som utgangspunkt for eget arbeid. Et annet eksempel på det bærekraftige perspektivet i Kunst og håndverks-undervisningen er at elevene skal beskrive livsløpet til produkter, og vurdere konsekvenser for bærekraftig utvikling, miljø og verdiskapning (Kunnskapsløftet, 2006, s. 76-77).

Ludvigsen-utvalgets delutredning *Elevenes læring i fremtidens skole: Et kunnskapsgrunnlag* (NOU 2014:7, 2014) fra 2014 viser at læreplanverket fra 2006 og til i dag har et for omfattende innhold, og at dette går ut over elevenes dybdelæring og grunnleggende kompetanse i fagene. Derfor skal skolefagene utvikles og kjerneelementene i hvert enkelt fag skal bli tydeligere. Hovedutredningen *Fremtidens skole. Fornyelse av fag og kompetanser*. (NOU 2015:8, 2015) fra 2015 bygger på kunnskapsgrunnlaget lagt i delutredningen (NOU 2014:7, 2014) og kommer med anbefalinger om innholdet i fremtidens skole. Utredningen fremhever de praktisk-estetiske fagene som betydningsfulle, ved at de bidrar til utvikling av en annen type forståelse enn vitenskapelig orienterte fag og gir rom for å utforske og eksperimentere uten at målet er å komme frem til riktig svar (NOU 2015:8, 2015, s. 25).

Ludvigsen-utvalget anbefaler at flerfaglige temaer skal vektlegges for å bidra til elevenes læring i hvert enkelt fag og samtidig gi en helhetlig forståelse av temaene. Temaene som defineres i læreplanverket skal være overordnede og reflektere innholdet i formålsparagrafen. I fagfornyelsen og ny overordnet del blir følgende temaer prioritert: *folkehelse og livsmestring, demokrati og medborgerskap samt bærekraftig utvikling*. De tre tverrfaglige temaene tar utgangspunkt i aktuelle samfunnsutfordringer som krever engasjement og innsats fra enkeltmennesker og fellesskapet i lokalsamfunnet, nasjonalt og globalt. Elevene skal få innsikt i utfordringer og dilemmaer innenfor temaene, gjennom problemstillinger fra ulike fag. «De skal forstå hvordan vi gjennom kunnskap og samarbeid kan finne løsninger, og de skal lære om sammenhenger mellom handlinger og



konsekvenser» (Udir. 2018). I forhold til min utforskning vil jeg særlig trekke frem temaet *bærekraftig utvikling*, siden en slik utvikling bygger på forståelsen av sammenhenger mellom sosiale, økonomiske og miljømessige forhold, og kan lære oss at menneskehetens levesett og ressursbruk har konsekvenser lokalt, regionalt og globalt. «Gjennom arbeid med dette temaet skal elevene utvikle kompetanse som gjør dem i stand til å ta ansvarlige valg og handle etisk og miljøbevisst» (Udir. 2018). Jeg berører temaer som materialbruk og materialforståelse, som videre kan knyttes til overforbruk og vår utnyttelse av naturressurser. Jeg ønsker også at prosjektet skal fordre til engasjement og vurdering av egen evne til påvirkning gjennom personlige verdivalg og fokus på samarbeid. Når jeg spør om arbeidet med naturmaterialene i installasjon kan skape sanseopplevelser til refleksjon over vårt forhold til naturen, er det forståelsen av sammenhenger som ligger til bakgrunn for dette spørsmålet.

### Opplæringsloven og ny, overordnet del

Opplæringsloven er de overordnede målene og prinsippene med opplæringen, og i Opplæringsens formålsparagraf står det at elever skal lære å tenke kritisk og handle etisk og miljøbevisst. De skal ha medansvar og rett til medvirkning (Opplæringsloven § 1-1).

I ny overordnet del fra 2017 står det under Opplæringsens verdigrunnlag at skolen skal bygge sin praksis på verdiene i opplæringslovens formålsparagraf. Denne overordnede delen er vedtatt ved kongelig resolusjon 1. september 2017. Tidspunktet for når overordnet del skal tre i kraft i skolen vil henge sammen med fagfornyelsen. Arbeidet med å utvikle læreplanene i de ulike fagene er nå i gang (Udir. 2018). Jeg vil nå fremheve punkter fra opplæringsens verdigrunnlag i ny overordnet del, som kan settes i sammenheng med min utforskning.

Under *punkt 1.3* i ny, overordnet del står det at skolen skal bidra til at elevene blir nysgjerrige og stiller spørsmål, utvikler vitenskapelig og kritisk tenkning og handler med etisk bevissthet. Dette innebærer at de skal undersøke i møte med blant annet konkrete, praktiske utfordringer og fenomener. Kritisk refleksjon forutsetter kunnskap, men gir samtidig rom for usikkerhet og uforutsigbarhet. Etisk bevissthet er å veie ulike hensyn mot hverandre og er nødvendig for å være et reflektert og ansvarlig menneske. Begge disse er både en forutsetning for og en del av det å lære og bidrar til å utvikle god dømmekraft. Praktisk og kunstnerisk arbeid krever også evne til å reflektere og gjøre gode vurderinger (Udir. 2018).

Under *punkt 1.4* står det at skolen skal la elevene utfolde skaperglede, engasjement og utforskertrang, og la dem få erfaring med å se muligheter og omsette idéer til handling. Evnen til å stille spørsmål, utforske og eksperimentere er viktig for dybdelæring, og elevene skal lære og utvikle seg gjennom sansning og tenkning, estetiske uttrykksformer og praktiske aktiviteter. Kreative og skapende evner bidrar til å berike samfunnet gjennom nytenkning som omsettes til handling. Å lære om og gjennom skapende virksomhet, vil utvikle elevenes

evner til å uttrykke seg på ulike måter, til å løse problemer og stille nye spørsmål. I et større perspektiv er skapende læringsprosesser en forutsetning for elevenes dannelse og identitetsutvikling (Udir, 2018).

Under punkt 1.5 står det at skolen skal bidra til at elevene utvikler naturglede, respekt for naturen og klima- og miljøbevissthet. Mennesket har, som en del av naturen, ansvar for å forvalte den på en forsvarlig måte. Elevene skal få oppleve naturen og se den som en kilde til nytte, glede, helse og læring, og de skal utvikle en bevissthet om hvordan menneskenes levesett påvirker naturen og klimaet. Vilje til å ta vare på naturen skal utvikles hos elevene, fordi de skal håndtere utfordringene i vår felles fremtid på kloden. Utfordringene må løses i fellesskap, og for å ta vare på livet på jorden, behøver vi blant annet kunnskap og etisk bevissthet for å finne løsninger og gjøre nødvendige endringer i levesettet vårt (Udir. 2018).

## 2. Naturmaterialer i installasjon

For å posisjonere min utforskning i fagfeltet, vil jeg nå presentere min tolkning av de kunstretninger jeg setter i sammenheng med mitt arbeid med ubearbeidede naturmaterialer i installasjon. Jeg viser til et strategisk utvalg kunstnere og kunstprosjekter som eksempler på hva som rører seg i disse retningene, som en underbyggelse av det jeg mener kan være utgangspunkt for denne typen arbeid med elever, sett i et bærekraftig perspektiv.

### **Olafur Eliassons skaper landskap inne i museumsbygget**



*Figur 1: Olafur Eliasson, River Bed (2014)*



Figur 2 og 3: Olafur Eliasson, *River Bed* (2014)

I *River Bed* fra 2014 (figur 1, 2 og 3) dekket en kurvet og kuplete overflate av lavastein gulvene i Louisiana Museum of Modern Art, og fungerte som et leie for en liten elv, som buktet seg gjennom galleriets avdelinger.

Olafur Eliassons første soloutstilling ved Louisiana var en enorm, stedsspesifikk installasjon som opphevet forholdet mellom naturen og kunsten. Overgangen mellom interiør og eksteriør, kultur og iscenesatt natur, ble flytende og flyktig – og publikums bevegelse gjennom museet ble et sentralt tema. Utstillingen bestod av tre romlige avdelinger, som alle tematiserte møtet mellom Eliassons kunst og Louisiana som sted. Dette møtet mellom kunst og sted stod frem i det publikum beveget kroppene sine gjennom rommene i utstillingens tre avdelinger.

Verket handlet først og fremst om å gå over dette innendørs landskapet med iscenesatt natur, og hvilke nye sanseopplevelser og følelser det satte i gang i publikum. Eliasson spør hva som er virkelighet, og om det kanskje er slik at publikum tilpasset seg hans modell slik vi i livet tilpasser oss vår egen modell av virkeligheten. Han rører dermed ved eksistensielle spørsmål, som hvilke valg vi har til å være kritiske og kreative i egne liv. Verket tar også opp andre og fundamentale temaer, som hva slags atferd arkitekturen og institusjonens rammer inviterer til. Spørsmål om hvilke sosiale sammenkomster og hvilken type bruk vi assosierer med et slikt museum, dukker opp. Eliassons verk forvandlet hele Louisianas sørlige del, som fysisk sted, arkitektur og institusjon. Det var nå blitt et steinete, røft landskap, hvor Eliasson fokuserte på å bruke stedet på en ny måte og innførte nye mønstre for bevegelse (Louisiana Museum of Modern Art, 2014).

## Konseptkunsten og installasjonskunsten

*River Bed* er et eksempel på konseptkunst, som i 1960- og 70-årene ble en utvidelse av kunstbegrepet. Denne utvidelsen nå blitt en naturlig del av kunstverdenen. I konseptkunsten er det konseptet og idéen bak verket som er det bærende, og det er når publikum opplever dette at de forskjellige nivåene man kan forstå verket på vil tre frem (Marzona, 2005, s. 98). I et videointervju av Eliasson på museets hjemmesider, gir hans intensjoner med *River Bed*, men også hans refleksjoner etter å ha observert publikum i utstillingen, oss ytterligere flere

nivåer å forstå kunstverket på (Louisiana Museum of Modern Art, 2014). Konseptkunsten var en reaksjon på modernismens stramme, formale oppsett og strenge regelverk når det gjaldt kunsttradisjoner. Konseptualistene stilte spørsmålsteget ved kunstinstitusjonenes definisjonsmakt over hva som var kunst, og tøyde grensene ved å bruke andre materialer og arenaer enn det som til nå hadde vært vanlig og godkjent (Marzona, 2005, s. 6).

*River Bed* klassifiseres også som en stedsspesifikk installasjon; en retning innen konseptkunsten. Installasjonskunst er et begrep som refererer til en type kunst hvor tilskueren fysisk går inn i verket. Hensikten er å skape bevissthet rundt hvordan objekter er plassert i et rom, og vår kroppslige respons på dette. Installasjonskunsten skaper situasjoner som forventer at tilskueren helt konkret er tilstede, og der sansene berøring, lukt og lyd er like viktig som synet. På denne måten er tilskuerens tilstedeværelse helt nødvendig for at verkene skal fullbyrdes (Bishop, 2005, s. 6).

I boken *Take your time: Olafur Eliasson* beskriver Daniel Birnbaum (2007) publikums betydning for Eliassons kunst. Kunstverkene hans er ikke fullverdige uten oss, og det er faktisk slik at vi er som en del av dem (Birnbaum & Grynsztejn, 2007, s. 131). I *River Bed* er det publikums bevegelse gjennom verket som får frem hensikten med verket. På denne måten aktiviseres tilskueren til interaksjon i kunstopplevelsen. Vi deltar i verket og dette kan virke frigjørende, særlig hvis vi setter det i sammenheng med vårt sosiale og politiske engasjement i verden (Gunnerød, 2014, s. 27).

Claire Bishop påpeker at installasjonskunsten har flere parallelle historiske retninger, og at forskjellige typer installasjonskunst påvirker oss som subjekter på forskjellige måter. Hun mener at det er nødvendig med en tilnærming som fokuserer på tilskuerens opplevelse og erfaring (Bishop, 2005, s. 8).

Ifølge Mark Rosenthal smelter kunst og liv sammen i installasjonskunsten, fordi det ikke er noe skille mellom verket og tilskueren. Dette gir installasjonskunsten et universelt og demokratisk preg, der kunsten fremstår mer inkluderende for publikum. Rosenthal sier med dette at det er mer ved installasjonskunsten enn kun det romlige aspektet. Han mener at mediet alltid har eksistert i vår verden, fordi vi konstant forholder oss til våre omgivelser (Rosenthal, 2003, s. 27). Dette fjerner dermed gapet mellom kunsten og livet, og installasjonskunsten tar livet i betraktning (Rosenthal referert i Gunnerød, 2014, s. 28). *River Bed* er et eksempel på en slik inkluderende installasjon.

Installasjonskunsten gir oss også muligheten til å oppleve kunstverk fra flere ståsteder. Fordi verkene handler om hvordan delene forholder seg til hverandre og rommet, finnes det ingen posisjon hvor du kan se alt på en gang (Bishop referert i Gunnerød, 2014, s. 28).

## Land Art og Environmental Art

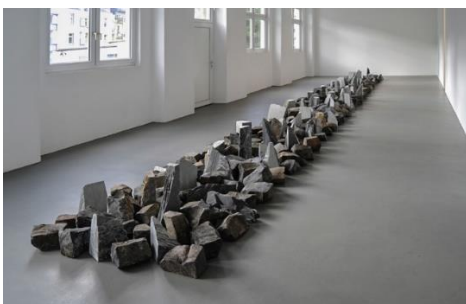
Land art er en del av konseptkunsten, og kan sees som arbeider som er en kompleks og kunstnerisk respons til jorden. Bevegelsen oppstod på midten av 1960-tallet, som et resultat av et samfunn som gjorde opprør mot politiske styresett og den stadig voksende integreringen av teknologi. Mange savnet en enklere og mer naturlig måte å leve og fremme sine standpunkter på, og tidlig i Land Art-perioden arbeidet kunstnerne nostalgisk og direkte med jorden og dens materialer. Etter hvert ble individets evne til å stå imot miljøproblemer som ble avdekket et sentralt tema, og Land Art har utviklet seg til å bli et bredt felt av politiske kunstformer, tilnærminger og teoretiske posisjoneringer (Kastner & Wallis, 1998, s. 17).

Begrepet Land Art er altså svært sammensatt, som kunsten det representerer, og omfatter i dagens samtidskunst retninger som earth-, eco-, sustainable- og environmental art. I dag er det gjerne begrepet Environmental Art som er det overordnede. Alle disse forskjellige retningene peker likevel hovedsakelig på jorden og individets respons til den (Kastner & Wallis, 1998, s. 12). Dagens kunstnere tar i bruk tradisjonelle medier, men også moderne teknologi og en rekke nye estetiske strategier som en del av sitt arbeid for å synliggjøre utrolige naturkrefter og miljøutfordringene i våre omgivelser (Boetzkes, 2010, s. 3).

Amanda Boetzkes undersøker hvordan Earth Art-kunstnere alltid har utfordret vår oppfatning av jorden, og hvordan både de tidlige monumentale landskapsskulpturene og samtidens multimediaserte arbeider fordrer til en etisk tilnærming til jorden. Hun hevder at ved å basere arbeidene sine på mottagelse fremfor representasjon, kombinerer dagens kunstnere både vårt menneskelige behov for å styre naturen og vår opprinnelige tilhørighetsfølelse til den. På denne måten fremstilles ikke jorden som et lukket system som kan bearbeides i en bærekraftig retning, men vi kan la oss overvelde av sanseopplevelser og vissheten om det gjensidige forholdet mellom oss og naturfenomenene (Boetzkes, 2010, s 5-6).

### Utvalgte verk fra Land Art-kunsten

#### Richard Long skaper spenning mellom natur og arkitektur



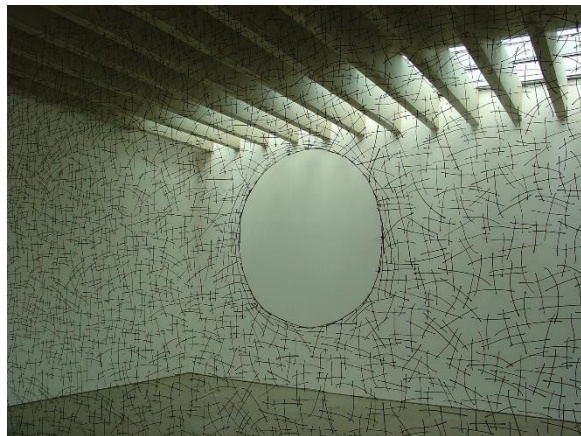
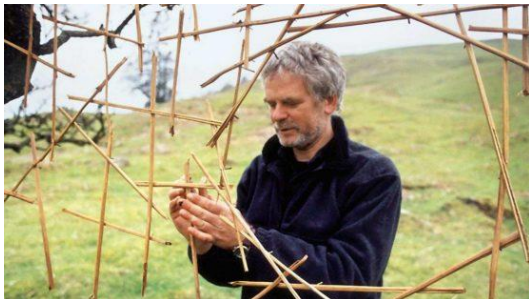
Figur 4 og 5: Richard Long, *Basalt Slate* (2015) og *Heaven And Earth Circle* (2002)

Installasjonene *Basalt Slate* fra 2015 (figur 4) og *Heaven And Earth Circle* fra 2002 (figur 5) er laget av Richard Long, en engelsk skulptør og landskapskunstner, som siden 1960-tallet har arbeidet med store skulpturer av naturmaterialer. Han har reist over hele verden og tilbrakt mye tid på lange fotturer, der han har laget verk på sin vei gjennom øde villmark. Han har også laget monumentale verk i museer og gallerier, der han trekker rå, ubearbeidede naturmaterialer inn som kontrast til arkitekturen og kulturen (Long, Moorhouse & Hooker, 2002, s. 2).

Longs arbeider innehar en sterk konseptuell tyngde. Det er hans interesse og engstelse for materialiteten i den naturlige verden, men også i det moderne, urbane rom som er tanken bak verkene. I de innendørs verkene skaper han en spenning mellom den naturlige verden og arkitekturen de er satt inn i, og disse verkene setter søkelys på hans involverende engasjement i jorden og dens materialer (Kastner & Wallis, 1998, s. 79).

Det er prosessen med å lage disse verkene som er det sentrale fokus i hans praksis, og han har mange ganger uttalt at selve berøringen av materialene er svært viktig i hans arbeid.

### **Andy Goldsworthy henter motivasjon og inspirasjon i naturen**



*Figur 6 og 7: Andy Goldsworthy henter inspirasjon til sine innendørs verk fra arbeid ute i naturen (2003)*

Andy Goldsworthy er en engelsk skulptør og landskapskunstner som har bidratt med å sette Land Art på kartet siden 1960-tallet. Hans arbeider med blant annet løv, stein, kvister, is og snø klargjør vår bevissthet rundt skjønnheten, men også både varigheten og flyktigheten, i naturen (Kastner & Wallis, 1998, s. 69). I sine prosesser prøver han å forstå naturen som er i alle ting, og han ser naturens sammenhenger i og mellom de forskjellige materialene han bruker (Kastner & Wallis, 1998, s. 220). Goldsworthy sier at en kunstners eller en naturvandrers egen bevissthet om sin samhörighet med naturen kan vekkes av barndomsopplevelser, som en slags åpenbaring. Han understreker sin naivistiske og autentiske måte å arbeide på når han sier at han liker friheten ved bare å bruke egne hender, materialer og redskaper han finner på stedet. For ham er det å se og berøre av stor betydning for hans arbeid, sammen med å betrakte selve stedet, materialene, formene,

rommet og mellomrommene (Sørenstuen, 2011, s. 36). Han vet ikke alltid hva han skal gjøre før han begynner å arbeide, og det handler om å se, prøve å forstå og reagere på noe ved den dagen og de materialene han har foran seg. Denne prosessens fundament er intuisjon, og kontakten med naturen er viktig for ham. Han finner motivasjon i å arbeide direkte ute i landskapet, og det er her han henter inspirasjon til sine innendørs arbeider (figur 6 og 7) (Goldsworthy, 2008, s. 11).

### Natur møter kultur i utstillingen *Norsk Natur* ved Museet for Samtidskunst

I utstillingen *Norsk Natur* i Museet for Samtidskunst i 2016, reflekterer kunstnerne Johannessen og Greenfort over og kommenterer vår skiftende oppfatning av naturlandskaper og økosystemer, og deres relasjon til økonomi og statlige institusjoner. Ved at *Norsk Natur* ble fremstilt som en merkevare eller institusjon i seg selv, ble betrakteren ført mot å se på naturen ikke bare som vill og opprinnelig, men også som noe institusjonalisert, estetisert, kapitalisert og systematisert. Tittelen pekte ikke på en eid og definert type natur, men fungerte heller som en metafor for mer generelle refleksjoner om det gjensidige forholdet mellom natur og sosiale systemer. Den kunne brukes som et redskap for å analysere dobbeltheten i menneskets utforskning av naturen og bevaringen av den (van der Ley, 2016, s. 5).

Kunstnerne brukte den gamle, statseide museumsbygningen som utgangspunkt og bakteppe for utstillingen, og fulgte en konseptuell praksis og moderne estetiske strategier for å presentere natur i utstillingen. Publikum interagererte med arkitekturen og gikk inn og ut av rommene, som ble presentert som åpnede og lukkede systemer – økologiske og fysiske, så vel som økonomiske. Slik fremstod utstillingen som et helhetlig økosystem, og åpnet for refleksjon og erkjennelse gjennom flere sanser.

Kunstnerne spurte om hvilke forventninger som styrer vår oppfatning av naturen, beslutningene vi tar om den og hvordan disse iverksettes. Vi antar at vi styrer mot apokalypsen, men er også positive til at teknologien kan by på løsninger. Utstillingen gjør oss oppmerksomme på at det kan finnes fallgruver og at vi kan reflektere over dette (van der Ley, 2016, s. 6).

I katalogen *Norsk Natur* argumenteres det for at kunsten er et fundament i samfunnets intellektuelle, kreative og visuelle refleksjon. Den kan være et sted hvor vi kan slå av det automatiserte livet og la frie tanker og idéer omstarte sinn og kropp (Godø, 2016, s. 18).

## Naturlig system holdt kunstig i live i Mark Dions *Neukom Vivarium*



Figur 8: Mark Dion, *Neukom Vivarium* (2007)

I The Olympic Sculpture Park i Seattle, Washington, har den amerikanske samtidskunstneren Mark Dion installert et gigantisk Hemlock-tre liggende i et drivhus som forsøker å gjenskape forholdene fra gammelskog (figur 8). Treet hviler på et leie av matjord og løvavfall, i et innfløkt system av vannings- og lysanlegg. I forråtnelsesprosessen fungerer treet nå som vertsplante for dyre- og insektarter, plantevekst og encellede organismer, og gir næring til et økosystem.

Dions verk knytter sammen de to sidene av det tjuetførste århundrets økologiske etikk. Helt eksakt er økologi studien av samspillet mellom organismer og deres omgivelser, og er bygget på prinsippet om at enhver skapning hører sammen med ethvert element som tilhører et miljø. Slik er alle ting avhengige av balansen i et komplekst system av vekst og forråtnelse (Boetzkes, 2010, s. 2).

På overflaten demonstrerer Dions verk denne økologiske balansen i praksis. Selv om det er en melankolsk dimensjon over treet død, gir denne døden næring til en vital og variert naturlig verden. Men Dion hevder at det også er noe avskyelig over kunstverket, ved at treet har blitt revet bort fra sitt originale tilholdssted og flyttet inn i et veksthus der teknologi gjenskaper de naturlige omgivelsene. Dette teknologiske systemet fungerer på grunn av betydelige økonomiske investeringer. Dion ser på verket som perverst, fordi det viser at



tross all vår teknologi, vitenskapelige ekspertise og økonomiske rikdom, er det umulig å gå tilbake når vi har ødelagt et naturlig system.

Slik kommenterer *Neukom Vivarium* at økologi ikke bare er en vitenskapelig disiplin, men en ytring om det menneskelige forhold til planeten; en ytring som alltid er oppmerksom på den menneskeskapt miljøkrisen. På denne måten innebærer termen økologi også et etisk engasjement i å ta vare på planeten vår, men som Dion imidlertid viser er slike anstrengelser uløselig knyttet til teknologi og industri. Han forklarer dette med at selv om treet hans fremstår som et romantisk bilde hvor naturlig prakt er bevart og beskyttet, er det faktisk nærmere bildet av en ubevegelig kropp som kunstig blir holdt i live (Boetzkes, 2010, s. 2).

Kunsten kritiserer her måten vi fremstiller naturen på gjennom representasjon, vitenskap og teknologi, og gjør oss estetisk oppmerksomme på hvordan naturen overskrider disse fremstillingene. Selv om *Neukom Vivarium* ved første øyekast fremstår som en utstilling av naturlige prosesser, er det også en påminnelse om et økosystem som nå har oppstått i kunstige omgivelser, og dette kan gi tilskueren en følelse av tap av den naturlige verden. Vi får en forståelse av hvor ufattelige naturens komplekse systemer er for oss, og at vi derfor må ta innover oss det samspillet som må oppstå mellom oss og naturen for å kunne bevare den (Boetzkes, 2010, s. 3).

I dette verket brukes komplisert teknologi og vitenskap, i motsetning til mine enkle installasjoner, men det kan kanskje likevel trekkes inn i refleksjon med elever. Hva skjer med naturmaterialene hvis de ikke får næring og oppfølging? Naturmaterialene vi tar med oss inn er flyttet fra sine naturlige og opprinnelige tilholdssteder. Hva har dette å si for naturlige prosesser? Hvordan kan vi se på vår overstyring av naturen og nye alternativer til samspill? Kan vi diskutere og reflektere over disse temaene med elever ut fra dette verket satt opp mot mine verk?

### 3. Metode

I denne delen av avhandlingen gjør jeg rede for hvilke metoder jeg har benyttet for å kunne svare på problemstillingen. Jeg tar utgangspunkt i en hermeneutisk og fenomenologisk tilnærming, og jeg bruker forskningsstrategien Refleksiv metodologi for å plassere empirien opp mot drøfting av teorier.

#### Hermeneutikk og fenomenologi

I naturvitenskapen er mennesket kun et fysisk vesen, mens i humanvitenskapen er mennesket også et vesen som leter etter betydning i de tingene vi omgir oss med og det livet vi lever. Naturvitenskapene bidrar med å forklare hvordan ting henger sammen, mens humanvitenskapene hjelper oss med å forstå hvorfor. For å forstå hvordan vi påvirkes av oss selv og andre kreves forskning med *en hermeneutisk tilnærming* (Dalland, 2012, s. 56). Betegnelsene hermeneutikk og fenomenologi er betegnelser som brukes hver for seg, men også sammen. Hermeneutikk er humanistisk orientert og betyr fortolkningslære, og forsøker å forstå grunnbetingelsene for menneskelig eksistens gjennom menneskenes handlinger, livsytringer og språk (Thurén, 2009, Patel og Davidson, 1995 referert i Dalland, 2012, s. 57).

Fenomenologien er læren om fenomenene og retter oppmerksomheten mot verden slik den oppfattes, oppleves og erfares gjennom sansene våre (Thomassen, 2006, s. 82-83 referert i Dalland, 2012, s. 57). I min utforskning fokuserer jeg på sanseopplevelser og hvordan disse kan skape refleksjon rundt vårt forhold til omgivelsene våre, og jeg ser derfor fenomenologien som et godt utgangspunkt for prosjektet. Hermeneutikken fortolker meningsfulle fenomener og beskriver vilkår for at forståelse av mening skal være mulig. Det at menneskelige handlinger har en mening, kan forstås som at de har en betydning, og meningsfulle fenomener må fortolkes for å kunne forstås. I *Den hermeneutiske spiral* illustreres tolkningsprosessen som noe som aldri helt tar slutt, men som deler i en helhet som stadig utvides av nye tolkninger og nye forståelser. I illustrasjonen av *Den*

*hermeneutiske spiral* (figur 9) plasserer jeg min utvikling av forståelse gjennom utforskningen, og den viser bevegelsen og fortsettelsen av denne utviklingen.

Slik tolkning, som vil forstå og ikke bare forklare, er usikker virksomhet, fordi det ikke finnes en metode med regler som kan avgjøre hva som er sant eller sannsynlig (Thurén, 2009, s. 133,39 referert i Dalland, 2012, s. 59). Når vi gjør undersøkelser innen humanistisk forskning, er vi selv instrumentet som samler inn data, vurderer og tolker. Dette krever bevissthet om eget ståsted, egen forforståelse og kontekst (Dalland, 2012, s. 59). Jeg er i min utforskning den som skaper empirien gjennom egne praktisk-estetiske utprøvinger, og analyser og tolkninger av disse. Dette er basert på min forforståelse og min personlige opplevelse av erfaringene, og jeg kan ikke sammenligne det med hvordan dette oppfattes av andre. Derfor ser jeg hermeneutikken som en passende innfallsvinkel til mitt prosjekt. Tolkningen kan sees som usikker på grunn av dette, og det er bare gjennom videre utvikling av slik utforskning man kan finne svar som kan sees på som sanne eller sannsynlige.

Jeg har tolket min egen forforståelse slik: Hvilke forventninger hadde jeg til utforskningen? Hvilke fordommer tok jeg med meg inn i undersøkelsen? Mine forventninger var at naturmaterialene ville representere naturen alene, og gi oss en opplevelse som lignet det å befinne seg ute i naturen. Jeg opplevde at jeg i forkant ikke forstod hvor stor påvirkning kulturens rolle hadde i dette prosjektet, og hvor nyttig dette møtet kunne være for refleksjonen rundt vårt forhold til naturen. Etter hvert som jeg arbeidet gikk det opp for meg at det jeg hadde gjort var å ta deler av naturen inn i våre menneskeskapte omgivelser, og at dette møtet mellom natur og kultur ble et uunngåelig tema i mitt prosjekt. Denne oppdagelsen og forståelsen av nye vinklinger av problemområdet, gjorde at prosjektet spisset seg og dermed kan bidra med et mer nyttig innspill for fagfeltet og økologisk fokus i undervisning.

Siden jeg skal drøfte min utforskning ut fra Deweys (2008) *erfaringsteori*, som også handler om å gjøre og gjennomgå de forskjellige deler i en helhetlig erfaring, ser jeg det som naturlig å bruke hermeneutikken som innfallsvinkel til min forskning. Jeg har selv opplevd de ulike stadiene av oppklarende forståelse etter hvert som jeg har fortolket og fortsatt arbeidet mitt. Her vil jeg vise dette i en illustrasjon av *Den hermeneutiske spiral* med stikkord om egen utforskning (figur 9):

Ny forståelse: Gjennom flerfaglighet kan slike prosjekter styrkes, og være bidrag til en bedre dybdelæring hos elever. Dette kan også styrke Kunst og håndverksfagets betydning i et helhetlig økologisk og bærekraftig perspektiv.

Ny forståelse: Drøfting opp mot teorier tydeliggjør betydningen av sanselige opplevelser i arbeid med materialene, men også betydningen av nok tid og rom for ettertanke, for å kunne reflektere over erfaringene jeg har gjort.

Ny forståelse: Kunstfeltet; samtidskunsten fokuserer på mottagelse fremfor representasjon. En mer søkende tilnærming til materialene er nødvendig for opplevelse av samspill.

Forforståelse: Naturen representert alene gjennom materialene. Åpen, leken holdning til arbeidet, men mangel på erfaring ga urealistiske forventninger til utforming av installasjonene.

Ny forståelse: Prosjektets muligheter for videreutvikling og rom for refleksjoner i mange retninger, gjennom videre utforskning.

Ny forståelse: Sett i et fagdidaktisk perspektiv kan arbeid med naturmaterialer i installasjon være nyttig for refleksjon over vårt forhold til naturen, gjennom direkte kontakt, men også gjennomgang av erfaringen som helhet.

Ny forståelse: Tidsaspektet blir gjeldende. Jeg gjør mange utprøvnings, men rekker ikke gå i dybden på refleksjoner. Dette blir en del av erfaringen, som jeg ser klarere mot slutten av de praktisk-estetiske undersøkelsene.

Ny forståelse: Rommets innvirkning på installasjonene; møtet mellom natur og kultur kommer til syne. Formale virkemidler som støtte.

Figur 9: Min fortolkning av undersøkelsen satt inn i en illustrasjon av Den hermeneutiske spiral

## Kvalitativ metode

Ordet kvalitet viser til egenskapene eller karaktertrekkene ved fenomener. Hensikten med kvalitative metoder er å fange opp mening og opplevelse som ikke lar seg tallfeste eller måle, i motsetning til kvantitative metoder som gir data i form av målbare enheter. Forskere som benytter seg av kvalitative metoder beskrives ofte som tolkende (Dalland, 2012, s. 102).

## Refleksiv metodologi

Jeg har valgt Refleksiv metodologi som forskningsstrategi for min oppgave, siden dette er en strategi som lar meg fokusere på empirien jeg selv har konstruert. For å gi empirien og forskningen mer gyldighet må man gjennom denne strategien tolke empirien ved å drøfte den gjennom andre teoretikers tanker om relevante temaer.

Alvesson og Sköldbberg (2009) beskriver i sin bok *Reflexive Methodology – New Vistas for Qualitative Research*, de to trinnene innenfor denne metoden. Det første trinnet, *primær fortolkning*, er produksjon og presentasjon av empiri, som i min masteroppgave er den praktisk-estetiske undersøkelsen. I følge Alvesson og Sköldbberg (2009) gjør man første tolkning i det man presenterer empirien. Siden det er forskeren selv som velger hva som er relevant; hva som siteres og hva som presenteres, vil denne tolkningen påvirkes av forskerens egne tanker og kunnskap. Det er jeg som forsker som har valgt hvordan jeg vil undersøke feltet jeg jobber med, hvilke materialer jeg vil bruke, og hvilke elementer det er viktig å fokusere på for å finne svaret på min problemstilling (Alvesson og Sköldbberg, 2009, s. 286).

Det andre trinnet innenfor metoden er andre del av tolkningen, *sekundær fortolkning*. I denne runden skal forskeren ta for seg empirien og drøfte den i en kombinasjon av et distansert og et nært forhold til feltet (Alvesson og Sköldbberg, 2009, s. 288). For å oppnå denne kombinasjonen drøfter man empirien opp mot teorier fra andre forskere. Jeg har valgt å drøfte min empiri opp mot tre hovedteorier. Først ser jeg på John Deweys (2008) erfaringsteori i *Art as experience*, hvor han forklarer estetiske erfaringer som deler av en lukket helhet, der erfaringen ikke fullføres før man har forstått den intellektuelt (Dewey, 2008). Den andre teorien jeg anvender er Gernot Böhmes (2001) teori om en økologisk naturestetikk, en ny oppgave for estetikken innenfor et område som er aktuelt for vår tid (Böhme, 2001). Som teori nummer tre bruker jeg Per Bjørn Foros (2015) og Arne Johan Vetlesens (2015) bok *Angsten for oppdragelse*, hvor de peker på viktigheten av fokuset på en samfunnsetisk dannelse i oppdragelsen (Foros og Vetlesen, 2015). Jeg presenterer utdrag fra

disse teoriene i *kapittel 5*, og drøfter så min praktisk-estetiske undersøkelse opp mot teoriene.

Min forskning hører under det Alvesson og Sköldbberg kaller data-driven study. I annen forskning er data ren faktabasert og innsamlet informasjon, mens i refleksiv forskning er data den empirien som har oppstått innenfor konstruerte rammer, basert på forskerens egen tolkning av materialet (Alvesson og Sköldbberg, 2009, s. 284). Jeg ser denne friheten til selv å kunne konstruere mitt empiriske materiale som nødvendig når jeg forsker på eget skapende arbeid, siden dette er en form for forskning som fort kan endre retning på grunn av uventede oppdagelser. For meg passer dette inn med min hermeneutiske og fenomenologiske innfallsvinkel, der jeg utvikler min forståelse etter hvert som jeg tolker de delene som oppstår i prosessen min, og siden refleksiv metodologi kan sees som en strukturert videreføring av fenomenologien.

Siden jeg spør om hvordan man kan bruke naturmaterialer i installasjon for å skape refleksjon rundt vårt forhold til naturen og samspillet med den, og jeg kun har en forforståelse av hvordan slikt arbeid oppleves, ser jeg mine utvalgte metoder som egnede redskaper for min undersøkelse. Kontakten med materialene og spenningen som oppstår mellom dem og omgivelsene, er en personlig opplevelse og erfaring som jeg bare kan skaffe meg gjennom utprøving, innsamling og tolkning av egen empiri. Jeg ser det som nødvendig å drive praktisk-estetisk utforskning i eget prosjekt for å skaffe meg denne empirien som bygger på den førstehånds erfaringen. De praktiske og sanselige erfaringene er også nødvendige for at jeg skal skaffe meg kunnskap om hvordan slike prosjekter kan forløpe i undervisningssammenheng. Hvis jeg ikke selv vet hvordan materialene skal behandles eller hvordan resultatene av slike installasjoner kan oppleves, kan jeg heller ikke lære dette videre til elever. Usikkerhetsmomentet i forskningen ligger i at resultatene er basert på min egenskapede empiri og min personlige tolkning av dette.

## 4. Praktisk-estetiske undersøkelser

### Introduksjon

I dette kapitlet presenterer jeg et utvalg utprøvinger fra min praktiske undersøkelse, og analyser av og refleksjoner rundt disse. Dette ble for meg en periode med mange og viktige oppdagelser, siden jeg ikke har jobbet med installasjon av naturmaterialer tidligere. Jeg hadde en forforståelse av hvordan disse installasjonene skulle se ut, og hvordan jeg skulle jobbe med materialene. Som jeg tidligere har erfart i skapende, praktisk arbeid, ble det ikke slik i virkeligheten som det jeg har sett for meg på forhånd. Dette understreker for meg viktigheten av den praktiske delen i faget. Jeg visste ikke mye om hvordan noe vil bli ut fra

min forforståelse, og det var først da jeg jobbet praktisk og direkte med materialene at jeg forstod hvilke muligheter og utfordringer jeg vil møte på i arbeidet.

Jeg har vært så heldig å få arbeide i galleriet i PP33 ved Institutt for Estetiske Fag på OsloMet. Her hadde jeg to store, hvitmalte rom til disposisjon. Jeg valgte å bruke det ene som lagerrom for de store mengdene med materialer jeg hadde samlet inn, og det andre som base for utforskningen. Rommet som ramme for installasjonene påvirket utprøvingene, og jeg har støttet meg til formale virkemidler i to- og tredimensjonal design i løpet av prosessen. Teori om disse virkemidlene har jeg hentet fra Wucius Wongs *Principles of form and design*, og jeg har laget en sammenfattet oversikt over dette i slutten av introduksjonen.

Den aller første delen av min praktiske utforskning var å gå ut og lete etter materialer. For meg var vinteren den årstiden jeg måtte forholde meg til, siden min praktiske utforskning startet og foregikk i januar og februar. Funn og innsamling av materialene er en viktig del av utforskningen min; dette handler om å komme seg utendørs, og det er det første direkte møtet med naturmaterialene vi kan finne rundt oss ute. Dette er også noe av det som er viktig for prosjektet mitt; at materialene skal oppdages og samles sammen ute i friluft, og at de skal kunne legges tilbake slik de var, dit de kom fra, når prosjektet er ferdig. I mitt tilfelle fant jeg naturmaterialer i bymiljøet, og jeg ser dette som et resultat av den tilgjengeligheten og de bevegelsesmulighetene jeg måtte forholde meg til. Hver skole har sitt nærmiljø, der materialer kan oppdages og benyttes, og dette er noe som blir stående åpent slike prosjekter. Det handler om å finne og benytte seg av de mulighetene som er i omgivelsene. Jeg beskriver mine funn og innsamling i introduksjonene til hvert materiale.

For å forenkle prosessen valgte jeg å gjøre utprøvinger i tre typer materialer; *Løvblader*, *Stein* og *Greiner*. Dette ble tre av hovedkategoriene i undersøkelsen. I overgangene mellom periodene med de forskjellige materialene, gjorde jeg utprøvinger med kombinasjoner av materialer. Disse kaller jeg *Kombinasjoner* og de får en egen, fjerde hovedkategori. I introduksjonene til hvert materiale beskriver jeg funn og innsamling, materialenes kvaliteter, muligheter og utfordringer. Jeg har brukt enkle hjelpemidler i noen av utprøvingene, som tynn fiskesen eller heftemasse, for å kunne plassere materialene der jeg ønsket dem.

Jeg har dokumentert og viser utprøvingene gjennom fotografier tatt fra en frontvinkel, men har også gått nærmere inn på installasjonene og tatt nærbilder. Disse nærbildene har jeg satt inn andre steder i teksten, for å fremheve den sanselige opplevelsen av verkene og for å skape en visuell sammenheng i oppgaven. Under hovedkategoriene har jeg gruppert bildene ut fra uttrykk og formspråk som ligner hverandre. Hvert av bildene har jeg markert med figur og nummer, og jeg henviser til disse figurene i analysene. I underkategoriene *A) Formale virkemidler* og *B) Sanselig opplevelse* analyserer jeg de utvalgte utprøvingene vist i den praktiske delen. Jeg skriver korte, oppsummerende refleksjoner for hvert materiale jeg har vært gjennom, og til slutt en felles refleksjon for hele utforskningen.

## Formale virkemidler

Det visuelle språket er basen for den praktiske utformingen av design, og det finnes grunnleggende prinsipper, regler og begreper for hvordan komposisjon av elementer påvirker uttrykket i visuelt arbeid. Disse kalles formale virkemidler, og Wucius Wong (1993) forklarer i sin bok *Principles of Form and Design* hvordan vi kan forstå to- og tredimensjonal design ut fra disse grunnleggende prinsippene.

Wong (1993) skriver om at vi lever i en tredimensjonal verden. Det vi ser foran oss er ikke et flatt bilde med kun lengde og bredde, men det er en forlengelse med fysisk dybde; den tredje dimensjonen. Vi kan se rett fram mot horisonten, tilbake, til venstre, til høyre, opp og ned. Det vi ser er en fortsettelse av det stedet vi befinner oss på. Små, lette objekter i nærheten av oss kan røres ved, plukkes opp og snus rundt i hendene våre. Objekter lenger unna kan vi også nå hvis vi prøver å rekke dem. Hver bevegelse av objektene viser en ny og annerledes form fordi forholdet mellom objektet og øynene våre har forandret seg. Hvis vi går rett frem inn mot et scenario, noe som ikke er mulig i den to-dimensjonale verden, vil objektene i det fjerne ikke bare gradvis bli større, men formene vil også forandres, fordi vi vil se mer av noen flater og mindre av andre (Wong, 1993, s. 237).

*Lengde, bredde og dybde er de tre grunnleggende dimensjonene i tredimensjonalt design. Deretter følger de tre grunnleggende retningene basert på disse dimensjonene; den vertikale, den horisontale og den transversale.* For hver retning kan vi lage en flate og ved å doble disse flatene, kan vi konstruere en kube. Ut fra denne kuben kan igjen *tre grunnleggende synsvinkler* fastsettes, og vi kan se en tredimensjonal form fra *en planvinkel, en frontvinkel og en sidevinkel* (Wong, 1993, s. 240). Inne i denne kuben kan en hvilken som helst tredimensjonal form plasseres, og jeg ser galleriets rom som denne kuben i mitt prosjekt. De tredimensjonale formene er naturmaterialene jeg har satt inn i rommet, og disse materialene kan beskrives ut fra de følgende elementene.

I todimensjonalt design finnes tre sett av elementer; *de begrepsmessige, de visuelle og de relasjonelle*. Disse elementene er like viktige for tredimensjonalt design, i tillegg til et sett av *konstruksjonselementer*. Under *de begrepsmessige elementene* finner vi *punkt, linje, flate og volum*, og disse eksisterer ikke fysisk, selv om vi forstår dem som at de er tilstede. *De visuelle elementene* er *form, størrelse, farge og tekstur*, som er synlige og utgjør den endelige formen på et design. *De relasjonelle elementene* er *posisjon, retning, rom og tyngdekraft*, og disse styrer den helhetlige strukturen og den interne overenstemmelsen mellom *de visuelle elementene*. *Konstruksjonselementene* er den konkrete realiseringen av *de begrepsmessige elementene*, har sterke strukturelle kvaliteter, og er viktige for forståelsen av masser (Wong, 1993, s. 245). Alle disse elementene forholder seg til hverandre og forskjellige sammensetninger av virkemidler, og utgjør til sammen et designs utseende og innhold. Jeg har selv tatt utgangspunkt i de begrepsmessige elementene *punkt, linje, flate og volum*, og



variasjoner av disse. I analysene gir jeg korte beskrivelser av virkemidlene brukt for hver utprøving.

Jeg har i min utforskning blitt klar over hvor viktige alle disse prinsippene og elementene er for å kunne forstå og beskrive rommet og gjenstandene jeg har benyttet meg av. De har vært noe jeg kunne støtte meg til for å fordype meg i det tredimensjonale aspektet ved installasjonsmetoden, men også for å skape variasjon i arbeidet og uttrykkene i installasjonene. Jeg har gjennom utforskning av disse virkemidlene, hatt en utvikling i min prosess som har ført meg frem til et formspråk som ga den effekten jeg lette etter. Dette mener jeg er en viktig fagdidaktisk del av prosessen, og at det å benytte seg av slike grunnleggende formale virkemidler er en inngangsport for elevers utforskning av tredimensjonalt design. Det er gjennom å lære hvordan rommet og formene i rommet er bygget opp og forholder seg til hverandre, at elevene kan forstå sin egen påvirkning på uttrykket i installasjoner. Det er likevel viktig å vurdere om det er naturvitenskapen som mer enn kunsten har vært pådriver for å finne prinsipper for form og farge i naturen, ved å systematisere og detaljbeskrive to- og tredimensjonale geometriske former og sammenhengen mellom disse (Nielsen, 2009, s. 14). Hvor mye skal disse prinsippene styre det vi forsker på og skaper? Kanskje er det i denne sammenhengen også viktig å fri seg fra prinsipper og regler, og la seg lede av en friere flyt i arbeidet.

## Hovedkategori 1: Løvblader

### Beskrivelse av funn og innsamling av materialet, materialets kvaliteter, muligheter og utfordringer:

Løvbladene fant jeg i et sykkelkur utenfor universitetsbygget. Løvet hadde blåst fra lønnetrærne på uteområdene rundt, inn bak gitteret i skurets vegger, og hadde satt seg fast innimellom sykkelstativene. Beskyttet av taket hadde det unngått å bli vått og råttent av regn og snø, og samtidig tørket godt av vinden som blåste gjennom skuret. Det var mye løv der, og jeg kunne forsiktig samle det i flere sekker og ta det med inn i galleriet. Løvbladene var helt knusktørre og knuselige, men likevel av forskjellig kvalitet. Noen var kommet lenger i nedbrytningsprosessen før de ble blåst inn i skuret og tørket; disse var skjøre og nesten gjennomsiktige. Andre hadde blåst inn og tørket rett etter at de falt ned fra trærne, og var hele og sterkere. Fire sekker med løv gir store mengder materialer. Jeg reflekterte over kontrastene; de store mengdene mot den skjøre kvaliteten. Mengden og volumet løvet skapte da det var samlet stod i kontrast til det enslige, skjøre uttrykket ett enkelt blad ga.

## Utprøvnig 1: Løvblader



Figur 10: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Her er løvet spredt tilfeldig utover gulvet (figur 10). Det ligger usystematisk og asymmetrisk plassert i et organisk formspråk.

**B) Sanselig opplevelse:** Dette minner meg om løv styrt av ustabil vær og vind på bakken ute (figur 10). Jeg får en følelse av at naturkrefter er i rommet, og opplever det som en spennende kontrast mellom naturen og rommet. Det tilfeldige og kaotiske inntrykket gjør at jeg får lyst til å sparke i løvet, eller ta det opp, kjenne på det, kaste det utover og lytte og se. Dette gir meg en fri og leken følelse av at jeg kan delta i verket.

## Utprøving 2: Løvblader



Figur 11 og 12: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Punkter sammensatt til organiske, krummede linjer (figur 11 og 12). Linjene skaper felter med organiske former. Positiv og negativ form danner stier i løvet.

**B) Sanselig opplevelse:** Myke linjer kan gi assosiasjoner til bevegelse og formasjoner ute i naturen, men også menneskeskapte stier (figur 11 og 12). Stiene kan være inviterende og føre oss inn i installasjonen og nær materialene, men jeg blir litt forsiktig i det jeg går inn på dem. Jeg vil ikke ødelegge linjene. Feltene på veggene kan minne om løv som blir løftet av vind og ført i forskjellige retninger, og dette kan skape nysgjerrighet på hva som kan skje videre.

## Utprøving 3: Løvblader





*Figur 13, 14, 15 og 16: Eget arbeid*

**A) Formale virkemidler:** Stramme, rette linjer og felter skaper et systematisk, symmetrisk og geometrisk uttrykk (figur 13, 14, 15 og 16).

**B) Sanselig opplevelse:** Det stramme oppsettet av materialene skaper en likhet til rommets geometriske form, og dette tar bort noe av assosiasjonene til naturkrefter for meg (figur 13, 14, 15 og 16). Naturen kan virke styrt og kontrollert, og dette gir meg igjen føleselen av at jeg ødelegger noe hvis jeg rører ved installasjonen. Fjernes noe av tilhørigheten til og samspillet med naturmaterialene ved at jeg bruker så stramt, formalt språk? Eller fremheves noe av materialets egenart? Løvet er lett å flytte på og det er mulig å skape forskjellige formasjoner.

## Utprøvnig 4: Løvblader



Figur 17, 18 og 19: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Et sentrert punkt (figur 17) og rette, stramme linjer er satt opp i et systematisk, symmetrisk og geometrisk uttrykk. Punkter er satt sammen til vertikale linjer ned fra taket. Linjene gjentas og skaper repetisjon av form (figur 18 og 19).

**B) Sanselig opplevelse:** Jeg kan gå rundt haugen av løv og kjenne på at løvet er samlet i et punkt midt i rommet (figur 17). Løvbladene som henger fra taket kan minne litt om svevende løv, men de stramme linjene kan fortsatt virke styrende og menneskeskapte (figur 17, 18 og 19). Linjene lager skaper rom i mellomrommene, men jeg får ikke beveget meg fritt og jeg

kjenner hele tiden på at jeg må styre meg selv i bestemte retninger eller bare stå stille (figur 18 og 19).

### Utprøving 5: Løvblader



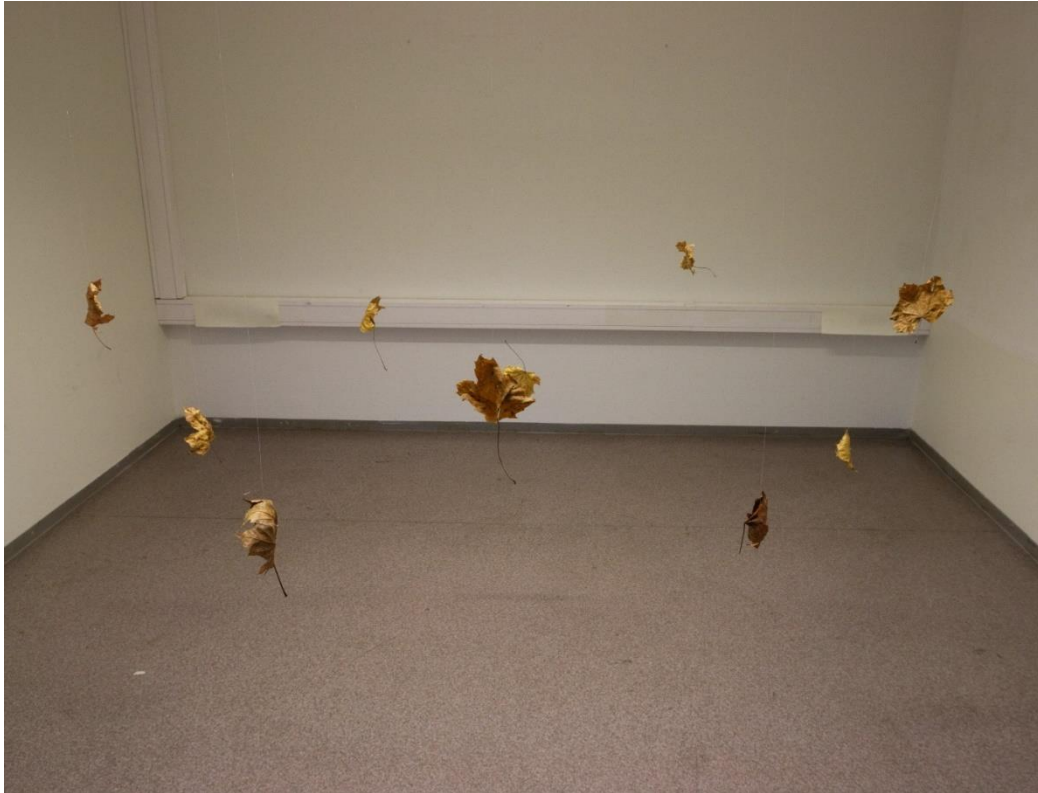
Figur 20, 21 og 22: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Her er det kombinasjoner av geometriske og organiske virkemidler (figur 20, 21 og 22). Linjer, kanter og felt på gulvet er stramme og geometriske, men det er et noe mer organisk og tilfeldig uttrykk over løvet i luften. Punktene og linjene i det hengende løvet ligner hverandre og skaper repetisjon. Sirkelformen går fra lukket til åpen (figur 20, 21 og 22).

**B) Sanselig opplevelse:** Fortsatt en følelse av noe kontrollert natur på grunn av stramt oppsett og virkemidler (figur 20, 21 og 22). Sirkelformene kan virke samlende og inviterende. Jeg kan gå rundt eller inn i dem, og jeg blir oppmerksom på min egen tilstedeværelse i verket. Særlig i den siste installasjonen i denne gruppen (figur 22) får jeg en fullstendig opplevelse av å gå inn i og befinne meg i en installasjon, og min rolle som betrakter kjennes viktig for verket. Jeg føler meg omsluttet av materialene fordi de er plassert både på gulvet og oppover i luften, og jeg reflekterer over nærheten til dem. Installasjonen ga meg følelsen av rom for observasjon og ettertanke.

### Utprøving 6: Løvblader





Figur 23, 24 og 25: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Løvbladene er punkter som gjentas i et organisk og asymmetrisk uttrykk (figur 23, 24 og 25).

**B) Sanselig opplevelse:** Denne organiske komposisjonen kan hente frem igjen assosiasjonene til at naturkreftene er i rommet (figur 23, 24 og 25). Løvbladene ser ut som de svever, som at de er virvlet opp fra bakken eller at de er frosset på sin vei ned fra trærne. Denne gangen er det noe skjørt over installasjonen, og det enkle uttrykket med hvert løvblad hengende for seg selv får meg til å tenke på hvor mange små deler naturen består av. Jeg blir oppmerksom på min betydning som betrakter i det jeg går inn mellom løvbladene, og tenker over bevegelsene mine.

### Oppsummerende refleksjon: Løvblader

Løvbladene var det materialet som kom overraskende inn i prosessen min. Jeg forventet ikke å finne dem på denne årstiden, så det ble en impulsiv inngang til arbeid med dette materialet. Det var også løvbladene som sparket meg i gang og fikk meg i bevegelse. Fordi de er så tynne og lette, og fordi jeg plutselig hadde så store mengder, kunne jeg kaste dem utover i rommet og fikk øyeblikkelig en følelse av å jobbe med installasjon. Materialet gjorde meg på denne måten mer uredde og utforskende med sin tilgjengelighet. Dette var første del av utforskningen min. Etter hvert som jeg forholdt meg mer til stramme formale virkemidler, mistet jeg noe av denne impulsiviteten. Jeg oppdaget her at jeg gikk mer forsiktig til verks



med materialene, både med de store mengdene og med hvert enkelt blad. Mot slutten av utprøvingene med løvbladene greide jeg å kombinere noe av det tilfeldige og organiske i installasjonenes utforming, med den mer varsomme og gjennomtenkte taktile tilnærmingen til materialene. Dette er en kombinasjon jeg mener ga installasjonene en kompleksitet i den sanselige opplevelsen. Jeg var fortsatt ikke klar over hva denne kombinasjonen utgjorde, og tok den dermed ikke bevisst med meg inn i utprøvingene av de neste materialene.

## Hovedkategori 2: Steiner

Beskrivelse av funn og innsamling av materialet, materialets kvaliteter, muligheter og utfordringer:

Steinene fant jeg også på universitetets område, som pyntesteiner innenfor plenen og langs murene ved en trapp. Med tillatelse fra universitets driftsansvarlig kunne jeg låne med meg den mengden stein jeg behøvde til utprøvingene, med avtale om at de ble lagt tilbake etter at prosjektet er avsluttet. Steinene er avrundet og avslippte i formen. De fleste steinene var små, med små variasjoner i form, men jeg fant også større steiner liggende spredt på området.

Slike steiner er tungt og sterkt materiale, og de gjorde øyeblikkelig inntrykk på meg da jeg la dem fra meg inne. Jeg reflekterte over hvor kraftige og jordet de virket der de lå samlet i en haug, og at inntrykket vokste etter hvert som haugen vokste. De store steinene ga samlingen kraft og tyngde med sin størrelse, og de mindre ga den volum i form av mengde. Samlingen ble som en steinrøys som tok plass i rommet.

### Utprøving 1: Steiner





Figur 26, 27, 28 og 29: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Her danner stramme, rette linjer og felt et systematisk og symmetrisk uttrykk (figur 26, 27, 28 og 29). Når formene gjentas skaper de repetisjon og rytme.

**B) Sanselig opplevelse:** Orden og system gir meg en følelse av ro. Kanskje er det også min visshet om steinenes fysiske tyngde som gir noe av denne jordede roen. Igjen en følelse av det menneskeskapte og kontrollerte, styrte naturmaterialer. Jeg får assosiasjoner til symboler og markeringer som jeg kan observere og studere, men som jeg ikke skal røre ved (figur 26, 27, 28 og 29).

### Utprøving 2: Steiner



Figur 30 og Figur 31: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Organiske, buede linjer danner stier på gulvet. Linjene og stiene ligner på hverandre i en gjentakelse av form (figur 30), men har også asymmetriske formasjoner (figur 31).

**B) Sanselig opplevelse:** Linjene skaper stier som kan virke inviterende, og jeg opplever vandringen gjennom verket som en liten oppdagelsesreise. Jeg observerer svinger, retninger og punkter mens jeg går, men jeg føler at jeg må være forsiktig og at for brå bevegelser kan ødelegge systemet. I et mer avansert system av stier er jeg konsentrert om hvor jeg setter føttene (figur 30). Her er jeg deltagende i verket. I den enklere formen studerer jeg den mer som en skulptur der det visuelle ved formen har hovedrollen (figur 31).

### Utprøving 3: Steiner



Figur 32: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Punkter er spredt utover gulvet og i luften i et usystematisk, asymmetrisk og organisk uttrykk (figur 32).

**B) Sanselig opplevelse:** De tilfeldig spredte steinene på gulvet gir meg assosiasjoner til naturen; til steiner spredt på en strand eller til stjerner og planeter i universet. Igjen en følelse av at naturkreftene er i rommet, og den sterke kontrasten mellom naturen og rommet. Her føler jeg at jeg kan røre ved steinene og være deltagende i installasjonen uten å ødelegge noe (figur 32). Jeg vil plukke opp og kjenne på steinene.

### Oppsummerende refleksjon: Steiner

Steinene var tunge å jobbe med, og dette senket fremdriften i arbeidet noe. Jeg brukte mye kraft og beveget kroppen mye for å få til de forskjellige utprøvingene, og kjente på egen fysisk tilstedeværelse i rommet og nærheten til dette rå og sterke materialet. Kanskje kunne

planlegging i forkant, i form av skissearbeid og modellbygging vært nyttig for å få prøvd ut flere uttrykk. Jeg kjente likevel på verdien av å møte de fysiske utfordringene i arbeidet og av gleden ved at noe faktisk fungerte.

I denne delen av prosessen var jeg veldig styrt av de stramme formale virkemidlene, og dette hindret meg nok fra å prøve ut noen av de mer organiske installasjonene jeg hadde sett for meg i forkant av utforskningen. Jeg jobbet i det kontrollerte og styrte i komposisjonene av naturmaterialene her. Det var først i den avsluttende utprøvningsen at jeg slapp meg løs og lot uttrykket være mer tilfeldig og organisk. Jeg kjente igjen på at jeg hadde funnet noe da, men forstod ennå ikke helt hva det var.

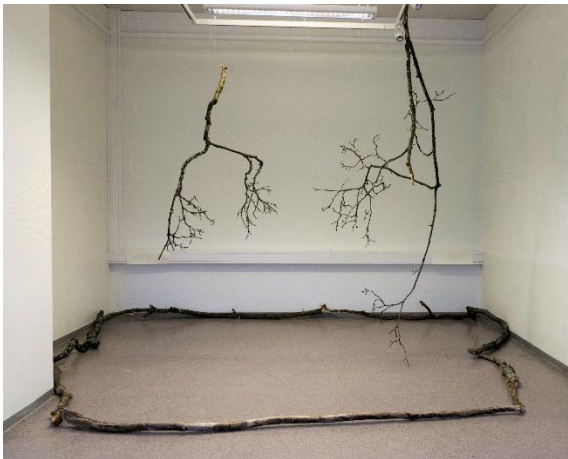
### Hovedkategori 3: Greiner

#### Beskrivelse av funn og innsamling av materialet, materialets kvaliteter, muligheter og utfordringer:

På vei til skolen går jeg gjennom en stor park i byen, og der plukket jeg med meg det jeg fant for hver gang. Jeg fant kvist og mindre greiner, og større, tykke og lange greiner, som hadde blåst ned fra de forskjellige trærne i parken. Jeg holdt meg stort sett til greiner fra løvtrær. Kvistene og greinene var av forskjellig kvalitet, ut fra alder og hvor nylig de hadde falt ned på bakken. Noen hadde nok ligget ute en god stund og var merket av vær og vind, med diverse kvalitet og slitasje. Noen var også delvis dekket av mose og lav. Jeg fant kvist og skuddgreiner fra andre typer trær også, men holdt meg mest til nedfallsgreinene fra parken i utprøvningsene jeg viser i dette kapitlet.

Jeg sorterte greinene etter form og størrelser, og jeg reflekterte over hvor forskjellige de var. Greinene var det materialet som hadde størst variasjon i form. Det slo meg hvor tydelige linjene var, og hvordan de snodde og strakte seg i forskjellige retninger.

## Utprøving 1: Greiner

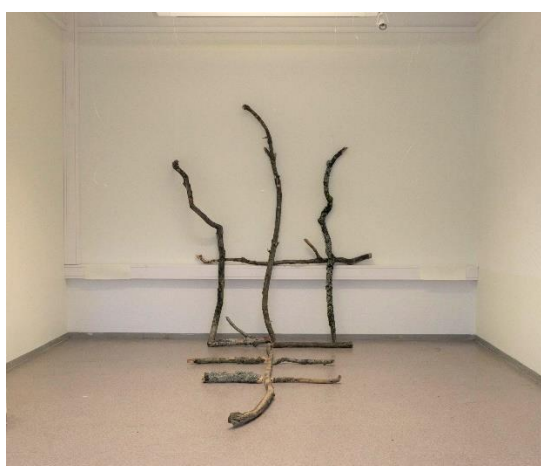


Figur 33, 34, 35 og 36: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Greinene skaper organiske, krummede linjer på gulvet, oppetter veggene og i luften. På gulvet danner de en åpen form (figur 33) og lukkede former (figur 34, 35 og 36).

**B) Sanselig opplevelse:** De tykke greinene danner en sti jeg vil gå inn på (figur 33) og rom jeg vil gå inn i (figur 34, 35 og 36). Det er noe menneskestyrt over disse feltene, og dette gir også de andre greinene en styrt plassering i verket. Det er likevel noe fritt over disse installasjonene, og det kan være de krokete, buktende greinene jeg ikke får rettet ut som gjør dette. Det er som at de lever sitt eget liv. Kontrasten mellom de organiske linjene i greinene og de geometriske i rommet er sterk. Jeg kjenner på det kroppslige ved å gå inn i installasjonene, av å være omgitt av greinene og min egen plassering.

## Utprøving 2: Greiner



Figur 37, 38, 39 og 40: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Organiske linjer er satt i system gjennom horisontale, vertikale og transversale retninger (figur 37, 38, 39 og 40).

**B) Sanselig opplevelse:** Jeg får en sterk opplevelse av menneskeskapt systematisering av linjene og kultur. Det kan minne om skrifttegn og symbolikk, eller redskaper. Her kan det virke som at retningene i de organiske linjene er hensiktsmessig brukt; at de peker dit jeg vil at de skal peke. Jeg observerer disse installasjonene som skulpturer, og opplever dem ikke som verk jeg kan delta i (figur 37, 38, 39 og 40).

### Utprøving 3: Greiner



Figur 41, 42, 43 og 44: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Krummede linjer skaper vertikale og diagonale retninger i et organisk uttrykk. Etter hvert som greinene blir flere, gjentas linjene som minner om hverandre som i repetisjon (figur 41, 42, 43 og 44). Oppstilt i samling eller på rekke skaper de rytme.

**B) Sanselig opplevelse:** De tykke greinene strekker seg fra gulvet og oppover i luften, og deres likhet i form gjør at jeg vier all min oppmerksomhet til linjene i dem. Jeg opplever det som ryddig for meg som betrakter; jeg konsentrerer meg om å la blikket gli langs linjene.

Plasseringen midt i rommet gjør at jeg kan gå rundt og inntil installasjonene, men fordi jeg blir usikker på hvor mye de tåler, vil jeg ikke røre ved dem (figur 41, 42, 43 og 44).

#### Utprøving 4: Greiner



Figur 45 og 46: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Krummede linjer strekker seg i forskjellige, diagonale retninger i rommet og danner et usystematisk og asymmetrisk uttrykk (figur 45 og 46). Det at de er samlet i luften midt i rommet gir likevel en opplevelse av samling. Etter hvert som greinene



blir flere, gjentas linjene som ligner hverandre som i repetisjon, men fordi de strekker seg i forskjellige, diagonale retninger blir uttrykket noe kaotisk eller dynamisk.

**B) Sanselig opplevelse:** Jeg kan igjen la blikket gli og konsentrere seg om de rene linjene. Jeg undrer meg over retningene i greinene som strekker seg gjennom rommet, over linjene som krysser hverandre på forskjellige steder etter hvert som jeg flytter meg rundt installasjonen. Dette gir en spenning og bevegelse til verket. Det kan virke som at greinene henger godt, og jeg blir nysgjerrig på om jeg kan gå under dem. Hvordan oppleves det hvis jeg setter meg under installasjonen og ser opp? Fordi greinene er løftet opp i luften, får jeg en bevegelsesfrihet i og rundt installasjonen, som gir meg en opplevelse av å delta i den (figur 45 og 46).

### Oppsummerende refleksjon: Greiner

Greinene var store og lange, eller med mye kvist som heftet seg i hverandre. Jeg måtte tenke meg om for å få plassert dem slik jeg ville, uten å rive ned noe eller ødelegge de skjøre kvistene. Fordi de var såpass store som de var, hadde jeg også her opplevelsen av å bruke og bevege kroppen mye i arbeidet med installasjonene. Her var det altså en kombinasjon av å være omtenksum og varsom i håndteringen av materialene på grunn av kvaliteten, og det mer fysisk krevende med å løfte og flytte på dem på grunn av størrelse og tyngde.

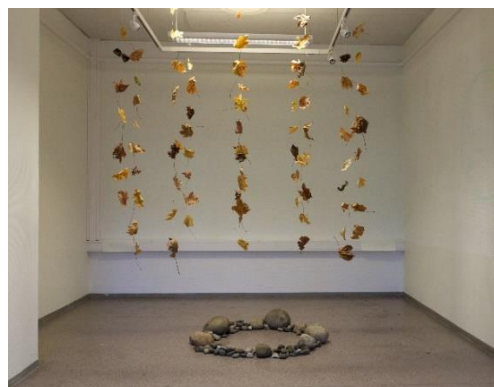
I begynnelsen av prosessen var jeg fortsatt styrt av stramme formale virkemidler og jeg kjente på at jeg ikke fikk frem de uttrykkene jeg hadde forventet fra dette materialet. Jeg opplevde det som at det var noe jeg prøvde å finne, men som lot seg vente på. Dette var en litt frustrerende del av prosessen, men jeg finner den svært interessant i etterkant. Det var da jeg forenklet det hele ved å henge en enslig, stor stokk midt i rommet at noe skjedde i meg; det var som om materialets form og kvalitet plutselig kom til syne foran meg, og i samme øyeblikk kjente jeg at jeg ville være tilstede og ta inn denne installasjonen med sansene. Jeg kjente både på nysgjerrighet for hva som hadde skjedd og hva som kunne komme nå, og på ro over å ha funnet noe som fungerte. Det var i denne delen av prosessen at jeg begynte å forstå at jeg kunne ha en slags kommunikasjon med materialene, og at jeg kunne jobbe med dem, og ikke mot dem.

## Hovedkategori 4: Kombinasjoner

Beskrivelse av funn og innsamling av materialet, materialets kvaliteter, muligheter og utfordringer:

Her har jeg brukt kombinasjoner av materialer fra de tre første hovedkategoriene. De tre materialtypene er svært forskjellige i kvalitet. Løvbladene er skjøre og knuselige. Greinene er lange, sterke og seige, men har også skjørhet ved seg. Steinene er tunge, kraftige og vanskelig å ødelegge. Dette gir en bredde i materialenes egenskaper, og det kan dermed oppstå tydelige kontraster mellom dem når de kombineres. Denne bredden i utvalget kan også være en liten presentasjon av hvor mange ulike materialer vi kan finne ute i naturen. Jeg reflekterte over om materialkombinasjoner kunne gi et bilde på kompleksiteten i naturen.

### Utprøving 1: Kombinasjoner





Figur 47, 48 og 49: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** Organiske linjer strekker seg ned fra taket, og er delvis systematisert av gjentakelse og repetisjon. Steinene er lagt i en sirkelform med åpning og danner en åpen form. Det er tydelige kontraster mellom form i materialene, fra greinenes tynne linjer til steinene som runde punkter (figur 47, 48 og 49).

**B) Sanselig opplevelse:** Jeg opplever igjen at naturmaterialene er styrt (figur 47 og 48). Når steinsirkelens form er åpnet kan dette virke inviterende (figur 49). Kvistenes mange, forskjellige retninger virker ikke så systematisert, og jeg blir bevisst på hvordan de har vokst. Fordi jeg inviteres inn i sirkelen, og fordi jeg må passe meg for å ikke hekte meg fast i kvist, blir jeg svært oppmerksom på min egen kropp og bevegelse i installasjonen.

### Utprøving 2: Kombinasjoner





Figur 50, 51 og 52: Eget arbeid

**A) Formale virkemidler:** I greinene på gulvet er det organiske linjer, systematisert av gjentakelse. De danner en sirkelform med åpning, en åpen form. Løvbladene går fra å danne linjer fra taket til å danne tilfeldige punkter i luften (figur 50, 51 og 52).

**B) Sanselig opplevelse:** Sirkelformene gir en omsluttende følelse, men har likevel en stramhet i seg til å begynne med (figur 50). Jeg opplever at det skjer noe spennende i det løvet har falt ned på gulvet (figur 51). Det blir en slags bevegelse i verket og jeg undrer på når neste blad skal falle. Vil min tilstedeværelse være avgjørende? Jeg blir nysgjerrig og vil gå inn i sirkelen, men er også oppmerksom på løvet som ligger nede, og som jeg kan ødelegge ved å trække på det. Jeg er ikke lenger så redd for å ødelegge når det ikke ligger løv på bakken, men opplever installasjonen som et rom for observasjon av naturmaterialene og er oppmerksom på mine egne bevegelser i det jeg snurrer kroppen sakte rundt (figur 52).

### Oppsummerende refleksjon: Kombinasjoner

Arbeidet med materialkombinasjonene foregikk gjennom hele prosessen, siden de ble som overlappinger i det jeg skulle bytte materiale. Dermed var min forståelse av disse utprøvingene den samme som i de tidligere hovedkategoriene; jeg var mye styrt av stramme formale virkemidler gjennom prosessen, og kun i enkelte tilfeller løste jeg opp og lot det mer tilfeldige og organiske få komme frem. Heller ikke i disse utprøvingene var jeg helt klar over hva jeg opplevde i det jeg arbeidet med dem. Jeg tror jeg ville fått frem mer av

den kompleksiteten jeg ønsket hvis jeg hadde vært oppmerksom på den samhandlingen jeg opplevde å ha med materialene mot slutten av perioden.

## Oppsummerende refleksjon: Praktisk-estetisk utforskning

Jeg har i denne praktisk-estetiske utforskningen utviklet og utvidet min forståelse av hvordan kunstnerisk installasjon av naturmaterialer kan utføres og oppleves. Ut fra min forforståelse, som var å kunne representere naturen selv i rommet, har jeg gjennomgått stadier av forståelse for hvordan kommunikasjonen mellom materialene og rommet spiller en stor rolle, og hvordan dette kan virke inn på meg som betrakter. Det er mine refleksjoner og tolkninger underveis, men særlig i etterkant, som har ført meg frem til disse stadiene av forståelse.

Da jeg i starten fant og samlet inn materialene, hadde jeg en åpenhet og lekenhet i meg, som gjorde meg fri til å forestille meg mange muligheter. Dette hadde kanskje sammenheng med at jeg oppholdt meg i bevegelse ute i de naturlige omgivelsene til materialene jeg fant. I det jeg tok materialene inn, forklarte jeg det som at naturen var representert og til stede med meg i rommet, og i etterkant reflekterer jeg over om dette var et ønske jeg hadde ut fra forforståelsen min. Kanskje var det et ønske om at denne representasjonen av naturen alene skulle gi en sanselig opplevelse og erkjennelse. Denne forforståelsen var sterk, og det tok meg tid å forstå hva jeg kunne hente i møtet mellom materialene og rommet.

Jeg opplevde at noe av den frie, åpne holdningen til materialene ble borte i det jeg begynte å forholde meg til rommets form. I denne delen av prosessen brukte jeg stramme, geometriske formale virkemidler som hjelp i oppsettet av materialene. Selv om disse virkemidlene var en støtte for å komme videre i arbeidet, var det i denne perioden jeg savnet den naturopplevelsen jeg så gjerne ville oppnå med installasjonene. Til tross for fysisk kontakt med materialene og min egen bevegelse i og rundt installasjonene, var det noe som manglet for at jeg oppnådde en helhetlig sanselig opplevelse. Jeg ser likevel dette som en viktig erfaring å ta med, siden det var da jeg begynte å kjenne på min egen kontrollering og styring av naturmaterialene. Det var noe i denne måten å arbeide på som av og til kunne gi meg en ubehagelig følelse, og selv om jeg ikke forstod den fullt ut ennå, var denne følelsen med på å gi meg en dypere refleksjon rundt mitt eget og menneskenes forhold til naturen. Her berører jeg det jeg spør om i problemstillingens første del; Kan arbeidet med naturmaterialene i installasjon skape sanseopplevelser til refleksjon over vårt forhold til naturen? Jeg opplevde selv å undre meg over hvordan vi benytter oss av naturens ressurser ut fra våre behov. Har vi rett til å kontrollere og styre naturen på denne måten? Hva sier dette om vårt forhold til naturen? Hvor er samspillet med naturen hvis vi mennesker tar over

styringen? Dette er én måte å se det på. En annen er om jeg ser denne stramme oppstillingen av materialene som noe som også var gjort med sanselighet, men med det kulturelle og menneskelige mer til stede i arbeidet. Også her berører jeg problemstillingens første del, og jeg opplevde at arbeidet førte meg inn på refleksjoner som gikk i flere retninger. For eksempel var jeg forsiktig og avventende i møte med materialene. Jeg brukte både bevegelse og blikk for å få plassert løvbladene, steinene og greinene i felter på vegger og gulv, i linjer på gulvet eller hengende i tråder fra taket. Det var også omsorg for materialene der, selv om jeg jobbet ut fra et stramt formspråk, og jeg reflekterte over hvordan mennesker har formet og skapt ting. Mennesker har til alle tider brukt og formet naturmaterialer, mye er gjort for å stille grunnleggende behov for overlevelse, men mye er også gjort for å skape estetiske uttrykk og kunst. Et stramt formspråk er kanskje ikke ensbetydende med avstand til naturen. Også i Land art brukes formale virkemidler som linje, punkt og sirkel, og repetisjoner av og retninger i disse. Siden slike former også kan finnes ute i naturen, kan de også sees på som tydeliggjøring og videreføring av naturlige former. Inne i rommet kan disse stramme formene være et forsterket og tydelig uttrykk for det vi kan finne ute i naturen. Dette kan igjen sees som et resultat av naturvitenskapens forsøk på å finne prinsipper for naturens systemer, men trenger ikke være en negativ inngang til arbeidet. Kanskje spilte tidsaspektet en rolle her, og jeg kunne tenkt mer gjennom dette underveis hvis jeg hadde bedre tid på hver utprøving?

I arbeidet med alle de tre typene materialer opplevde jeg å gå fra det strenge formale uttrykket og inn i det friere, mer organiske mot slutten av utprøvingene. Kanskje var det vissheten om at jeg hadde prøvd ut det stramme og kjente formspråket først, som gjorde at jeg til slutt kunne tillate meg denne friheten? Denne refleksjonen har jeg gjort i etterkant, og den får meg til å undre på om det er noe trygghetssøkende ved min måte å arbeide på. Jeg er overrasket over at jeg følte meg lite fri i deler av prosessen. Kanskje kan dette være et resultat av en opplæring i Kunst og håndverksfaget, som i stor grad er preget av formale virkemidler systematisert ut fra naturvitenskapen, og i mindre grad av utforskning i friere, kunstneriske prosesser? Det var, som jeg har nevnt tidligere, i de friere uttrykkene jeg fant en sterk, sanselig opplevelse av kommunikasjon med materialene. I det jeg lot materialenes egenskaper og mine egne assosiasjoner til den friheten jeg selv opplever i uberørt natur få plass, skjedde det noe med balansen mellom meg og installasjonen. Jeg gikk fra å være den som styrte materialene, til å få følelsen av å være en deltakende betrakter av verket. Da løvbladene ble liggende der de falt ned, steinene rullet bort til eller fra hverandre, og greinene krøket seg i forskjellige retninger, lot jeg meg fascinere av dette og jobbet mer avventende til materialene. Jeg var oppmerksom på løvbladenes skjørhet, steinenes kompakte tyngde og barken på og strukturen i greinene. Denne oppmerksomheten ga meg en opplevelse av samspill med materialene, og det førte i etterkant til refleksjoner rundt vårt samspill med naturen. Er det med tanken om et slikt samspill vi bør forholde oss til naturen? Gjør vi det, og i så fall når og hvor? Er kommunikasjon og balanse viktig for et godt samspill med naturen? Hva kan slik lydhørhet til våre naturlige omgivelser gi oss med tanke på en

fremtid der både mennesker og natur skal ha plass på planeten vår? Det er slike store tanker jeg i utgangspunktet ønsket meg fra utprøvingene mine, og jeg kjenner på en glede over å ha kommet til disse tankene gjennom egen utforskning. Jeg mener disse tankene besvarer problemstillingens to deler, ved at de viser en opplevelse av refleksjon rundt temaer som vårt forhold til naturen, og dermed kan være et bidrag til et helhetlig økologisk syn i Kunst og håndverksundervisning. Gjennom det kunstneriske arbeidet berører jeg temaer som sammenhenger og samspill, og refleksjonene rundt dette kan kanskje fordre til mer respekt for naturen og dermed mer gjennomtenkte verdivalg sett i et bærekraftig perspektiv.

Også i den avsluttende delen av utforskningen kom samspill og kommunikasjon med materialene frem, i det jeg skulle frakte dem ut av rommet og tilbake til naturlige omgivelser. Fordi jeg jobbet i et bymiljø måtte jeg tenke meg om og vurdere hvor det ville være riktig å legge materialene. Hvor ville de gli inn i naturlige omgivelser? Dette var en viktig del av prosessen, for å fullføre opplevelsen av å ikke skade noe underveis. Da jeg plasserte materialene ut igjen i omgivelser de passet inn i, ga det meg en opplevelse av at de kom tilbake dit de hørte hjemme. Det at jeg bare hadde lånt dem for en stund, og ikke bearbeidet dem, gjorde at jeg kjente på en respekt for materialene og deres tilhørighet i naturen. Denne respekten førte igjen til en opplevelse av samspill og balanse, en opplevelse jeg kjente igjen fra å jobbe på lag med materialene og på lag med naturen inne i rommet.



*Figur 53: Eget arbeid*



## 5. Anvendelse av teori i drøfting

I denne drøftingsdelen vil jeg se på min praktisk-estetiske utforskning av naturmaterialer i installasjon i forhold til tre hovedteorier, for å belyse problemstillingens spørsmål:

*Kan utforskning av ubearbeidede naturmaterialer i installasjon skape sanseopplevelser til refleksjon rundt vårt forhold til naturen? Hvordan kan det det?*

*Kan dette være et bidrag til et mer helhetlig økologisk syn i undervisningen i Kunst og håndverk? Hvordan kan det det?*

De tre teoriene tar opp beslektede temaer, og jeg ser en tråd i det å gå i dybden på vårt forhold til estetikk og natur. Nyttan av å gjennomgå en erfaring gjennom refleksjon over arbeidet er gjennomgående i dette kapitlet, og jeg tar utgangspunkt i min egen opplevelse av prosjektet. Jeg gir først presentasjoner av de delene av teoriene jeg har valgt å fokusere på, og går så over i drøfting av hver teori. Jeg tar for meg en teoretiker om gangen. Mot slutten lar jeg drøftingen gå over i et fagdidaktisk perspektiv opp mot flerfaglighet og dybdelæring.

### Min utforskning som estetisk erfaring

#### Presentasjon av John Deweys erfaringsteori

I sin bok *Å gjøre en erfaring* skriver den amerikanske filosofen og pedagogen John Dewey (2008) om erfaring som noe som er basert på vår vekselvirkning med naturen og omgivelsene, som noe vi «gjør og gjennomgår». Han argumenterer for at kunst og estetisk erfaring bare kan forstås gjennom erfaring generelt, men at estetisk erfaring har spesifikke trekk og at kunsten får oss til å se verden på nye måter gjennom å fremstille helhet og belyse hverdagen.

Slik Dewey (2008) ser det, inntreffer erfaringer hele tiden, fordi samhandling mellom den levende verden og omgivelsene er en del av selve livsprosessen. Erfaringer er sammensatt av motstand og konflikt siden selvet og omgivelsene danner en gjensidig påvirkning, og erfaringen preges av følelser og idéer underveis i prosesser (Dewey, 2008, s. 196). Vi oppnår en erfaring avgrenset fra andre når det materialet vi erfarer når frem til en fullbyrdelse, siden en erfaring er sammensatt av begynnelse, utvikling og fullbyrdelse. «Stoffet påbegynnes og bearbeides gjennom samhandling med den helt sentrale organiseringen av resultater av tidligere erfaringer som utgjør den arbeidendes sinn» (Dewey, 2008, s. 12). Dermed vil alt vi foretar oss ende opp i en personlig opplevelse av erfaringen, siden vi alle oppfatter hindringer og medgang på vår personlige måte, ut fra tidligere erfaringer.

«I et kunstverk vil forskjellige handlinger, episoder og hendelser smelte sammen og forenes i en enhet, og likevel uten at de forsvinner og mister sitt eget særpreg.» Dewey (2008) sammenligner dette med en hyggelig samtale der det foregår en kontinuerlig utveksling og sammensmeltning, selv om de som samtaler beholder sin karakter, og i tillegg gir tydeligere uttrykk for den enn de vanligvis gjør. En erfaring er en helhet som både er følelsesmessig, praktisk og intellektuell (Dewey, 2008, s. 197). Ofte kan likevel én enkelt kvalitet gjennomsyre en erfaring, fordi den var fremtredende nok til å betegne det hele. Når konklusjonen blir tydelig, vil premissene dukke opp, og konklusjonen er som en fullbyrdelse av en bevegelse. Fullbyrdelsen gir oss en tankeerfaring, og den har sin estetiske kvalitet fordi den ikke bare består av det intellektuelle stoffet uten egen verdi. For Dewey (2008) blir ingen intellektuell aktivitet en sammenhengende hendelse, altså erfaring, med mindre den utfylles av den emosjonelle kvaliteten. Han mener at det samme gjelder for en handlingsrekke som er praktisk og består av rene handlinger. «Det er mulig å være effektiv i en handling og likevel ikke ha en bevisst erfaring av det.» Aktivitet kan preges både av automatikk og mekanisk effektivitet, men også formålsløshet. Når en slik aktivitet ender, får man ingen avslutning eller fullbyrdelse i bevisstheten. Med en estetisk innfallsvinkel til aktiviteten må man la seg interessere like mye av prosessen som av resultatet. Ellers blir erfaringen ikke-estetisk, siden estetikk, etter Baumgarten, bygger på det man sanselig erkjenner. Man må være tilstede i, gjennomgå, det man gjør (Dewey, 2008, s. 200).

Dewey (2008) skriver om hva man gjennomgår i en erfaring. Erfaringen som bevegelse og energikrets som er det motsatte av stillstand. I en slik bevegelse vil man oppleve kamp og konflikt, som tross at de er smertefylte, også vil kunne være gledesfylte. Dette fordi de oppleves som midler til å utvikle en erfaring. De er elementer av å gjennomgå noe. Det er sjelden erfaringer er utelukkende lystige. Denne fasen der man gjennomgår noe er en emosjonell, estetisk kvalitet som kompletterer en erfaring, sammensatt av følelser av en viss styrke. Disse følelsene blir egenskaper ved en kompleks erfaring som beveger seg og endres, også når de knyttes til hendelser eller gjenstander (Dewey, 2008, s. 201).

Følelsene binder sammen alt det en aktivitet består av og gir det hele en kvalitativ sammenheng. De utgjør et felles mønster og struktur for erfaringer, og i dette oppstår en gjensidig tilpasning mellom selvet og objektet man bygger erfaringen rundt. Når denne tilpasningen finner sted, kan man runde av opplevelsen og oppnå en følelse av harmoni. Handling og konsekvens samles i persepsjonen, og det er forbindelsen av dem som gir mening. Man kan likevel aldri nå så stor modenhet at man ser alle forbindelser som er involvert (Dewey, 2008, s. 203).

### Drøfting av praktisk-estetiske undersøkelser opp mot John Deweys erfaringsteori

Når Dewey (2008) skriver om erfaring som noe som er basert på vår vekselvirkning med naturen og omgivelsene, som noe vi «gjør og gjennomgår», ser jeg i dette tilfellet arbeidet

med utførelsen av installasjonene i rommet som erfaringen. Underveis i prosessen gjorde jeg mange oppdagelser nettopp på grunn av at jeg møtte utfordringer og måtte tenke over hva jeg selv gjennomgikk. Jeg kjenner på denne måten at arbeidet med utforskningen har satt seg som en erfaring i meg. Det var en opplevelse av en vekselvirkning mellom meg, materialene og rommet, som konstant pågikk og utviklet seg.

I problemstillingen spør jeg om utforskning av ubearbeidede naturmaterialer kan skape sanseopplevelser til refleksjon over vårt forhold til naturen, og jeg ser dette som et spørsmål om den estetiske erfaringens spesifikke trekk. Jeg er nysgjerrig på om slik utforskning, som det kunstneriske arbeidet det er, kan gi oss en erfaring som kan fremstille helhet, og deretter åpne opp for nye måter å se vårt forhold til naturen på (Dewey, 2008, s. 196). Har jeg gjennom dette arbeidet gjennomgått noe som forandrer mitt syn på dette forholdet? Og hva har jeg i så fall gjennomgått? Når jeg her ser arbeidet med installasjon som erfaringen, er det fordi dette arbeidet er gjort med mål om en helhetlig opplevelse i form av begynnelse, utvikling og fullbyrdelse (Dewey, 2008, s. 212). Jeg vil forsøke å analysere delene av denne erfaringen for å se om de til sammen vil virke som en helhet, og om denne helheten kan utgjøre det Dewey (2008) kaller en estetisk erfaring. Jeg må likevel ta hensyn til at dette kun blir min egen og personlige opplevelse av erfaringen, fordi jeg oppfatter hindringer og medgang på min personlige måte. På denne måten er stoffet jeg har vært gjennom bearbeidet ut fra resultater av mine tidligere erfaringer (Dewey, 2008, s. 212).

I min utforskning forsøkte jeg hele tiden å være tilstede i prosessen og forstå hva det var jeg gjennomgikk. Dette anser jeg som en helt avgjørende del av praktisk-estetisk arbeid. Jeg måtte være oppmerksom på materialenes kvaliteter og muligheter, og forsøke å få dette til å samstemme med det jeg ville skape av og med dem. Det er likevel i etterkant, med avstand til og oversikt over arbeidet, at jeg virkelig ser hva jeg gjennomgikk (Dewey, 2008, s. 200). Jeg tenker at tid har vært en avgjørende faktor i min gjennomgang av erfaringen. Det å være presset på tid, kan oppleves som en stressfaktor som kan forstyrre tilstedeværelsen, og dette er en viktig oppdagelse for meg i forhold til problemstillingen. Ble noe av det sanselige borte i utforskningen min fordi jeg hele tiden måtte videre i arbeidet? Dette er også viktig for det fagdidaktiske perspektivet i prosjektet. Hvordan kan man gi slike prosjekter riktig mengde tid? Hvor mye tid skal til for at elever skal oppnå det sanselige i arbeidet med materialene?

I perioder opplevde jeg at arbeidet mitt var noe preget av automatikk. Da jeg oppdaget hvor gjeldende rommet og dets form ble for uttrykket, og jeg ennå ikke forstod hvordan jeg skulle forholde meg til dette, jobbet jeg ut fra strenge formale virkemidler for å drive arbeidet fremover. Jeg forsøkte meg da på å bruke virkemidler som gjentok rommets formspråk, og støttet meg til noe kjent og trygt som jeg har grundig og grunnleggende opplæring i fra faglærerutdanningen. Dette var en viktig del av utforskningen, for å se hvordan ulike formale virkemidler fungerte i installasjon, men jeg opplevde likevel en strenghet i arbeidet. Kanskje var jeg for opptatt av å følge de stramme formale virkemidlenes regler, og fulgte dermed en intellektuell tankerekke? Dette kan ha gått på bekostning av min tilstedeværelse i den

sanselige opplevelsen, siden min oppmerksomhet ble rettet mot virkemidlene og ikke så mye mot materialenes egenskaper. Kanskje glemte jeg å kjenne etter og interessere meg for mange av de mulighetene som lå i møtet med løvbladene, steinene og greinene? Jeg er usikker på hva som blir svaret her, siden tid igjen kan ha spilt en rolle. Kanskje var det noe mer å hente i dette formspråket enn jeg har forstått?

For Dewey (2008) blir ingen intellektuell aktivitet en sammenhengende hendelse, altså erfaring, med mindre den utfylles av den emosjonelle kvaliteten, og dette kjenner jeg meg igjen i når jeg ser tilbake på denne delen av det praktiske arbeidet mitt (Dewey, 2008, s. 200). I denne perioden manglet jeg noe ved arbeidet, som jeg ut fra Dewey (2008) vil forklare som den emosjonelle kvaliteten. Jeg var ikke i kontakt med materialenes egenskaper og handlet nesten mekanisk ut fra det jeg kunne om formale virkemidler fra før. Jeg var på denne måten effektiv i handlingen, men hadde likevel ikke en bevisst erfaring av den fordi jeg ikke var helt til stede i det jeg gjorde. Da jeg etter å ha avsluttet arbeidet og senere gikk tilbake i dokumentasjonen for å analysere hva jeg hadde gjort, kom det frem for meg at det i denne perioden manglet noe for at installasjonene kunne nå opp som helhetlige, estetiske erfaringer. Jeg hadde ikke vært emosjonelt til stede i arbeidet, og dette var kanskje med på å hindre en sanselig erkjennelse i det jeg gjorde. Her kommer jeg tilbake til dette med tid, og betydningen av å ha nok tid for å kunne forstå hva man gjennomgår. Noe som også gjorde seg gjeldende i utforskningen min, var min undersøkelse av kunstfeltet. Ved å bli kjent med andre kunstneres arbeider innen Land og Environmental art, forstod jeg noe mer om hvordan denne typen kunst kan utvikles. Jeg var i denne perioden, med det stramme formspråket, opptatt av komposisjon i installasjonene, og representasjon av materialene. Gjennom undersøkelsen av kunstfeltet oppdaget jeg at installasjonene kunne spille på en form for mottagelse i stedet, og at dette ville gi en litt annen inngang til arbeidet med verkene. Ved å fokusere mer på mottagelsen av møtet mellom rommet og materialene, ville jeg kanskje latt materialenes kvaliteter få en større rolle i uttrykket.

I den perioden da jeg løste meg fra det stramme formspråket i installasjonene, skjedde det noe med meg på det jeg vil kalle det emosjonelle plan. Jeg opplevde en slags kommunikasjon med materialene og de verkene jeg skapte ved hjelp av dem. I disse delene av arbeidet var jeg mer til stede i, og gjennomgikk, det jeg gjorde (Dewey, 2008, s. 200). Jeg opplevde at de valgene jeg gjorde fikk hjelp av en ny forståelse, og at det nå ikke handlet så mye om resultatene av hver utprøving, men om min tilstedeværelse i arbeidet. Her kan jeg si at jeg gjennomgikk noe av det jeg senere fant igjen på kunstfeltet, som handlet om mottagelsen av møtet mellom meg og verkene. Det er kanskje her i dette samspillet den sterkeste, sanselige opplevelsen ligger, både for den som utfører det kunstneriske arbeidet, men også for betrakterne av verkene. Kanskje kan jeg si at jeg her rørte ved det som er noe av grunntanken bak kunstformen installasjon, som er et fokus på den kroppslige tilstedeværelsen for fullbyrdelse av verkene? Jeg var mer i kontakt med hvordan min kroppslige respons på verkene var, og sansene mine fikk spille en større rolle i mottagelsen. Jeg kan likevel si at det nok er i etterkant jeg har oppnådd mer av den emosjonelle

kvaliteten, ved å forstå hva jeg selv gjennomgikk med et overblikk på prosessen. Igjen kommer tiden inn som en avgjørende faktor. Jeg behøvde tid for å ta inn over meg hva jeg hadde gjennomgått, og hva som hadde vært mine sanselige opplevelser.

Når jeg nå har sett på deler av prosessen og forsøkt å analysere dem ut fra Deweys (2008) intellektuelle og emosjonelle erfaringskvaliteter, vil jeg nå forsøke å samle alt i en helhetlig erfaring. Hvis jeg ser på hele prosessen som én erfaring, var den, som Dewey (2008) forklarer, som en bevegelse og en energikrets som var det motsatte av stillstand (Dewey, 2008, s. 201). Jeg dyttet hele tiden arbeidet fremover, selv om jeg ikke opplevde alle de nødvendige kvalitetene i hver utprøving. Som Dewey (2008) forklarer det opplevde også jeg kamp og konflikt i denne prosessen (Dewey, 2008, s. 201). Opplevelsen av å ikke forstå hva jeg holdt på med og av å ikke oppnå det jeg så gjerne ville, var demotiverende og utfordrende. Disse stundene var smertefylte, men også gledesfylte, fordi jeg til tross for denne kampen fortsatte arbeidet og kom jeg meg videre. Jeg frigjorde meg etter hvert fra det stramme formspråket og slapp meg mer løs i det organiske. Den sterke opplevelsen av at noe var forløst, hadde kanskje ikke oppstått i meg hvis jeg ikke hadde kjempet en stund først. I disse stundene kunne jeg oppleve de sterke følelsene som sammensatte elementer i det jeg gjennomgikk (Dewey, 2008, s. 201). Dette var en viktig del av den emosjonelle, estetiske kvaliteten som kompletterte erfaringen min, og jeg kunne kjenne på at hele denne prosessen var nødvendig. Bare ved å gå inn i den tillærte, innøvde og nesten mekaniske metoden å jobbe med installasjonene på, kunne jeg forstå at dette ikke førte meg dit jeg ville. Jeg måtte kjempe meg løs fra noe jeg var trygg i, som jeg ikke hadde vært klar over at jeg var i, og som jeg ikke hadde oppdaget hvis det ikke var for at jeg gjennomgikk det. Og bare ved å ha vært i dette automatiske, men nå også smertefylte, kunne jeg oppdage gleden ved å fri meg fra det og finne noe annet. I det jeg begynte å forstå mine egne følelser som hadde oppstått i arbeidet, ble de egenskaper som bandt sammen alt det aktiviteten bestod av. I installasjonene ville jeg oppnå en refleksjon rundt vårt forhold til naturen, men jeg hadde ikke forstått hvor sterkt møtet mellom rommet og naturmaterialene ville være, og hvordan dette ville gi en annen refleksjon enn den jeg forventet i begynnelsen. Jeg måtte tilpasse meg denne nye oppdagelsen, og noe av denne tilpasningen foregikk underveis i prosessen, i det jeg gikk over i den friere måten å jobbe på. Likevel var det ikke før jeg så tilbake på arbeidet i etterkant at denne tilpasningen mellom meg og det jeg hadde gjort stod frem for meg og ga det hele en kvalitativ sammenheng.

Jeg vil si at idéen om prosjektet mitt var min begynnelse. Til sammen utgjorde arbeidet med alle utprøvingene utviklingen i min utforskning, og med et overblikk i etterkant kunne jeg gjøre meg en tankeerfaring. Denne tankeerfaringen fører meg frem til en avrunding av opplevelsen, fullbyrdelsen, som handler om å se at prosessen var viktig for at jeg skulle oppleve helhet i min erfaring. Jeg lette etter en refleksjon rundt vårt forhold til naturen, ut fra hvilke sanseopplevelser installasjoner av naturmaterialer i et rom kan gi oss. Da måtte jeg først forstå hva som er oss og hva som er natur, om det var en sammenheng der og hvordan dette ble representert i mitt arbeid. Deretter måtte jeg bevege meg frem og tilbake mellom

disse delene for å kjenne om det kunne oppstå en kommunikasjon eller et samspill der. Da jeg forstod at det var denne bevegelsen som hadde utviklet prosjektet mitt og løftet det til et høyere, sanselig nivå hvor refleksjonen var mer kompleks, opplevde jeg det Dewey (2008) forklarer som en følelse av harmoni (Dewey, 2008, s. 201). Jeg forstod at hele prosessen min, med både konflikter og forløsning underveis, kunne sees som handlingen, og at konsekvensen ble min forståelse av hva jeg hadde gjennomgått. Alle utprøvingene ble like viktige, fordi de lærte meg noe om hvordan jeg forholdt meg til møtet mellom materialene og rommet i de ulike formspråkene. I det jeg fikk samlet dette i en helhetlig oppfattelse av prosjektet, var det denne forbindelsen som ga meg mening. Jeg forstod at jeg ikke kunne ha kommet frem til denne konklusjonen uten å ha utført alt dette praktiske arbeidet. Det var ved å gå gjennom prosessens begynnelse, utvikling og fullbyrdelse at jeg fikk avgrenset denne erfaringen fra andre erfaringer, og at den dermed stod frem som en helhet med estetisk kvalitet. Jeg vil si at jeg har fått en større forståelse av hvordan jeg kan forholde meg til materialenes egenskaper i arbeid med installasjon, og at denne forståelsen gir meg muligheter for videre refleksjon rundt mitt forhold til naturen. Dette forholdet er ikke satt, men kan inneholde bevegelse, samspill og kommunikasjon med naturen hvis jeg har tid til å la sansene virke.

Dewey (2008) påpeker likevel at man aldri kan nå så stor modenhet at man ser alle forbindelser som er involvert, og dette er noe av det som gjør at jeg synes problemområdet mitt så spennende og aktuelt (Dewey, 2008, s. 203). Jeg opplever at jeg gjennom denne utforskningen bare har rørt ved deler av det som kan beskrive vårt forhold til naturen, og jeg fortsetter å undre meg over denne relasjonen og i hvilken retning den er på vei. Men dette er kanskje noe av det som gjør kunsten og den estetiske erfaringen så spesiell; den gir oss ikke alle svar, men får oss til å stille nye spørsmål i stedet. Kanskje er det i denne kritiske undringen vi begynner å tenke oss om og forandrer noe av vår holdning til omgivelsene våre? Og kanskje er det denne holdningsendringen som må til for at vi skal kunne spille på lag med naturen?



*Figur 54: Eget arbeid*

## Økologisk naturestetikk i arbeid med naturmaterialer

### Presentasjon av Gernot Böhmes teori om en økologisk naturestetikk

Den tyske filosofen Gernot Böhme (2001) har i de senere tiår tatt opp arven fra Baumgartens teori om estetikken som fullkommengjøringen av den sanselige erkjennelsen (Baumgarten, 1750, s. 13). Baumgarten (1750) mente at estetikken må komme logikken til hjelp, og at den er basisen for å forbedre forstanden (Böhme, 2001, s. 521). Böhme (2001) vil nå utvide estetikken, som i den klassiske tradisjonen er innsnevret til og tilpasset kunst og kunsterfaring. Han vil innlemme design og natur for å skape helhet i en allmenn sanselære i dagens samfunn (Böhme, 2001, s. 519). Han mener estetikken ikke lenger kan forholde seg til kunstens avskjermede område, men at den skal utvide sitt arbeidsfelt ut fra samtidens presserende saksproblemer, og utvikle sin begrepslighet på disse problemene (Böhme, 2001, s. 526).

Når estetiseringen av det reelle er det første området, er naturen det andre området som stiller estetikken overfor nye oppgaver, mener Böhme (2001). «Det kan være en utfordring å forsøke seg på naturestetikk siden den klassiske naturestetikken til syvende og sist bare holdt naturen for verdifull når den ble kunstnerisk fremstilt» (Böhme, 2001, s. 529). Likevel mener han at det er et viktig tema å ta opp på grunn av miljøproblemene i vår tid.

Den illevarslende forverringen av naturen som vår omverden, bekymringen for menneskenes naturlige livsgrunnlag og det forhold at naturen selv merker skadene på sin egen kropp, har ført til spørsmål om naturen som ikke lenger har naturen som tema – slik det inntil nå er tilfelle i naturvitenskapene – men der temaet er naturen for oss (Böhme, 2001, s. 529).

Økologien, som er den aktuelle vitenskap for miljø- og omgivelsesspørsmål, behandler – som naturvitenskapene – naturen i seg og naturgjenstander seg imellom, og forholder seg i beste fall til mennesket rent fysiologisk. Når Böhme (2001) nå snakker om økologisk naturestetikk, vil han komplettere den økologiske betraktningssmåte, slik at naturen kan behandles med henblikk på hva den kan bety for menneskets sensibilitet. Hans grunnspørsmål betegnes som spørsmålet mellom omgivelseskvaliteter og menneskets mentale tilstand (Böhme, 2001, s. 529). Estetikkenes økologiske utfordringer har ført til at estetiske kvaliteter ved naturen igjen er blitt et tema. Dette gjør at vi må forholde oss til naturen på en annen måte enn som naturvitenskapens observatører, der vi gjør naturen til en gjenstand eller et tema, og fremmedgjør den fra oss. Naturen angår oss mennesker umiddelbart i vårt møte med den, og innenfor rammen for den økologiske naturestetikken kan vi se på hvordan den angår oss kroppslig og affektivt, det vil si i dens sanselige gitthet. Ut fra Baumgartens (1750) teori om estetikken som sanselig erkjennelse, vil naturestetikken måtte besvare spørsmålet om naturen i vår kroppslig-sanselige omgang med den kan vise seg karakteristisk annerledes enn



i naturvitenskapens forskning. Böhme (2001) spør oss om hva som i den estetiske tilgang til naturen blir erkjent (Böhme, 2001, s. 530).

I Dr. Zhuofei Wangs intervju av Böhme i 2014, sier han at når vi nå vi må gi oss selv en ny retning i forhold til naturen, kan vi undersøke vårt «naturlige selv». Vi som ser på oss selv som de rasjonelle vesener, må i denne fasen, der naturen er omdiskutert som tema, integrere det naturlige med det rasjonelle. Vi må innse at vi i vår kulturelle og siviliserte natur, ikke kan dominere den opprinnelige naturen. Det er umulig, og vi må se på naturen som en partner som vi bør forsøke å inngå et partnerskap med. Vi må gjenoppdage vår identitet som naturlige vesener og bevisstgjøre oss kroppen som naturen vi er. Dette gjelder ikke bare de basale behovene, men også vår eksistens. Alt tilhører egentlig naturen og er på denne måten umulig å destruere. Hvis vi ser på oss selv som natur, fjerner vi skillet mellom kultur og natur (Wang, 2014, s. 2).

### Drøfting av praktisk-estetiske undersøkelser opp mot Gernot Böhmes teori om en økologisk naturestetikk

Når jeg nå vil drøfte arbeidet med ubearbeidede naturmaterialer i installasjon, er det Böhmes (2001) spørsmål om omgivelseskvaliteter og hva de kan bety for vår mentale tilstand, jeg vil ta tak i. Selv om mine installasjoner av naturmaterialer ved første øyekast er som en klassisk estetisering av naturen, slik de fremstilles kunstnerisk av mennesker, er det etter min mening mer med dette arbeidet og disse verkene enn det første vi ser (Böhme, 2001, s. 529). Jeg ønsker at arbeidet med installasjonene skal gi en opplevelse av nærhet til disse rå, ubearbeidede naturmaterialene, og en opplevelse av denne råheten satt inn i det menneskeskapt rommet. Det kan være noe i dette rå og ubearbeidede ved materialene som gir oss assosiasjoner til den ville og uberørte naturen, og i nærkontakten med dem kan vi kjenne på hvordan de angår oss kroppslig.

I det jeg samlet inn løvbladene, steinene og greinene, og begynte å jobbe i fysisk berøring med dem, hadde jeg en opplevelse av en direkte kontakt som fjernet et gap mellom meg og materialene. Jeg løftet, kjente og luktet på, og studerte materialene, og jeg oppdaget detaljer ved dem som jeg ikke ville sett om jeg bare gikk forbi dem ute. Det var en sanselighet i denne direkte kontakten som gjorde meg oppmerksom på det naturlige, og på hvordan dette virket inn på meg. Naturmaterialene blir i dette arbeidet en del av omgivelsene våre, som minner oss om natur og vi kan dermed reflektere over hva slike omgivelseskvaliteter gjør med oss. I dette møtet med dem kan det oppstå et samspill som gjør at vi ikke lenger føler oss så fremmedgjorte fra naturen (Böhme, 2001, s. 530). Det er altså i møtet med materialene, og den sanselige opplevelsen vi har når vi beveger oss i og bruker tid på installasjonene, jeg mener at vi kan finne rom for refleksjon over hvor disse materialene kommer fra, hvilke kvaliteter og egenskaper de har, og hva de betyr for oss. Naturmaterialene ble her bare små biter av natur, men nærværet av dem er likevel merkbart

på grunn av kontrasten mellom det rå og uberørte, og det menneskeskapte rommet. Kanskje erkjenner vi noe ved å møte disse bitene av natur, fordi de med sin råhet er så til stede rundt oss?

Kontrasten mellom materialene og rommet ble en viktig del av prosjektet, og denne kontrasten ble dermed også en del av omgivelseskvalitetene. Når jeg spør om arbeidet med installasjonene kan skape sanseopplevelser til refleksjon rundt vårt forhold til naturen, tenker jeg her at det er når vi opplever denne kontrasten mellom det menneskeskapte og det naturlige at vi kan lete etter betydning i de forskjellige delene. Hva representerer rommet? Hva representerer naturmaterialene? Hva finner vi i møtet mellom disse to delene? Finner vi naturen, eller oss selv, og i så fall hvor? I samtidskunstens Environmental art handler det mye om mottagelsen betrakteren opplever i møtet med kunsten, og jeg tror at det også er mulig å gå inn i mine installasjoner og motta sanseintrykk på forskjellige nivåer. Og det er i det vi kan erkjenne at dette skjer i oss, at vi kan begynne å spørre om vi rører ved en naturestetikk.

Når Böhme (2001) ber oss tenke nytt om naturen for oss, tolker jeg dette som at vi nå må innse at naturen kan ha noe å tilføre oss mennesker, som vi ikke har vært oppmerksomme nok på til nå. Min tanke er at den sanselige opplevelsen installasjonene gir, kan føre betrakterens tanker inn på et samspill og en kontakt jeg tror vi har mistet med det naturlige. Når et slikt samspill og en slik kontakt ikke lenger er der, kan vi heller ikke la naturen gi oss den mentale påvirkningen den en gang kunne. Dette kan bety at vi har mistet en samhörighetsfølelse med naturen, der den kan gi oss noe vi ikke kan kjøpe for penger eller sette i målestokk. Når Böhme (2001) spør: «Hva er det som i den estetiske tilgang til naturen blir erkjent?», mener jeg at det handler om at vi kan finne denne kontakten igjen hvis vi tillater oss det. Hva innebærer så denne kontakten og dette samspillet? Er det noe her som forteller oss om partnerskapet Böhme (2001) snakker om? Kanskje kan mine installasjoner være en inngang til en slik estetisk tilgang til naturen og erkjennelse av kontakt, ved at kunsten kan gi rom for undring og refleksjon.

Når det gjelder å undersøke vårt «naturlige selv», gjenoppdage vår identitet som naturlige vesener og bevisstgjøre oss kroppen som naturen vi er, tror jeg vi kan hente mye i arbeidet med installasjonene (Wang, 2014, s. 2). Fordi disse handler mye om å være i kontakt med materialene og å bevege seg inn i eller rundt verkene, er kroppen en viktig del av hvordan vi opplever verkene. I det vi begynner å kommunisere med naturmaterialene for å bevege oss i et fysisk samspill med dem, vil vi kanskje oppdage at vi også er naturlige vesener. Vi er organiske og med et livsløp, slik som disse materialene er det. Her mener jeg det kan være muligheter for å se en ny retning for oss selv i forhold til naturen. Böhme ber oss innse at vi i vår kulturelle og siviliserte natur, ikke kan dominere den opprinnelige naturen. (Wang, 2014, s. 2). Hvis vi gjennom bevegelsen i installasjonene kan få opplevelsen av at også vi egentlig tilhører naturen, kan vi kanskje fjerne noe av skillet mellom kultur og natur, og finne frem til en form for eksistensielt partnerskap. Det var i det jeg syntes jeg arbeidet med materialene, i et organisk og flytende formspråk, at jeg hadde min erkjennelse av en kontakt og et samspill.

Også her vil jeg si at tid er nødvendig for å finne denne erkjennelsen. Det var da jeg lot meg selv få tid til kjenne etter, at jeg kunne undersøke min egen kropp opp mot naturmaterialene i installasjonene.



*Figur 55: Eget arbeid*

## Erfaring med naturmaterialer som del av en samfunnsetisk dannels

### Presentasjon av Per Bjørn Foros og Arne Johan Vetlesens teori om økologisk dannels

Foros og Vetlesen (2015) ser behovet for og bidrar til en ny og dristigere debatt om grunnleggende oppdragelse og dannels sett i forhold til alvoret i verdens tilstand i dag. I boken *Angsten for oppdragelse* etterlyser de politisk handlekraft og personlig engasjement som kan bringe oss på en riktigere kurs. De viser til at oppdragelse vanligvis diskuteres i en utviklingspsykologisk og individentsentrert tilnærming, og de vil gjennom å lansere sitt alternativ gjøre oppdragelsen til del av et samfunnsetisk dannelsesprosjekt (Foros og Vetlesen, 2015, s. 11 og 12).

De peker ut temaer – perspektiver – som kan ramme inn oppdragelsen og dannelsen. Disse temaene må ikke handle bare om kunnskap, saksinnhold og forståelse av verden, men også om erfaringer, inntrykk og opplevelser fra det levde liv, slik at dette til sammen kan fremme meningsdannels og aktualisere verdivalg. De mener at lærerne kan bruke disse temaene til å gjøre elevene fortrolige med å ta stilling til eller reflektere over hvordan de vil leve sine liv (Foros og Vetlesen, 2015, s. 108).

Forfatterne refererer til den tyske pedagogen Wolfgang Klafki, som skrev en grunnleggende artikkel om kategorial dannels i 1959, og brukte uttrykket *eksemparisk læring*. Det Klafki her ser for seg er at det eleven lærer gjennom «fordypning i det vesentlige», har en mer generell verdi enn læringsutbyttet i den spesielle konteksten, og at dette vil gi eleven en mer robust kunnskap som har større overføringsverdi til meningsdannels eller anvendelse. En slik pedagogisk oppfatning er svært aktuell i vår tid, hvor kunnskapen har vokst i omfang og blitt stadig mer flyktig. Siden strømmen av informasjon innebærer en form for overstimulering, trenger elevene hjelp til å sortere ut det som er av betydning. Et annet aktuelt begrep brukt av Klafki er *nøkkelproblemer*, som er et uttrykk for noe som gir oss nøkkelen til å forstå vår tid. I praksis forteller dette oss at vi kan utvide fra å gjøre et utvalg av temaer til å fokusere på hvordan vi forstår temaene (Foros & Vetlesen, 2015, s. 108).

Når Foros og Vetlesen (2015) gjør rede for temaene de mener bør stå i sentrum for en samfunnsetisk dannels, legger de vekt på retning og innhold, ikke virkemidler og pedagogikk. De ser på temaene i et samfunnsetisk perspektiv, men også gjennom en historisk vinkling, for å vise hvorfor så mye står på spill – akkurat nå og i et generasjonsperspektiv. Temaene som er gruppert omkring ulike aspekter ved dannelsen er: økologisk dannels, økonomisk dannels, teknologisk dannels, politisk dannels og kulturell dannels (Foros og Vetlesen, 2015, s. 109).

Under temaet økologisk dannels tar forfatterne for seg fenomenet liv og ser på dette gjennom evolusjonens historie, men også gjennom dypøkologiens perspektiv. Evolusjonsteorien har gitt oss en forståelse av arters slektskap, og gjennom media opplyses vi om dyr og planter utrolige egenskaper. Dypøkologien peker på at selv om vi så langt er

evolusjonens seierherrer, er vi snarere en del av naturen, der alle er avhengig av alle (Næss, 1976 referert i Foros og Vetlesen, 2015, s. 110). Likevel er det slik at selv om vi på den ene siden løser stadig flere av livets gåter, er det på den andre siden vi som også krenker og truer forutsetningene for liv og livsformer på planeten. Det er en naturgitt kontrast mellom arter, men at en art tar seg til rette slik som mennesket nå gjør, er et helt nytt fenomen.

Under temaet økologisk dannelse belyses den oppvoksende generasjons manglende erfaring med daglig avhengighet av naturen, og det pekes på at de trenger kunnskap og opplevelser som avtvinger respekt for livet i seg selv og for livets mangfold. Barn bør vite at maten de spiser er en del av et naturlig kretsløp, og at dette kretsløpet kan forringes hvis vi ikke stiller godt med det. Alle barn bør tas med ut i naturen, slik at de kan oppleve rikdommen, frodigheten og opprinnelsen i naturen – i våre omgivelser (Foros og Vetlesen, 2015, s. 110-111). Barn bør på denne måten gjøres oppmerksomme på at naturen er vårt opphav, og at vi i kraft av vår egenart og spesielle evner som mennesker, har et ansvar for å verne om alle livsformer i dette opphavet.

Barn bør også opplyses om at klimaendringene er et varsel om at vi ikke har underordnet oss naturens grenser, men heller har tøyd dem lenger og lenger i våre egne krav, forventninger og utilfredshet til livet (Foros og Vetlesen, 2015, s. 115). I denne erkjennelsen av grenser og respekt for disse grensene, bør vi kanskje lære å slå oss til ro med litt mindre og lete etter tilfredshet i måtehold, siden måtehold handler om å finne det rette mål i hver situasjon (Foros og Vetlesen, 2015, s. 116).

Forfatterne mener også at vi bør reflektere over teknologiens dobbelhet. Teknologiens nyvinninger kan hjelpe oss å produsere mer med mindre forbruk av ressurser, men gevinsten spises ofte opp av veksten. Det kan være at vi ser oss blinde på de mulighetene teknologien gir oss for endringer innen et bærekraftig samfunn, når endringene kanskje heller må komme gjennom nye standarder i kultur og atferd. Teknologien kan med sin optimisme true den uerstattelige forståelsen av hva livet egentlig er, og vi vet ennå ikke hva dette innebærer for barns forestillingsverden, utvikling og samværsformer hvis de trekkes bort fra leken og samtalen. Igjen kommer tapet av den direkte kontakten med naturen inn, og dette utendørs universet får nå noe fremmed over seg. Det menneskeskapte blir det trygge, mens naturen blir noe skremmende vi ikke kan klare oss. Tapet av erfarings- og opplevelsesbaserte ferdigheter og kunnskaper tilknyttet naturen kan betraktes som en form for fremadskridende fremmedgjøring. I denne kulturelle og kollektive fremmedgjøringen, mister vi en fortrolighet til og tilgang til naturen som lar oss merke på kroppen at vi er en del av den og det store biotiske fellesskapet. Dette tapet av tilhørighet kan gjøre at vi ikke ser at ved å ødelegge naturen, ødelegger vi vårt livsgrunnlag, og dermed oss selv (Foros og Vetlesen, 2015, s. 126).

## Drøfting av praktisk-estetiske undersøkelser opp mot Per Bjørn Foros og Arne Johan Vetlesens teori om økologisk dannelse

Ut fra Foros og Vetlesens (2015) tekster om oppdragelse som et samfunnsetisk dannelsesprosjekt med økologisk dannelse som en av innfallsvinklene, vil jeg drøfte mine installasjoner som et mulig bidrag i denne debatten. I denne delen av drøftingen vil elevene og det fagdidaktiske bli mer synlig, siden Foros og Vetlesen (2015) skriver til foreldre og lærere som de som oppdrar og utdanner barn og unge.

*Økologisk dannelse* er fremhevet som et av temaene som kan fremme meningsdannelse og aktualisere verdivalg hos barn og unge i dag, og forfatterne mener at lærere kan benytte seg av disse temaene for å sette i gang refleksjoner hos elever (Foros & Vetlesen, 2015, s. 108). Mitt prosjekt er miljørettet, og det er gjennom å arbeide direkte med naturmaterialer og reflektere over den innvirkningen dette kan ha på oss, at jeg tror jeg kan fremme spørsmål som fører oss videre i tankene om vår plass på planeten. Det er i dette direkte arbeidet med materialene jeg berører den erfaringen med vår avhengighet av naturen Foros og Vetlesen (2015) mener barn i dag mangler (Foros og Vetlesen, 2015, s. 110-111). Ved å gjennomføre slike prosjekter som lar dem komme så tett på det uberørte i våre naturlige omgivelser, kan de oppleve et møte som de ellers ikke ville hatt i dagens moderne samfunn.

Hvis elevene gjennomgår den samme prosessen som jeg selv har gjennomgått, med å møte både motstand og glede mens de leter etter det sanselige og kontakten med materialene, vil de kanskje kunne reflektere over om det behøves en slags kommunikasjon med naturen for å få noe til å fungere. Denne refleksjonen kan tas videre inn i samtaler om hvilken kommunikasjon vi har med naturen i dag. Det kan handle om hver og en av oss, og hvilken kommunikasjon vi personlig har med naturen. Hvilke minner har vi om slike materialer i forkant av prosjektet? Hvordan oppfører vi oss når vi møter naturen? Det kan også handle om hele menneskeheten; hva forteller vår historie om kommunikasjonen med naturen? Har vi respekt for naturen når vi utnytter den som vi gjør?

Når det kommer til fordypning i temaer som er vesentlige for vår tid, mener jeg at arbeidet med installasjonene er aktuelt hvis det gis nok tid. De refleksjonene og samtalene dette arbeidet da kan gi, er en måte å gå dypere inn i en forståelse på. Det handler ikke bare om å berøre temaet natur, men også hvilken rolle vi selv har til naturen i dag, både personlig og sett i lokale og globale perspektiver. Hvordan vil dette fungere i fremtiden? Her må elevene gå dypt inn i stoffet for å finne sitt personlige utgangspunkt for en mening; de kan ikke bare svare ut fra en fasit.

Forfatterne mener at barn bør opplyses om at klimaendringene er et varsel om at vi ikke har underordnet oss naturens grenser, men heller har tøyd dem lenger og lenger i våre egne krav, forventninger og utilfredshet til livet (Foros & Vetlesen, 2015, s. 115). Arbeidet med naturmaterialene kan være en inngang til dette temaet ved å fokusere på det sanselige møtet i kunsten. Verkene og opplevelsen av dem er ikke noe vi kan kjøpe, ta med oss eller

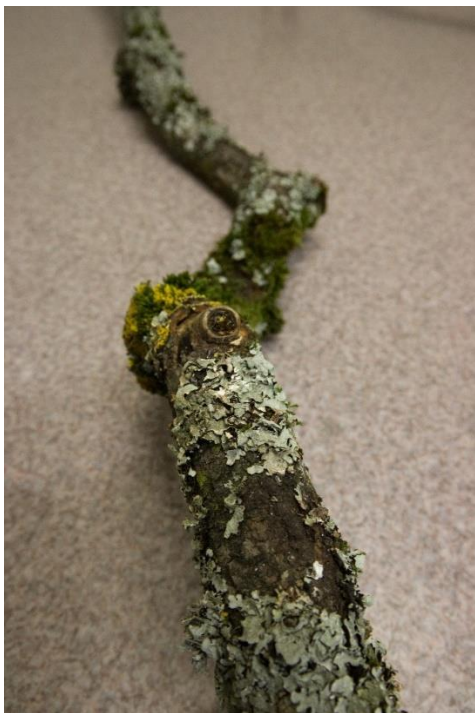
vise frem. Det handler om å være tilstede i øyeblikket, med kroppen og oppmerksomheten, og det vi oppnår er ikke målbart og mulig å ta vare på, annet enn i vår egen oppfattelse og refleksjon rundt denne. Kanskje kan elever oppnå en erkjennelse av at de selv har krav og forventninger til andre deler av livet? Opplever de tilfredshet ellers i livet, eller opplever de utilfredshet? Ved å reflektere over dette opp mot opplevelsen av arbeidet med installasjonene, kan de vurdere hva som egentlig trengs for at vi skal ha det bra. Hvilke av naturens grenser har vi tøyd ut fra våre krav og hvorfor? Kan vi slå oss til ro med litt mindre? Her vil jeg si at jeg er inne på temaet måtehold, og at elever gjennom refleksjon rundt dette, kan oppnå erkjennelse og respekt for naturens grenser (Foros & Vetlesen, 2015, s. 116).

Foros og Vetlesen (2015) ber oss også reflektere over at vi legger alt ansvar for fremtiden på teknologien, at vi igjen overser verdien av den direkte kontakten med naturen og at den kan gi oss den uerstattelige forståelsen av hva livet egentlig er. De sier at tapet av erfarings- og opplevelsesbaserte ferdigheter tilknyttet naturen kan betraktes som en form for fremadskridende fremmedgjøring, og vi mister en fortrolighet og tilgang til naturen som lar oss merke på kroppen at vi er en del av den (Foros & Vetlesen, 2015, s. 126). Gjennom arbeid med naturmaterialer, må barna gå helt bort fra teknologien og inn i direkte kontakt med noe som kommer fra det utendørs universet som naturen er. De vil kunne oppnå en viss grad av erfarings- og opplevelsesbaserte ferdigheter tilknyttet naturen ved å samle inn og gjøre seg kjent med materialene. Tilnærmingen til naturmaterialene er viktig i arbeid med installasjonene, både ved å fysisk flytte på dem og plassere dem, men også gjennom å forsøke å sanse dem som deler av et kunstverk. Kanskje kan de finne en fortrolighet og tilgang til naturen på denne måten? Ved å hente disse materialene inn og bli kjent med dem inne, kan det oppstå et mildt møte; noe som ikke er fullt så skremmende som å befinne seg ute i den store og uberørte naturen. Dette møtet kan bli en slags mellomting mellom det fremmedgjorte universet som naturen er blitt, og det trygge, menneskeskapte. Kanskje kan rommet for refleksjon rundt installasjonene kan være en inngangsport til et mer avslappet møte med den virkelige naturen, neste gang barna befinner seg ute? Ved å oppleve denne kontakten i arbeidet, og forhåpentligvis den gode kommunikasjonen med materialene, kan de ta med seg denne personlige relasjon til naturen videre i livet. Forhåpentligvis vil de oppleve at denne relasjonen gjør at de føler en respekt og kjærlighet for materialene, og deretter videre til naturen, hvor materialene kommer fra.

Foros og Vetlesen (2015) belyser som nevnt den oppvoksende generasjons manglende erfaring med vår avhengighet av naturen, og jeg ser arbeidet med naturmaterialene som en inngang til opplevelser av rikdom, frodighet, mangfold og opprinnelse i naturen, fordi det handler om dette møtet med det uberørte i omgivelsene våre (Foros og Vetlesen, 2015, s. 110). I møtet med materialene kan man undre seg over detaljer ved dem. Elevene kan se og røre ved materialene, og oppdage tekstur og struktur, lukt og lyd. Ved å hente materialene ute og ta dem inn, kan man reflektere over hvilket livsløp de har hatt til nå, og at dette livsløpet sannsynligvis kan fortsette når man legger dem tilbake i naturen. Videre kan man også reflektere over andre materialers livsløp, og til og med vårt eget.



Som eksempel fra mine installasjoner har greinene startet sitt liv som frø og vokst seg store og sterke på trærne som bærer løvblader. Løvbladene er i dette tilfellet kommet til slutten av sitt livsløp, men de startet med å spire på trærnes greiner før de vokste til å bli solfangere i fotosyntesen. Da høsten kom hadde de gjort sin jobb, klorofyllet trakk seg tilbake, og de visnet og falt til bakken. Dette livsløpet har i dette eksemplet foregått rett ved skolen og i nærmiljøet, og samtalen kan handle om hva trærne har gjort for luften rundt oss. Steinene kommer fra berg og jord, der trær setter røtter og vokser opp. Samtalen om steinene kan føres inn på andre retninger, som jordens opprinnelse og hvordan jordsmonn og bergarter utvikles over tid. Alle disse tankene dreier seg om økosystemer og hvordan de fungerer, og det kan føre til spørsmål og samtaler om sammenhenger. Hvor kommer disse materialene fra? Hvor har de blitt skapt og formet og hvordan har de havnet der de er i dag? Hvilken rolle spiller materialene i naturens økosystemer? Hvor kommer vi inn i disse økosystemene, og hva har vi gjort for å tilpasse oss naturens kretsløp? Dette er temaer som kan ha overføringsverdi til andre fag, som naturfag, samfunnsfag og historie. Jeg tror at de sanselige opplevelsene med materialene kan gi disse andre fagene et ekstra nivå av forståelse. Det er noe med den direkte kontakten med materialene, som kan gi den praktiske og personlige erfaringen som trengs for å virkelig forstå hva det er snakk om i teorier. Ved å sette dette inn i en flerfaglig kontekst, kan det styrke elevenes dybdelæring av temaene. Gjennom å fordre til skaperglede og undersøkelse, kan slikt arbeid med ubearbeidede naturmaterialer i installasjon føre til mer utforskertrang, engasjement og kritisk tenkning rundt våre verdivalg i livet på planeten.



Figur 56 og 57: Eget arbeid

## Avsluttende refleksjon

Målet med denne masteravhandlingen var å undersøke muligheter for sanseopplevelser til refleksjon over vårt forhold til naturen, og hvordan dette kunne bidra til et helhetlig økologisk syn i Kunst og håndverksundervisningen. Jeg har forsket på noe jeg ut fra egne erfaringer med naturen, naturmaterialer, men også erfaringer med kunst, mente kunne føre til en dypere forståelse av relasjonen menneske og natur. Gjennom en hermeneutisk og fenomenologisk tilnærming til den praktisk-estetiske utforskningen kjente jeg på en utvikling av forståelse på forskjellige nivåer. Jeg har gått fra å ha en forforståelse av noe jeg ville forske på, gjennom frustrasjon over motstand og glede over forløsning, til en opplevelse av å ha gjennomgått en helhetlig erfaring. Gjennom drøftingen opp mot teoretikerne John Dewey (2008), Gernot Böhme (2001), Per Bjørn Foros (2015) og Arne Johan Vetlesen (2015) gikk jeg dypere inn i mine tanker om viktigheten av estetisk erfaring med naturen. Jeg har lært mye på det personlige plan, men også ut fra et samfunnsperspektiv.

Jeg har undret meg og reflektert mye over både naturen og oss mennesker gjennom dette kunstneriske arbeidet og de sanselige erfaringene. De åpne og ubesvarte spørsmålene jeg har tatt med gjennom teksten, er spørsmål jeg tror man kan bruke i arbeid med elever. Kanskje kan de være føringer for å skape reflekterte og kritiske samtaler, men kanskje, og forhåpentligvis, vil elevene stille disse spørsmålene av seg selv. Dette kan jeg ikke si noe sikkert om, siden min utforskning er basert på min personlige opplevelse av prosjektet. Det jeg tenker er at her ligger det uendelig mange muligheter, hvis slike prosjekter gis tid for å gjennomgå erfaringene på et dypere plan. Det finnes så mange spennende, ubearbeidede naturmaterialer der ute, og det er bare å gå ut og oppdage dem og finne kvaliteter og muligheter med dem. Jeg tror at ved å gjøres oppmerksom på hva slike materialer kan brukes til, i en kunstnerisk og estetisk utforskning, kan elever bli mer bevisste på sine omgivelser og sitt forhold til dem. Dette er viktig bevisstgjøring i en verden av overforbruk og utnyttelse av naturressurser.

Slike prosjekter kan dermed styrke et helhetlig økologisk syn i Kunst og håndverksundervisning, fordi de fører til tanker om de store sammenhengene. Jeg vil si at det er rom for refleksjoner i mange retninger, og at det egentlig ikke er særlig mange begrensinger for hva man kan samtale om rundt slikt arbeid. Jeg tror også at flerfaglighet kan styrke arbeidet med installasjonene, og at dette også vil bidra til å aktualisere Kunst og håndverk som et viktig fag i fremtidens skole, gjennom samarbeid for en bedre dybdelæring hos elevene. Arbeidet med installasjonene gir kanskje ikke klare svar, men de kan bevege og forandre noe i elevene, og sette i gang tanker hos dem, som de kan ta med seg videre i livet.

## Kildeliste

Alvesson, M. og Sköldberg, K. (2009). *Reflexive Methodology. New Vistas for Qualitative Research* . London: Sage Publications.

Aure, V., Bergaust, K. (Red.) (2015). *Estetisk praksis og samfunn – tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk. Estetikk og samfunn.* (Red.) Bergen: Fagbokforlaget.

Baumgarten, A.G. (1750). *Aesthica*. I Bale, K. & Bø-Rygg, A. (Red.) (2008). *Estetisk teori – en antologi.* (s. 11-16 ) Oslo: Universitetsforlaget.

Bale, K. & Bø-Rygg, A. (Red.) (2009). *Estetisk teori – En antologi.* Oslo: Universitetsforlag.

Birnbaum, D. & Grynsztejn, M. (2007). *Take your time: Olafur Eliasson.* London: Thames & Hudson.

Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate.

Boetzkes, A. (2010). *The Ethics of Earth Art*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Böhme, G. (2001). *Innføring fra Aisthetik Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. I Bale, K. & Bø-Rygg, A. (Red.) (2008). *Estetisk teori – en antologi*. (s. 11-16 ) Oslo: Universitetsforlaget.

Dalland, O. (2012). *Metode og oppgaveskriving*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Dewey, J. (1934). *Å gjøre en erfaring fra Art as an Experience*. I Bale, K. & Bø-Rygg, A. (Red.) (2008). *Estetisk teori – en antologi*. (s. 11-16 ) Oslo: Universitetsforlaget.

Fallingen, N. (2014). *Business as Usual? - Hvordan kultivere økoliteracy i grunnskolefaget Kunst og håndverk og valgfaget Design og redesign?* (Masteravhandling). Oslo: HiOA. Hentet fra

[https://oda.hio.no/jspui/bitstream/10642/2091/2/Fallingen\\_Nina.pdf](https://oda.hio.no/jspui/bitstream/10642/2091/2/Fallingen_Nina.pdf)

FNs verdenskommisjon for miljø og utvikling. (1987). *FNs verdenskommisjon for miljø og utviklings rapport Vår felles framtid*. Hentet fra

<http://www.fn.no/Tema/Baerekraftig-utvikling/Hva-er-baerekraftig-utvikling>

Foros, P. B., & Vetlesen, A. (2015). *Angsten for oppdragelse Et samfunnetisk perspektiv på dannelse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Godø, R. (Red.). (2016). *Norsk Natur*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Goldsworthy, A. (2008). *Time*. London: Thames & Hudson Ltd.

Gunnerød, S. (2014). *Søppelets ambivalens i samtidskunsten – Kan kunst påvirke vårt syn på samfunnets avfallsprodukter?* Bergen: Universitetet i Bergen.

Hansen, B.H. (2016). Designkompetanse for en bærekraftig utvikling. *Form*, 2016 (2), 4-5.

Hausstätter, S.R., & Sarromaa, S. (2009). Et teoretisk bidrag til en miljørettet pedagogikk. *Pedagogikk – Norsk pedagogisk tidsskrift* (01). 67-75.

Idland, H.M. (2015). *Materialbruk i faget Kunst og håndverk – i forhold til et bærekraftig dannelsesperspektiv*. (Masteravhandling). Oslo: HiOA. Hentet fra <https://oda.hio.no/jspui/bitstream/10642/2714/2/Idland.pdf>

Jensen, M. (2013). *Estetiske læreprosesser i skole, kulturskole og barnehage*. Trondheim: Akademika Forlag.

Kastner, J. & Wallis, B. (1998). *Land And Environmental Art*. London: Phaidon Press Limited.

Kunnskapsdepartementet. (2012). *Kunnskap for en felles fremtid: Revidert strategi for utdanning for bærekraftig utvikling 2012-2015*. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/kunnskap-for-en-felles-framtid/id696562/>

Long, R., Moorhouse, P. & Hooker, D. (2002). *Walking the Line*. London: Thames & Hudson.

Louisiana Museum of Modern Art. (2014). *Olafur Eliasson – River Bed*. Hentet fra <https://en.louisiana.dk/exhibition/olafur-eliasson>

Marzona, D. (2005) *Conceptual Art*. Cologne: Taschen

Melkild, N. (2016). *Forbruk, miljø og bærekraft i utvalgte norske strategidokumenter om utdanning (2004-2015)*. (Masteravhandling). Oslo: HiOA. Hentet fra [https://fronter.com/hioa/links/files.phtml/1529813889\\$823683253\\$/Fagstoff/Fagdidaktikk\\_percent\\_3A+kunst+og+design+\\_percent\\_28FKD\\_percent\\_29/Fagdidaktikkoppgave+Master+2/M\\_ASTERPROSJEKTER+V\\_percent\\_C3\\_percent\\_85REN+2016/Melkild\\_Nora\\_kand521\\_171584\\_ME\\_ST5900..pdf](https://fronter.com/hioa/links/files.phtml/1529813889$823683253$/Fagstoff/Fagdidaktikk_percent_3A+kunst+og+design+_percent_28FKD_percent_29/Fagdidaktikkoppgave+Master+2/M_ASTERPROSJEKTER+V_percent_C3_percent_85REN+2016/Melkild_Nora_kand521_171584_ME_ST5900..pdf)

Nielsen, L. M. (2009). *Fagdidaktikk for kunst og håndverk I går - idag - i morgen*. Oslo: Universitetsforlaget.

NOU 2015:8 (2015) *Fremtidens skole. Fornyelse av fag og kompetanser*. Hentet 2016 fra [https://nettsteder.regjeringen.no/fremtidensskole/files/2015/06/NOU201520150008000DD\\_DPDFS.pdf](https://nettsteder.regjeringen.no/fremtidensskole/files/2015/06/NOU201520150008000DD_DPDFS.pdf)

Ongstad, S. (2004). *Språk, kommunikasjon og didaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget.

Opplæringslova. (1998). Lov om grunnskolen og den vidaregåande opplæringa (opplæringslova). Hentet fra <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1998-07-17-61>

Rosenthal, M. (2003). *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel.

Sørenstuen, J.-E. (2011). *Levende spor. Å oppdage naturen gjennom kunst og kunsten gjennom natur*. Bergen: Fagbokforlaget.

UNESCO ESD (2005-2014). UNESCO Education For Sustainable Development ESD. Hentet fra <http://www.unesco.org/new/en/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-sustainable-development/>

Utdanningsdirektoratet. (2006). *Kunnskapsløftet*. Hentet fra Generell del: <http://www.udir.no/Lareplaner/Kunnskapsloftet/Generell-del-av-lareplanen/>

Utdanningsdirektoratet. (2017). *Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/37f2f7e1850046a0a3f676fd45851384/overordnet-del---verdier-og-prinsipper-for-grunnopplaringen.pdf>

Vetlesen, A.J. (2008). Natursyn, teknologi og miljøkrise – utfordringer for en miljøetikk. I Arne Johan Vetlesen (Red.), *Nytt klima: miljøkrisen i samfunnskritisk lys*. (21-119). Oslo: Gyldendal.

Wang, Z. (2014). *An interview with Gernot Böhme*. Kassel: The School of Art and Design in Kassel.

Waterhouse, A. L. (2013). *I materialenes verden. Perspektiver og praksiser i barnehagens kunstneriske virksomhet*. Bergen:Fagbokforlaget.

Wong, W. (1993). *Principles of form and design*. Canada: John Wiley & Sons, Inc.

Østergaard, E. (2013). Naturfag og kunst: berøringer med verden. *Bedre Skole (4)*, ss. 113-15.

## Figurliste:

Figur 1: Olafur Eliasson, <i>River Bed</i> (2014) .....	26
Figur 2 og 3: Olafur Eliasson, <i>River Bed</i> (2014) .....	27
Figur 4 og 5: Richard Long, <i>Basalt Slate</i> (2015) og <i>Heaven And Earth Circle</i> (2002) .....	29
Figur 6 og 7: Andy Goldsworthy henter inspirasjon til sine innendørs verk fra arbeid ute i naturen (2003).....	30
Figur 8: Mark Dion, <i>Neukom Vivarium</i> (2007) .....	32
Figur 9: Min fortolkning av undersøkelsen satt inn i en illustrasjon av <i>Den hermeneutiske spiral</i> .....	36
Figur 10: Eget arbeid .....	42
Figur 11 og 12: Eget arbeid.....	43
Figur 13, 14, 15 og 16: Eget arbeid.....	44
Figur 17, 18 og 19: Eget arbeid.....	45
Figur 20, 21 og 22: Eget arbeid.....	46
Figur 23, 24 og 25: Eget arbeid.....	48
Figur 26, 27, 28 og 29: Eget arbeid.....	50
Figur 30 og Figur 31: Eget arbeid .....	50
Figur 32: Eget arbeid .....	51
Figur 33, 34, 35 og 36: Eget arbeid.....	53
Figur 37, 38, 39 og 40: Eget arbeid.....	54



Figur 41, 42, 43 og 44: Eget arbeid.....	55
Figur 45 og 46: Eget arbeid.....	56
Figur 47, 48 og 49: Eget arbeid.....	59
Figur 50, 51 og 52: Eget arbeid.....	60
Figur 53: Eget arbeid .....	64
Figur 54: Eget arbeid .....	71
Figur 55: Eget arbeid .....	76
Figur 56 og 57: Eget arbeid.....	81

Figur 1, 2 og 3: Olafur Eliasson, *River Bed*. (2014). Hentet fra

<https://en.louisiana.dk/exhibition/olafur-eliasson>

Figur 4: Richard Long, *Basalt Slate*. (2015). Hentet fra

[http://www.richardlong.org/Exhibitions/2016/basaltslate\\_2\\_KF.html](http://www.richardlong.org/Exhibitions/2016/basaltslate_2_KF.html)

Figur 5: Richard Long, *Heaven and Earth Circle*. (2002). Hentet fra

<http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitions/heavearth.html>

Figur 6 og 7: Andy Goldsworthy (2003). Hentet fra:

[https://c2.staticflickr.com/2/1114/798089933\\_b757b2bc09\\_b.jpg](https://c2.staticflickr.com/2/1114/798089933_b757b2bc09_b.jpg)

Figur 8: Mark Dion, *Neukom Vivarium*. (2007). Hentet fra

<https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid=%2f%2fd8PW&id=6D797E665C8605C5C9E4AB0ECD806578E4B92610&thid=OIP. | Id8PWBb5rPGT4L9Z0KwHaE8&q=mark+dion+neukom+vivarium&simid=608018529163611743&selectedIndex=1&ajaxhist=0>