Masteravhandling 2018
Karin Maria Keane

Samarbeid og samhandling i akvarell

Studieretning Fagdidaktikk: Kunst og Design
Institutt for estetiske fag
Fakultet for Teknologi, Kunst og Design
OsloMet storbyuniversitetet

Master i estetiske fag
Fagdidaktikk: kunst og design

Karin Maria Keane

kandidatnummer: 422

Institutt for estetiske fag
Fakultet for Teknologi, Kunst og Design
OsloMet - storbyuniversitetet

Emnekode: MEST5900 1 - 2018

SAMMENDRAG

Denne avhandlingen har en didaktisk vinkling på akvarellmaleriet. Undersøkelsen beskriver hvordan to ulike arbeidsformer mellom to par akvarellmalere, som arbeider samtidig med idéutvikling og billedskaping sammen, kan ta form. Det ene paret arbeider i samme rom, i et samarbeid, det andre paret arbeider på samme verk i samhandling. Samarbeidets og samhandlingens faser og læringsprosesser analyseres i lys av Wengers (1998) 'Læring i praksisfellesskap' og Frisch' (2010) 'Se-tegne-prosesser' og 'Løpeild-effekt'. Aspekter som fremmer og motvirker idé-deling og tett samarbeid tas opp. Undersøkelsen viser at parene utvikler sin praksis i praksisfellesskapet. Frisch' 'løpeild-effekt' gjør seg gjeldende både i samarbeidet og i samhandlingen mellom utøverne. Frisch' begrep 'se-tegne-prosesser' gjør seg gjeldende som 'se-gjøre-prosesser', i denne sammenhengen spesifisert som 'se-male-prosesser'. Avhandlingens undertema er undersøkelsens materialtekniske del, som dreier seg om enkelte aspekter ved redesign og demediering av objekter; Hvordan kan gjenbruk av gamle akvareller brukes til å skape nye kunstuttrykk gjennom redesign av akvarell? Hvordan utvikles et formspråk i samarbeidet mellom to utøvere, i dialog med de samme materialene?

ABSTRACT

This Master's thesis has a pedagogical and didactic focus on watercolour painting. Through this investigation a cooperation and a collaboration between two pairs of watercolour art practitioners are being examined. The watercolour artists are working together to develop new concepts, generating ideas and exploring the making of new works of art. The first pair of artists work side by side, cooperating, while the second set are collaborating on the same paintings simultaneously. The different stages of cooperating and collaborating and the learning processes are discussed in the context of the social learning theories of Wenger's (1998) 'Communities of Practice' and Frisch (2010) 'Seeing-drawing-processes' (Visually controlled drawings) and 'The Wildfire Effect'. Aspects that promote or inhibit the sharing of ideas and close cooperation are addressed in the discussion of the empirical findings. This study shows that Frisch Wildfire Effect is operational as a 'seeing-drawing-process' in both cases. The study also shows how Frisch's term 'seeing-drawing-processes' can be generalized to 'seeing-doing-processes' and in this specific case study transferred to a 'seeing-painting-process'. The subtopic of this thesis is the investigation of materials and techniques that relate not only to redesign and re-use but also to demediation of artifacts —to determine how redesign of old watercolour paintings can be used to make new artistic expressions and how a language of form develops when two practitioners are cooperating in a dialogue with the art materials.

EN VARM TAKK

I to år har jeg vært del av et helt unikt læringsmiljø på Mastergradsstudiet i estetiske fag, studieretning Fagdidaktikk: Kunst og Design, ved Institutt for estetiske fag, Fakultet for teknologi, kunst og design, ved OsloMet – storbyuniversitetet. Våre to fagkoordinatorer og forelesere, professor Liv Merete Nielsen og førsteamanuensis Janne Beate Reitan, har med en svært bevisst holdning til innholdet i begrepet «den gode lærer», vært igangsettere og pådrivere til dette. De har gått foran som rollemodeller for et godt læringsmiljø, hvor det å dele kunnskap og gi hjelp, råd og støtte, er første bud. Vi i studentgruppen har bygget videre på deres altruistiske holdning, og vært til stor støtte for hverandre i disse to årene. Jeg har nå erfart i praksis hva et godt læringsmiljø er, at kunnskap som deles blir til mer kunnskap, og det har forandret meg for livet. Min varmeste takk går Liv Merete og Janne, og til mine medstudenter Eivind, Silje, Camilla, Jorid, Marit, Shpend og Ingunn.

Mine to veiledere, førsteamanuensis Janne Beate Reitan og universitetslektor Anne Jensen vil jeg takke spesielt. Janne har opptrådt med en slik autoritet, profesjonalitet, ryddighet og kompetanse, at jeg har kunnet ha full tillit til hennes oppmuntringer; ‘alt vil ordne seg’ og ‘jeg kommer i mål’, når hun har uttalt det. Anne’s og Janne’s egen forskning i feltet har inspirert meg og hjulpet meg til å spisse avhandlingen. Deres tro på meg, støtte og konstruktive tilbakemeldinger har vært uvurderlige, for at jeg kunne gå videre med tro på at jeg ville greie å fullføre.

Denne undersøkelsen ville ikke blitt så dyp, om det ikke var for den rause holdningen og viljen til å dele med seg av sine tanker, som pilotgruppen og mine to hovedinformanter hadde. Jeg har lært så mye av dem og fra deres lange praksiser som akvarellmalende kunstnere.

Min familie, ektefelle og to flotte tenåringer, har lagt til rette for at jeg kunne arbeide sent og lange dager i helger og ferier, både med forskningen i ti uker i Nederland og i påskeferien under innspurten. Med støtte og forståelse hjemmefra har jeg fått muligheten til faglig fornyelse. Jeg skylder dem en rekke gode middager, en påskeferie og masse oppmerksomhet! Og tilslutt min pappa som alltid har tid til en telefonsamtale og å oversette fra norsk til engelsk, og som hjelper meg å sette fornuftige grenser gjennom sin klokskap.
Takk!

INNHOLDSFORTEGNELSE

Introduksjon til tema *1*
Problemstilling *6*
Begrepsavklaring *7*
Undersøkelsesfeltet – state of the art *10*
Estetisk praksis *11*
Gjenvinning som estetisk praksis *12*
Samhandlingens praksis *20*
Læringsfellesskap – sosiale læringsteorier *26*
Metodologi og metode *31*
Ontologisk og epistemologisk posisjon *31*
Refleksiv metodologi *32*
Research by art (and design) *35*
Operasjonalisering og dokumentasjonsformer *39*
Praktisk undersøkelse *46*
Tema 1 - samarbeid om redesign *46*
Tema 2 - samhandling om å skape nye akvareller *56*
Drøfting og tolkning av funn *64*
Praksisfelleskaper - Wenger *64*
Se-tegne-prosesser - Frisch *71*
Oppsummering av drøfting og fortolkninger *77*
Konklusjoner *78*
Forskningens didaktiske bidrag *79*
Avsluttende refleksjoner *82*
Kilder *83*
Referanser *83*
Figurliste *88*
Vedlegg *91*

INTRODUKSJON TIL TEMA

Akvarellmaleriet

Underveis i min faglærerutdanning i årene 2001 til 2006 oppdaget jeg at akvarellmaleriet lå for meg, og jeg har arbeidet hovedsakelig med akvarell som uttrykksform i de årene som har gått etter det. Min erfaring med akvarellmediet er at man må male mange bilder, skisser og utkast, våge å prøve og feile, for å lære å håndtere mediet. I løpet av disse årene oppdaget jeg at det eksisterte svært konservative holdninger til hvordan akvarell skulle utøves, uttalte og uuttalte regler. En diskurs eller tradisjon blir ofte kalt *purister*. De brukte hverken hvit dekkfarge eller andre effektskapende midler i maleriet, og de kritiserte andre som brukte effekter. Noen arbeidet kun med primærfargene, mens andre hevdet at alt var lov bare maleriet endte bra. At alt var lov innebar både å benytte salt (som gjør at papiret brytes fortere ned), goache (dekkfarger), flytende vannfast tusj (Indian ink) og collage. Med min utøylige nysgjerrighet ble min egen kjepphest å eksperimentere mest mulig med mediet og undersøke akvarellens grenser.

Vått-i-vått er en grunnteknikk i akvarell hvor papiret eller maleområdet er gjennomvætet, slik at akvarellmalingen flyter utover og man får en ullen effekt. Her er det lite rom for justeringer så snart papiret er tørt. Vått-på-tørt er en annen grunnteknikk, hvor man maler på tørr overflate, og hvor malestrøkene legger seg med skarpe kanter rundt. Disse to grunnteknikkene gir helt forskjellig uttrykk, og man veksler gjerne mellom teknikkene.

Ettersom jeg ga undervisning i akvarell samtidig, erfarte jeg hvor stort papirforbruk jeg hadde. Akvarellpapir er ikke som lerret. Det har en tålegrense for hvor mange malingsstrøk det kan ta imot, og når fargelagene ikke lenger er transparente mister maleriet sitt lys. Akvarellpapiret mitt gikk med både til mine egne utprøvninger, til å male bilder, til å mislykkes og prøve på nytt, til undervisningseksempler, til demonstrasjoner foran elever og til å vise penselføring underveis på kurs. Å mestre akvarell betød i praksis å male på mange, mange ark, å alltid ha nok papir tilgjengelig, slik at angsten for å mislykkes kunne tøyles. Alt materiale samlet jeg på. Det var viktige huskelapper, eksempler, utprøvinger, didaktisk materiale, oppgave-idéer, idéer til nye malerier, og malerier som kanskje kunne reddes eller beskjæres til nye uttrykk.

Årene gikk og jeg begynte å sortere haugene i gjenbrukbart papir og papir som kunne brukes på baksiden. På besøk hos akvarellkolleger observerte jeg det samme. Hauger med brukt papir og bunter med nytt papir. I lys av min økende bekymring for miljøet og vår samlede ressursbruk, begynte jeg å fundere på hvordan jeg selv kunne drive en mer miljøvennlig kunstnerisk praksis. I figur 1 og 2, viser jeg eksempler på en del av malte avlagte akvareller, demonstrasjoner og skisser. Dette var en liten del av råmaterialet mitt.

Figur 1 Bunt med gamle akvareller. 2017. Foto Susan Brockett.

Figur 2 Detalj fra bunt med akvarellbiter. 2017. Foto Susan Brockett.

I forbindelse med en internasjonal akvarellutstilling som jeg var med på å arrangere, kom jeg i kontakt med Informant 1 fra Nederland. Jeg besøkte henne i hennes atelierfellesskap i 2014, vi malte sammen og ble inspirert av hverandres likheter på tvers av kulturforskjeller. Vi utviklet raskt et nært vennskap, og et fortrolig samarbeid som ga rom for lek i maleriet, tok form. Vi utforsket maling av fellesakvareller til musikk. Det var en spennende erfaring som vi

begge ønsket å utforske mer. Vi møttes årlig og fortsatte å dele kunnskap. I 2016 skapte vi en utstilling sammen hvor vi hang bildene våre side om side. Hun gikk med på å montere sine akvareller rett på vegg uten innramming, som er blitt vanlig i den nordiske utstillingstradisjonen. Hun utvidet mitt syn på akvarellmaleriet, og jeg fikk oppleve at å male en akvarell kan være som å improvisere et musikkstykke; «Alt skjer mens arket er vått. Deretter er maleriet klart»

Med dette fruktbare samarbeidet som ressurs øynet jeg en mulighet for at vi kunne eksperimentere mer sammen, og det var naturlig for meg å involvere henne i mitt forskningsprosjekt. Første del av studien ble derfor til i Nederland, og jeg ble tatt godt imot av kunstnerfellesskapet, der jeg fikk bo i et *artist-in-residence*-program i ti uker. Oppholdet skulle avsluttes med en kort utstilling som viste det vi hadde laget i perioden som *work-in-progress*, underveis-arbeid.

Figur 3 Duo-painting med Informant 1. Eget foto.

I figur 3 vises et eksperiment Informant 1 og jeg gjorde i den innledende fasen til samarbeidet vårt om redesign. Vi kalte det duo-maleri og undersøkte hvordan akvarellene våre ble påvirket av det at vi malte side om side. Dette arbeidet fant sted før NSD hadde godkjent min søknad og er derfor ikke med i denne studien.

I arbeidet med å strukturere hvordan utforskningen skulle ta form, gjorde jeg et pilotprosjekt i Norge. Pilotprosjektet var en gruppe ulike utøvere i akvarell som bestod av erfarne malere med lang fartstid som jeg kjente gjennom mitt nettverk. Jeg inviterte til utforskning av brukte akvareller, inspirasjonsforedrag og betonte viktigheten av å dele kunnskap. Gruppen møttes og arbeidet sammen to helger med fire ukers mellomrom. Hver økt ble innledet med et

foredrag og inspirasjons-bilder. Utprøvningene ble dokumentert med foto. Pilotgruppens eksperimenter og kunnskapsdeling dannet grunnlaget for mitt videre arbeid. Jeg ble interessert i hvordan utvekslingen i gruppen foregikk, fordi gruppedeltakerne i deres tilbakemeldinger formidlet at de fant delingen som foregikk uvanlig, betydningsfull og inspirerende. De konkrete utprøvningene var omfangsrike, et stort arbeid ble gjort, som jeg kunne bygge videre på sammen med Informant 1.

Avhandlingen bygger på min overbevisning om at en bærekraftig praksis i form av gjenbruk, må undersøkes også i det tradisjonelle akvarellmediet. Avhandlingens didaktiske vinkling er hvordan to som samarbeider kan utvikle og dele idéer og kunnskap og lære av hverandre.

I avhandlingens siste kapittel tar jeg opp betingelsene jeg mener er nødvendige for at samarbeid og samhandling også kan brukes i kunst- og håndverksfaget i grunnskolen. Et samspill utfolder seg mellom to solister som vanligvis arbeider hver for seg. Begrepet 'solister' virker presist, ettersom den tradisjonelle billedkunstneren arbeider alene med sin kunst. I masterprosjektet har jeg undersøkt samarbeid og samhandling ved å praktisere det selv sammen med mine to informanter.

Ressursbruk, gjenbruk og redesign

Akvarellmediet har en lang historie. Det utøves mange steder konservativt og tradisjonsbundet. I malerkunsten må man male mange bilder, øve mye, for å mestre. Akvarell er det letteste tilgjengelige mediet. Alle i vår kultur kjenner vann-maling fra barneskolen. Akvarell blant voksne amatører er kjent som den mest krevende teknikken. Ofte tar fargene en annen vei enn intensjonen, og man må tåle å feile mange ganger, prøve på nytt, for å bli god. Dermed oppstår det raskt et ganske stort papirforbruk.

Selve akvarellpapiret er laget av bomull, cellulose eller av blandinger. Papiret må være tykt og bestrøket med lim for å beholde fargen på overflaten og tåle all fuktigheten. Man må male mye for å beherske den impulsiviteten som kreves, mens farger og papir er vått. Et papir kan bli overarbeidet ved at det males over for mange ganger, eller ved at maleren ikke har holdt av umalte flater av hvitt papir som lyse kontrastpunkt i komposisjonen. En rådende holdning til akvarellmaleriet er denne: mange bilder blir mislykket eller halvgode – man må derfor legge det malte papiret til side og begynne på et nytt. Tilgangen til nytt papir blir viktig for å orke å gjøre 'feil'.

Produsentene av akvarellpapir markedsfører papirene som gode til ulike teknikker, men miljøvennlige papir er foreløpig et ikke-tema. Innen akvarellkunsten står diskursen om materialenes kvalitet i form av levetid, lysekthet og bestanddeler, for at kunstverkene skal vare. Å se på mulighetene for en mer bærekraftig adferd innen det lille fagområdet som akvarell er, synes relevant. Det er mitt ønske å kunne fortsette å arbeide med akvarell med en mindre ressursbelastende praksis, og å spre denne forbedrede praksisen til andre i feltet. Et

samarbeid med en annen om denne praksis var derfor en viktig motivasjon. Sammen står man sterkere om nye tilnærmingsmåter i et fagfelt. Derfor startet min reise med spørsmålet: Må man begynne en maleprosess med nye ark eller kan man benytte seg av ombruk av gamle akvareller - *redesign av akvarell*?

Utfordringen i gjenbruk er å tenke nytt om hvordan et materiale, et malt akvarellpapir som er belemret med en eksisterende kunstnerisk intensjon, kan brukes til å skape nye kunstuttrykk. Redesign av gamle bilder tenkte jeg ville tilfredsstille behovet for å skape bilder, men hva med tilfredsstillelsen ved å lære å male?

I undersøkelsesprosessen dukket spørsmålet om tema opp; 'Må man ha et tema å arbeide etter?' eller er det tilstrekkelig bare å utforske et materiales muligheter? Begrepet *tema* vil jeg omtale som motiv, idé, forutbestemt vilje og ønske til å uttrykke 'et bestemt noe'. Denne oppgaven besvarer ikke dette, men berører det så vidt.

Å arbeide sammen som læringsarena

Ettersom denne avhandlingen tar for seg estetisk praksis i lys av samarbeid og samhandling som læringsarena, legges et fagdidaktisk perspektiv til grunn for undersøkelsen. Refleksjonene i avhandlingen drøfter hvordan en praksis kan utvikles, både gjennom samarbeid, samhandling og gjennom endret tenkning om ressursbruk.

Som et pilotprosjekt før selve undersøkelsen, brukte jeg en pilotgruppe som læringsfellesskap til eksperimentering av materialenes muligheter tidlig i studieløpet. Jeg erfarte da at å arbeide tett i team, forutsetter en vilje til å dele kunnskap, og en åpenhet overfor den andres løsninger og innspill. Å arbeide i par, parallelt eller sammen, er et tett samarbeid, hvor man blottstiller seg og gjør seg sårbar, og da kan det stå mye på spill følelsesmessig. Det kjentes som en interessant fagdidaktisk vinkling. Jeg har tidligere opplevd situasjoner hvor en samarbeidspartner holder kunnskapen sin for seg selv, men også det motsatte, å få tilgang til den. Jeg har opplevd spontan deling og begeistring over å gå opp i en høyere enhet, men også den andres reservasjon og følelser av konkurranse på grunn av for stor likhet i uttrykk eller teknikk. I den praktisk-estetiske undersøkelsen i masterprosjektet gjorde jeg disse erfaringene igjen, og jeg tar de opp i drøftingskapittelet. I drøftingen ser jeg disse erfaringene i lys av *læring i praksisfellesskap* (Wenger, 1998) og *løpeild-effekten* (Frisch, 2010).

Avhandlingens oppbygging

Denne avhandlingen er disponert slik at problemstilling og begrepsavklaring kommer rett etter en bred introduksjon til studien. Deretter i kapittelet om Feltforståelse – *State of the Art* –

ser jeg nærmere på fagfelt som ligger nær min egen utforskning. Her drøfter jeg både den estetiske praksis, filosofi om kunst og demediering, eksempler på gjenbruk og redesign, samhandling og nybrottsarbeid innen akvarell. Enkelte fotografier eksemplifiserer estetiske praksiser som jeg tar opp. I dette kapittelet tas også opp sosiale læringsteorier som er relatert til min data-analyse. Teoretisk rammeverk og metode presenteres i neste kapittel. Jeg bruker forskningsdesignet som rekkefølge for gjennomgangen av metodologien jeg har benyttet meg av. Her diskuterer jeg tilslutt svakheter ved studien. I neste kapittel presenteres først undersøkelsens resultater og deretter kommer drøftingsdelen. Jeg diskuterer empiri i lys av Wengers sosiale læringsteori i praksisfellesskap og Frischs teori om uformelle lærings-strategier blant barneskoleelever. Materialet belyses med rikholdig fotodokumentasjon og sitater fra intervjuer.

I oppsummering og konklusjon beskriver jeg det lille mellomrommet som min utforskning kan tenkes å fylle. Jeg går også inn i fagdidaktisk tilrettelegging for kurs og undervisning i grunnskolen og privat kursregi i avsnittet om forskningens bidrag. Jeg ser også muligheter videre til nye fordypende undersøkelser. Jeg avrunder med et fåtall oppsummeringer av undersøkelsen i relasjon til fagteori, anvendelighet og veien videre.

PROBLEMSTILLING

Undersøkelsens første problemformulering var å finne ut av hvordan gjenbruk av akvareller kan benyttes i kunstnerisk skapende prosesser i arbeid med akvarellmaleri, til å skape visuelle ytringer: *Hvordan kan redesign av akvareller bidra til en mer bærekraftig kunstnerisk praksis*. Denne var ikke tilstrekkelig dekkende for mitt fagdidaktiske prosjekt, å undersøke hvordan samarbeid i et 'solistfag' forløper.

Hva skjer når to solister jobber i team? Hvordan går det når to kunstmalere som vanligvis arbeider alene og stoler på sin egen bedømming av sitt skaperverk, arbeider parallelt med samme tekniske tilnærming, og hvordan går det når de arbeider på samme verk? Man har ulike erfaringsverdener. Idéer smitter, og man trekker på hverandres erfaring. Men hvordan skjer dette? Opplever man gjensidig inspirasjon eller konkurranse? Lærer man noe nytt ved å observere hverandre? Blir det utrygt om man frykter at den andre vil stjele idéen eller lage et bedre verk enn man selv kan? Jeg begynte med tanken at man må kjenne seg trygg på seg selv, at man er like god, eller i det minste annerledes, og seg selv nok i et tett samarbeid. Og at det gagner «saken» at man deler og observerer hverandres prosesser.

Etter hvert utviklet jeg utvidede problemstillinger: *Hvilke mekanismer trer i kraft når to akvarellmalere arbeider samtidig i team med de samme idéene?* Denne vinklingen tok i betraktning at jeg trakk inn en kollega i undersøkelsen. Vi ble to som arbeidet og diskuterte løsninger som vi eksperimenterte med. *Hva betegner et teamarbeid om gjenbruk av gamle*

akvarellmalerier? Hvordan forløper samarbeid og samhandling? Etterhvert ble jeg mer opptatt av hva som utfoldet seg mellom oss to som samarbeidet om de praktisk-estetiske undersøkelsene. Med tiden så jeg mer av hva som rørte seg av følelser og mønstre i samarbeidet, og jeg ble enda mer opptatt av å undersøke hvordan et tett samarbeid om en kunstnerisk prosess kunne karakteriseres. Derfor er avhandlingens problemstilling:

Hvordan kan man karakterisere prosesser hvor jeg henholdsvis samarbeider om redesign og samhandler om billedskaping med to ulike akvarellmalere?

Jeg begrunner den med en uforutsett utvikling som skjedde underveis. Det første samarbeidet om redesign og idéutvikling fant sted sommeren 2017. Sammen undersøkte vi hvordan den kunstneriske prosessen med redesign av akvareller kan foregå. I løpet av den undersøkelses-prosessen forandret mitt fokus seg. Først var jeg opptatt av hvordan utforske det tekniske, og hvilke stadier billedkunstneren går gjennom i redesign av akvareller.

Etter hvert forandret fokuset seg til hvordan vi lot oss inspirere av hverandre, hvordan den enes undersøkelser ledet den andre til nye eksperimenter. Kvellestad (2017) refererer til dette som *co-creativity* i «The Black Thread Project» som jeg tar opp i kapittelet om Feltforståelse (Kvellestad, 2017). I januar 2018 tok jeg derfor initiativ til samhandling med en annen utøver. Vi undersøkte hvordan man kan arbeide sammen på samme maleri med en hensikt om å gå gjennom bildeskapings-prosessen og lage et nytt 'ferdig bilde' sammen. Avhandlingen kan derfor synes todelt. I utgangspunktet er fokuset på mulighetene som finnes i redesign av akvarell, for deretter å sette fokus på hva som skjer med bildeskapingen i samhandlingen mellom to 'solister'. Valg av informanter beskrives nærmere i metodekapittelet.

Begrepsavklaring

Akvarell

Akvarell er en maleteknikk og et malemedium, og blir også kalt vann-maling. Akvarellmaleriet beskrives ofte som transparent, og det karakteristiske uttrykket ved akvarellen er at det hvite papiret skinner igjennom malingsstrøkene og skaper lyset i bildet. Denne beskrivelsen er også malerteknisk, da man kan vektlegge det transparente når man maler.

Akvarellfarger består av fargepigmenter, et vannbasert bindemiddel, gummi arabicum, og honning eller glyserin. Imidlertid har fargene ulik transparens, og det finnes akvarellfarger

som er nesten helt dekkende. Goache, dekkfarger, er også vannløselige, og ligner på mange måter akvarellfarger. Goache dekker og tilslører det hvite papiret, slik at uttrykket fjerner seg fra det akvarelliske. Akrylmaling er fargepigmenter blandet i en plastemulsjon. Akrylfargene kan i våt tilstand tynnes med vann og males transparent på papir. Uttrykket kan ligne på et maleri med akvarellfarger på akvarellpapir. Når akrylmalingen først er tørr, er den vannfast, og kan ikke bløtes, kun males over. Her skiller akrylmaling seg fra akvarell- og goachemediet. Indian Ink og Kinesisk tusj er tyntflytende blekkfarger som har blitt brukt gjennom hundrevis av år, og kalles tusjlaveringer av kunsthistorikere. De tørker også vannfast. Det finnes nå blekk i alle farger, og det produseres tyntflytende akvarellfarger også. Med alle disse muligheten kan man bli usikker på hva som kan karakteriseres som akvarellmaleri.

Det pågår en aktiv debatt i samtidens akvarellmiljø om nettopp dette. Diskursen er basert på at de ulike akvarellforeningene har ulike historiske tradisjoner og ulikt antall toneangivende nye kunstnere som bruker mediet på nye måter.

Et kriterium for at et maleri skal kunne kalles akvarell, som man i diskursen er enige om, er at malingen må være vannbasert. Men er for eksempel collage basert kun på malte akvareller ren akvarell, akvarellcollage eller bare collage? Utfra dette springer mange definisjoner av hva som kan kalles akvarell. The Royal Watercolour Society (England) definerer for eksempel akvarell som et vannbasert medium på et papirbasert underlag. «Our artists work in a variety of media including gouache, acrylic, pen & ink, pigment, collage, mixed media as well as traditional watercolour" (Royal Watercolour Society, 2018).

Min definisjon av akvarell i avhandlingens kontekst er vannløselige farger malt på et maleunderlag av papir. Denne avgrensningen sier ingenting om fargenes transparens, om dens ytre form har to eller tre dimensjoner, består av flere lag med papir eller om det er flere materialer flettet eller limt inn i verket.

Redesign

Bråten og Kvalbein (2014) siterer sosialantropologen Douglas' begreper «a matter in place» og «a matter out of place». Diskursen handler om hvordan vi skal snu våre vaner som storforbrukere av ting og objekter som ikke har lang levetid. Begrepet «a matter out of place» beskriver ting vi anser som søppel, altså gjenstander som ikke er på 'rett plass' (fri oversettelse). Slik at søppel, avlagte, utbrukte gjenstander, ting, objekter, materialer, er ting som ikke er på rett plass lenger. «Det vi ikke trenger i dag, kan være helt nødvendig på et annet sted til en annen tid. Verdi er individuelt og kulturelt preget» (Bråten & Kvalbein, 2014, ss.19-20). Tanken om at et objekt kan ha en verdi for en annen enn oss selv, henger sammen med påstanden om at verdi er individuelt bestemt og preget av den kulturen og konteksten objektet befinner seg i. Disse gir seg utslag i markedsplasser hvor man kan kjøpe eller overta

andres «matter out of place». Finn.no, Schibsteds online markedsplass for brukte gjenstander, og loppemarkeder er konkrete eksempler på dette, og representerer varianter av gjenbruk, gjenvinning (recycling, eng.).

Resirkulering omfatter både gjenbruk og gjenvinning. Med gjenbruk blir en ting brukt på ny, med gjenvinning lever materialet videre, mens med redesign vektlegges nytenkningen rundt bruken, slik at de igjen fremstår som «a matter in place». Oppvinning beskrives ved hvordan materialer og ting gjennom bearbeiding blir til et mer høyverdig produkt enn det opprinnelig var (Bråten & Kvalbein, 2014, s.51-60).

Fagdidaktikk

Avhandlingen har en fagdidaktisk vinkling, og med det mener jeg hvordan avhandlingen relaterer seg til undervisning i praktisk-estetiske fag. «Fagdidaktikk er alle de refleksjoner en kan knytte til et fag og undervisning av dette faget, som kan gi økt kunnskap om hvordan faget kan læres, undervises og utvikles» (Lorentzen, Streitlien, Tarrou & Høstmark, 1998, s.7). Sitatet dreier seg både om tanker man gjør seg om mål for faget og undervisningen i en (i dette tilfellet) håndverksbasert praksis, i innhold for at målene skal nås og tilpasset metode. Nielsen kaller disse undervisningens hvorfor, hva og hvordan, og de er kjernen i undervisningsplanleggingen (Nielsen, 2009).

Fagdidaktikk er et omfattende og sammensatt begrep som har et nært forhold til praksisutøvelsen (Lorentzen et al, 1998, s.169). Det engelske begrepet *didactics* anvendes i betydningen metode for innlæring, mens i det tyske *Didaktik* er betydningen en filosofisk refleksjon rundt fagets mål og innhold. På norsk rommer begrepet begge varianter, men også utvikling av elevens personlighet. Personlige egenskaper utvikles gjennom arbeid med lærestoffet (Nielsen, 2009, s. 21-22). Jeg konkretiserer fagdidaktisk vinkling helt til slutt i avsnittet om Forskningens bidrag.

Samarbeid og samhandling

Her vil jeg avklare begrepene *Cooperation and collaboration* (Anderson, 2012). Ordet *samarbeid* brukes i dagligdags norsk i mangel på mer nyanserte begrep for et det å jobbe sammen om en oppgave med ulike grader av tetthet. “In co-design and co-creation, collective acts of creativity are shared by two or more people” (Kvellestad, 2017, s. 1). Randi Veiteberg Kvellestad, førstelektor ved faglærerutdanningen i design, kunst og håndverk ved Institutt for

estetiske fag ved OsloMet, siterer her Sanders (2013) og Sennett (2008) (som sitert i Kvellestad, 2017), når hun forklarer de observasjoner hun gjør av studentgrupper i faglærerutdanningen som arbeider sammen om å skape et felles verk.

Ness og Anderson har trukket opp skillelinjer mellom samarbeid og samhandling som Kvellestad, og jeg også, baserer min begrepsbruk på (Ness, 2014; Anderson, 2012). *Samarbeid* kan knyttes til det engelske ordet 'cooperation', mens *samhandling* er 'collaboration'. Det som skiller dem er graden av forpliktelse og deltagelse mellom deltakerne.

I *samarbeid* handler man sammen for å løse en konkret oppgave, og det kan innebære en mer konkret fordeling av arbeidsoppgaver for å nå et mål. *Samhandling* innebærer en relasjon og prosess deltakerne i mellom. Denne er mer forpliktende og innebærer en dypere involvering. Samhandling er «den gjensidige relasjonelle deltakelsen og engasjementet i den kontinuerlige dialogen mellom personene som arbeider sammen for å oppnå et felles mål» (Ness, 2014).

Co-creation kan beskrives som at to eller flere er sammen om å skape et helhetlig sluttprodukt: "Co-creation is a sophisticated, value-based, context-driven, collaborative effort to develop new paradigms, products, and services to satisfy human wants" (Akhilesh, 2017, ss.2-3). Akhilesh' kontekst dreier seg om produktutvikling innen en organisasjon eller en bedrift, men innholdet finner jeg relevant. 'Co-creation' er en avansert form for samhandling som skjer i en verdibasert kontekst, hvor man med felles innsats utvikler nye paradigmer, produkter og tjenester. I denne avhandlingens setting utviklet vi fellesverk, og man kunne benevnt innsatsen i samhandlingen å *sam-skape*.

UNDERSØKELSESFELTET – *STATE OF THE ART*

Det relevante undersøkelsesfeltet finner jeg naturlig å dele inn i flere temaområder. Hvordan definere kunst og hva er en estetisk praksis? Hvordan praktiseres gjenbruk, og hvilke former for samarbeid bruker kunstnere når de skaper kunstverk sammen? Hva er gjort i akvarellfeltet innen gjenbruk, samarbeid og samhandling? I dette kapittelet om feltforståelse belyser jeg ulike typer estetisk praksis som er relatert til min egen undersøkelse. Mange kunstnere arbeider med redesign og gjenbruk, og mange kunstnere samarbeider i kunstprosjekter, ad hoc, i lengre prosjekter eller hele sin karriere.

Den svenske Mikael Johanssons kunstverk er et eksempel på en estetisk praksis hvor råmaterialene utelukkende består av gjenbruk av hverdagsobjekter. Den norske kunstnerduoen Løvaas & Wagle har i hele sin kunstnerkarriere utelukkende skapt fellesverk gjennom 'totalt samarbeid' (Hansen & Yvenes, 2008), og de har også drevet utstrakt gjenbruk av materialer i sine kunstverk. I dette kapittelet går jeg i dybden med konkrete eksempler innen disse temaene.

Estetisk praksis

Baumgarten regnes som grunnlegger av *estetikken* som filosofisk retning med verket *Aesthetica* som utkom på midten av 1700-tallet. For Baumgarten er estetikk vitenskapen om sanselig erkjennelse (Bø-Rygg & Bale, 2008). Etter Baumgarten har både Kant og Hegels teorier hatt innflytelse på begrepets innhold, slik at begrepet estetikk har vært i forandring siden 1700-tallet. Baumgartens begrepsinnhold har igjen vunnet terreng, og det er tre retninger innen estetikken som er rådende i dag: Estetikk som vitenskapen om sanselig erkjennelse, estetikk som en analytisk praksis, som søker å gå på tvers av de ulike kunstartene (litteratur, musikk, billedkunst m.fl.), og estetikk som et teorifelt som inkluderer kunstfilosofi og teorier om estetiske fenomener (Bale, 2009, ss.13). "Estetikken bør i vår tid inkludere et videre felt av estetisk arbeid enn kunsten. Også design, arkitektur, byutvikling, massekommunikasjon og reklame må regnes med" (Aure & Bergaust, 2015, s. 17). Aure og Bergaust poengterer det samme som Bale (2009) hevder, at estetikk som analytisk praksis i dag består av et mer mangfoldig felt enn billedkunsten alene. Man kan derfor forstå begrepet *estetisk praksis* i Baumgartens forstand som en handling som skaper sansbare uttrykk (Bale, 2009, s.10-13).

Danbolt, Johannessen og Nordenstam (1979) bruker Wittgensteins sene filosofi om språk og virkelighet i sin definisjon av begrepet *estetisk praksis*. Wittgensteins utgangspunkt er at språket vårt er forbundet med og definerer virkeligheten, språket konseptualiserer virkeligheten. Å lære å mestre et språk er å lære å mestre en virkelighet. Det er begrepenes plass i et sosialt rom av handlinger og holdninger som gir dem deres spesifikke identitet. Å lære å beherske en virkelighet, det er å lære å forholde seg til den, reflektere over den, gripe inn i den, og derfor å beherske det mangfold av holdninger, ferdigheter og forutsetninger som utgjør den estetiske virkelighet.

Å kunne beherske et repertoar av brukssituasjoner for estetisk-språklige uttrykk, innebærer muligheten for å ha en kunstrelevant adferd. Språkets plass i vår kunstrelevante adferd er åpenbart forskjellig fra dets plass i en rekke av dagliglivets situasjoner. I Wittgensteins forståelse av kunstrelevant adferd ligger ikke kriterier for fellestrekk eller kjennetegn for hva som kan kalles kunstverk. Men en gjenstand blir ifølge Wittgenstein et kunstverk, når den produseres under den forutsetning at den skal innta en plass i etablerte former for kunstrelevante handlemåter.

I Wittgensteins forstand er en praksis en regelfølgende adferd, ved at språk, begreper og handlinger følger reglene på feltet. Disse blir igjen instituert som kunstrelevant praksis. Estetisk praksis er i denne forstand å bedrive kunstrelevant adferd. Kunstforståelse, forholdet kunstner/kunstverk, kunstverk/publikum, og kunstner/publikum er den interne strukturen i kunstrelevant adferd. Man viser at man driver estetisk praksis ved at man er en kompetent deltager i denne verdenen med hele sin adferd, ved å mestre en særdeles komplisert vev av ulike ferdigheter og handlemåter (Danbolt et al, 1979).

Hva er kunst?

Hva er kunst og hva definerer kunstnerisk kvalitet? I avsnittet om estetisk praksis hevder jeg med referanse til Wittgensteins senfilosofi, at kunst er det som skapes for å bli presentert som kunst av en som mestrer kunstrelevant praksis. En gjenstand vil, i en hvilken som helst kultur, få status som kunstverk, ved at vi behandler den som det gjennom vår kunstrelevante adferd. «Det er vår måte å 'håndtere' gjenstanden på som i siste instans gjør den til et kunstverk …» (Danbolt et al, 1979, s. 38). Vi trenger altså et språklig begrep for kunst, for at kunst skal skapes og eksistere.

Wittgensteins definisjon kan kritiseres for å være lite konkret. Utøvere og filosofer/ kunstteoretikere har antagelig ulike holdninger til kunstbegrepet. Dette gjenspeiles hos utøveren Bjørn Kruse (f.1946), samtidskomponist, billedkunstner, og professor i komposisjon ved Norges musikkhøgskole, som drøfter kunstnerisk kvalitet gjennom et interdisiplinært blikk:

> Dersom det er mulig å snakke om kunstnerisk kvalitet, slik det er representert i ulike kunstuttrykk, har det tross alt å gjøre med den refleksive dimensjonen ved kunstverket, både innen verkets tilblivelsesprosess og innen verkets virkning på mottageren som et ferdig verk i tillegg til verkets absolutte estetiske kvaliteter ... Den uttrykksmessige gjenstanden en utøver av et estetisk fag lager, berikes av utøverens livsvisdom og klokskap som aktivt levende menneske. (Kruse, 2011, s.35)

Kruse antyder at kvalitet er en egenskap ved et kunstverk, slik at et godt verk bærer preg av dyp refleksjon og fantasi/innlevelse hos utøveren mens det blir til. Dette gjenspeiles som innlevelse og refleksjon hos betrakteren under opplevelsen. I tillegg nevner han 'absolutte estetiske kriterier'. Jeg tolker dette som at Kruse henviser til formale virkemidler i en komposisjon. Dette er i samtidens billedkunst et omstridt punkt. Solhjell (2015) drøfter med et ironisk blikk formale og tradisjonelle kriterier for hva kunst er, og viser med dette at samtidens kunstuttrykk har tatt langt steg bort fra formale kriterier (Solhjell, 2015, ss.100-117). Kruse er ikke en anerkjent kunstteoretiker, men jeg finner formuleringen hans relevant i forhold til feltundersøkelsene mine og i forhold til Johanssons og Løvaas & Wagles estetiske praksiser.

Gjenvinning som estetisk praksis

Gjenbruk/ gjenvinning og redesign av brukte materialer er svært aktuelt i dag. Et undertema i denne avhandlingen er gjenbruk av kunstneriske arbeider og materialer. Gjenbruk på grunn av ressursmangel er ikke en ny idé. Å bruke kunstferdig utformede objekter om igjen, er heller ikke noe nytt. *Spolia*, et begrep fra kunsthistorien, betegner gjenbruk av arkitektoniske elementer som for eksempel marmorsøyler fra antikken og augustinsk tid (300 e.Kr.), til

kirker som ble bygget i renessansen og frem til syttenhundretallet. Peterskirken i Roma er et eksempel på dette. Arkitekten Carlo Maderno brukte på 1500-tallet spolia i form av marmorsøyler fra den opprinnelige Peterskirken, påbegynt på 300-tallet, til kirkens fasade, mens arkitekten Giovanni Bernini brukte tempelsøyler fra antikken i Peterskirkens interiør.

I de nevnte artikkelreferansene diskuterer kunsthistorikerne om gjenbruken av antikkens tempelsøyler hadde årsak i ressursmangel eller om deres tidligere symbolverdi skulle føres videre til deres nye bruk, og kaller dette *resignication* (Bosman sitert i Habel, 2005, s.1315; Brilliant & Kinney sitert i Cutler, 2014, s.1115). Det er mulig å overføre dette til denne avhandlingen, og stille spørsmålet om gjenbruk eller redesign også vil avspeile det resirkulerte objektets tidligere symbolverdi.

Michael Johanssons estetiske praksis

I perioden 2009 til 2015 lager Johansson romlige objekter. Verk 1, figur 4 og 5, måler 0,55 x 0,8 x 0,55 meter, kan antas å være under én kubikkmeter, mens verk 2, Figur 6, måler 8,2 x 10,8 x 2,4 meter. Arbeidene er komponert med en ytre kubisk form. En tydelig farge-komposisjon trer frem i verk 1 som fremstår som modulering av grønntoner. Verkets bestanddeler er avlagte, slitte bruksgjenstander som mennesker i min levetid og kultur har førstehånds erfaring med. Et eksempel på dette er Figur 4 og 5 viser to sider, og består av en kjøleboks, en kjølebag, et par crocs, et liggeunderlag, en ølkasse fra Pripps, en vaskekurv, en bensinkanne og så videre.

Figur 4 Frusna tillhörigheter. Mikael Johansson. 2010. (Coolboks, liggeunderlag, Pripps ølkasse, Crocs). London: Thames & Hudson.

Figur 5 Frusna tillhörigheter. Mikael Johansson. 2010. (Coolboks, liggeunderlag, Pripps ølkasse, Crocs). London: Thames & Hudson

Johansson baserer sin estetiske praksis i denne verksserien utelukkende på gjenbruk. Jeg gjenkjenner bruksgjenstandene og relaterer dem til min egen kropps utstrekning. Dermed kan jeg danne meg et bilde av verkets faktiske størrelse utfra en reproduksjon. Michael Johanssons estetiske praksis i denne perioden har dreid seg om å jakte på gjenstander på bruktmarkedene og i miljøet der han blir invitert til å stille ut. Det handler om hverdagslige bruksting, med velkjente funksjoner, hvor 'tingen' som en gang var i sirkulasjon og aktiv bruk i én sammenheng er blitt overflødig. Johansson setter gjenstandene sammen i en ny kontekst hvor deres tidligere funksjon helt har mistet sin betydning. I stedet antar tingen en ny nødvendig funksjon; å fylle ut et areal i kraft av sin farge og form, som en brikke i et puslespill (Manco, 2012, s.166-171).

> To pack, to stack, to pile, to put, to collect and organize, to fit and economize, these are the games most of us act out in our everyday lives. Michael Johansson repeats these actions in the gallery and the museum, the professional venues for collecting and exhibiting. (Haraldseth, 2012)

Sitatet og figur 6, på neste side, beskriver et større verk bestående av store objekter som er stablet og organisert slik at de skal ta minst mulig plass. Resultatet er absurde plasseringer, som hindrer vanlig bruk. Derfor kan man si at objektene er underordnet sin nye del-plass i en skulptur. I et dagligliv fullstappet med objekter som fyller ulike nyttefunksjoner, er det å organisere tingene slik at de skal oppta mindre plass, mens de venter på å bli brukt, en oppgave jeg selv bruker mye tid på. Johanssons verk forholder seg til en historisk kontekst, samtiden, og den eksistensens utfordringer, å sortere og organisere.

Figur 6 Self Contained. Mikael Johansson. 2010. (Containers, caravan, Volvo, pallets, refridgerators). London: Thames & Hudson.

> Gjennom sine stringente formkomposisjoner leker kunstneren Michael Johansson med vår oppfatning av hverdagsgjenstander og deres verdi og funksjon. … og de får nytt liv i det de transcenderer sin egen bruksverdi og inngår i Johanssons installasjoner. De senere år har Johansson hatt som drivkraft å befri objekter fra sin funksjon. … og med noen enkle grep stiller kunstneren spørsmål rundt historie, liv og rom.
> (Michael Johansson 180 grader, 2017)

Johanssons prosjekt er å ta objekter som ikke lenger har noen bytteverdi, og løfte dem opp til kunst gjennom å sette objektene sammen i en ny form. Denne nye formen er ordnet etter klassiske formale prinsipper.

Løvaas & Wagles estetisk praksis

Astrid Løvaas og Kirsten Wagles kunstnerskap er relevante for denne avhandlingens tema i to ulike perspektiv. For det første er et av deres uttrykksmidler gjenbruk av avlagte, utbrukte og slitte materialer. For det andre har de hele sin kunstneriske karriere arbeidet sammen i det de karakteriserer som et 'totalt samarbeid' (Hansen & Yvenes, 2008, s.9).

Jeg vil først omtale en type uttrykksform som verket «Hagen», figur 7, representerer, fra deres utstilling i Kunstnerforbundet (Steihaug, 2000). Deretter vil jeg omtale deres kunstneriske samarbeid.

Figur 7 Hagen, 191x78cm. Løvaas & Wagle. 1999. (Ulltepper, nylonstrømper). Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Museet for samtidskunst.

Allis Helleland, daværende direktør for Nasjonalmuseet, karakteriserer dem slik: «… arbeider med utgangspunkt i tekstile materialer, tekstile teknikker og den tekstile tradisjonen med utradisjonelle materialer som brukte ulltepper, nylonstrømper, regntøy og strikkeluer, skaper

de arbeider som er visuelt slående, vakre, overraskende …» (Hansen & Yvenes, 2008, s. 6). Denne bruken av hverdagslige og kjente tekstiler setter i gang fantasien, gir stofflig erindring, lukter, smak og berøring. Man får assosiasjoner til noe frastøtende, ubehagelig tett på, og intimt (Steihaug, 2000; Hansen & Yvenes, 2008). «De har en tendens til å se det skjønne i det slitte, avlagte, utbrukte og verdiløse. Materialene de velger er i utgangspunktet lite glamorøse, men gis likevel en like respektfull bearbeiding som om det skulle være silke eller annet tradisjonelt sett eksklusivt tekstilt materiale» (Hansen & Yvenes, 2008, s. 9). Løvaas & Wagle lar avlagte tekstiler gå fra å være uten nytteverdi til ved bearbeiding, å bli til verdifull og meningsfylt kunst.

Mot slutten av 1980-tallet begynte Løvaas & Wagle å ta i bruk utbrukte, 'pauvre' materialer, og åpnet for et rikt monn av assosiasjoner i sine nye arbeider. Med denne bruken av såkalte 'fattige' materialer plasserte de seg inn i en kunsttradisjon hvor revitalisering av det som er gått ut av bruk, står sentralt. Deres anvendelse av avlagte tekstiler kan minne om de etterkrigstidens italienske Arte Povera kunstens fokusering på det som har blitt foreldet.

Astrid Løvaas og Kirsten Wagle startet sin felles kunstneriske praksis i studietiden på kunstakademiet. Etter dette har deres kunstneriske produksjon vært basert på 'fullstendig samarbeid' (Hansen & Yvenes, 2008, s. 9).

> A. Løvaas: Vi diskuterer nesten hele tiden. ... Vi har jo samarbeidet i veldig mange år og utviklet en arbeidsform, et internt språk oss imellom.
> K. Wagle: Vi leter etter noe sammen - og bærer prosjektet frem i fellesskap.
> Lystad: Hvordan løses uenighet?
> A. Løvaas: Vi gjennomdiskuterer og analyserer. Det er en forutsetning.
> K. Wagle: Le Corbusier sa: 'To mennesker som forstår hverandre kan utrette like mye som fem mennesker som arbeider alene'. Vi har også en opplevelse av at vi har mer enn dobbelt opp av ressurser. Det er noe som skjer i møtet oss imellom.
> (Lystad, 1996, s.110)

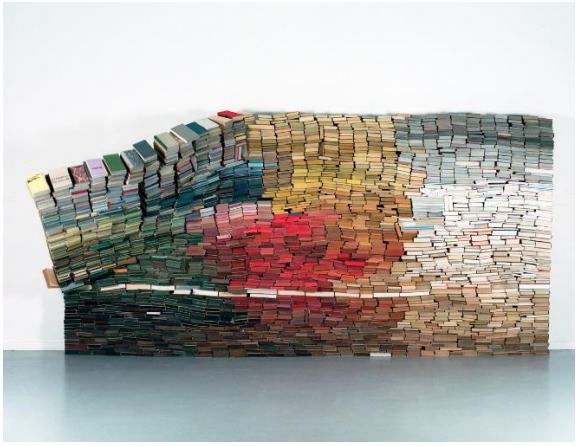
Utdraget forteller om et samarbeid mellom de to kunstnerne som er preget av respekt og dialog. De opplever at når de arbeider sammen, er deres energi mer enn to enkeltpersoner sammen. Innsatsen deres 'går opp i en høyere enhet'. «… Påstanden om at godt samarbeid kan frambringe resultater som er umulig å oppnå på egenhånd, bryter med myten om [moderismens] kunstnergeni som i ensom introspeksjon kommer fram til unike resultater». (Hansen & Yvenes, 2008, s.13). At man med samhandling kan gå opp i en høyere enhet, tar jeg opp i drøftingskapittelet, da dette tema kom opp i et av intervjuene jeg gjorde. Myten om modernismen kunstnergeni avlives forsøksvis i avsnittet om kooperativ kunst og design.

Demediering – overflødige objekter

Bøker har i mange hundre år vært et statusobjekt som representerer eierens kunnskap i kraft av å være en eiendel. En bok har et innhold mellom permene og en ytre form som et objekt. Begrepet *demediering* har blitt brukt om tingliggjøringen av overflødige bøker som ingen lenger vil eie.

Gunnerød (2015) viser til begrepet *bookwork*, på norsk bokverk, i betydningen kunstverk i form av en bokskulptur eller installasjon hvor bøker utgjør hoveddelen av materialbruken. Begrepet ble introdusert av Garreth Stewart som betegner veien fra bok til bokverk som demediering. Fra å være et medium for kunnskap, blir boken et råmateriale for et fysisk konsept, hvor boken ikke lenger er ment å leses, men "hvor refleksjonen erstatter lesningen av dem" (Gunnerød, 2015, s.71-76).

Figur 8 Enclosed Content Chatting Away in the Colour Invisibility. Anouk Kruithof. 1999. (4000 books standing against a wall). London: Thames & Hudson.



Figur 9 Enclosed Content Chatting Away in the Colour Invisibility. Anouk Kruithof. 1999. (video work). London: Thames & Hudson.

I bokverket til Kruithof, i figur 8, har et ytre format tilsvarende 4000 stablede bøker, og er et eksempel på Stewarts bookwork. Kruithof henter bøker på loppemarkeder der kunstneren stiller ut. Verket er todelt. Figur 8 viser det fysiske bokverket, en hylle med bøker stablet

liggende på hverandre, og vi ser de forskjellig-fargede boksidene. Mens figur 9 viser en videoinstallasjon av bokverket, projisert i samme format som det fysiske verket, hvor bokverket sakte raser symbolsk overende.

Det eksisterer et hierarkisk forhold mellom tekst og bok, hvor teksten, det litterære innhold, anses som finere enn boken som ting. Når en bok som ting er blitt overflødig, har boken mistet sin funksjon. Når boken som ting tar del i et bokverk, blir den et estetisk objekt som er til for refleksjon rundt objektet (som er blitt overflødig). Bøkene får nytt liv ved at folk stopper opp og betrakter bok-mediet i bokverket. Det er bokens objekt-status som overtar (Sanders, 2013, ss. 311-312).

Begrepet demediering kan muligens også beskrive både Johanssons og Løvaas & Wagles estetiske praksis, med den måten de tar overflødige, brukte, tidligere statusobjekter inn i en ny kontekst som del av et kunstverk. Derfor velger jeg å beskrive demediering nærmere.

Redesign i lys av demediering

Når bøker brukes som skulpturer, fordi deres opprinnelige funksjon er borte, inviteres vi til å reflektere over et materiale som har mistet sin verdi. Erstatter man objektet 'bok', med bil, campingvogn, klokke, er det en tydelig parallell til Johanssons verk.

Figur 10 Frusna tillhörigheter. Mikael Johansson. 2010. (lenestol, skrivemaskin, bøker, esker, klokke). London: Thames & Hudson

Figur 10, 'Frusna tillhörigheter' fra 2010 av Mikael Johansson, illustrerer demediering av objekter, for eksempel en veggklokke. Erstatter man 'bok' med nylonstrømper og ullpledd er parallellen der fortsatt. Klokker og vekkerur har blitt erstattet av digitale klokker på mobiltelefoner som fungerer som vekkerur. Dieselbiler har blitt erstattet med el-biler.

Det eksisterer et hierarki også for en klokke. Den skal vise tiden. Deretter kommer dens utforming, design og materiale som i stor grad har bytteverdi. Den trykte boken og klokken er

historisk sett statusobjekter og har dermed et kulturelt ideal. Boken/klokken er blitt en arkaisk form. Et hurtigere medium har overtatt. Det er som fysisk material-rest den kan brukes i utallige inkarnasjoner. Nylonstrømper var opprinnelig en luksusvare som skulle fremheve vakre ben. Man pynter seg i tynne nylonstrømper. De ble båret tett på huden, og gamle strømper bærer ofte lukten av den som har hatt dem på. Ofte har de mistet sin elastikk og har form etter kvinnens kropp. Til dette objektet er parallellen til demediering mindre opplagt. Strømpens gjenbruksverdi i dag er liten, vi kaster den raskt. Referansen til status går mange tiår tilbake i tid. Løvaas & Wagles bruk av strømper er ikke demediering i Stewarts forstand, men et gjenbruk som gir sterke assosiasjoner og fantasier til tidligere bruk.

Demedieringen gir oss en håndgripelig måte å undersøke vårt forhold til den opprinnelige tingen. Vi blir ført fra biblioteket, motorveien, kjøkkenet eller klesskapet, til museet og galleriet. I sin opprinnelige kontekst var tingen en bruksgjenstand. «Hva skjer når tingene slutter å være ting og i stedet blir objekter for refleksjon og sansning?" (Gunnerød, 2015, ss.71-76). «De får et 'andre' liv i det arkeologiske og kunsthistoriske» (Sanders, 2013, ss. 311-312). Museumsverdenen har fått en ytterligere funksjon i å løfte det ubrukelige opp til noe verdifullt.

Jeg drar en parallell til redesign av akvareller her, fordi slektskapet handler om en verdigjenstand som er blitt avlagt. Jeg opplevde på loppemarkeder at innrammede malerier ble slengt i en søppelkontainer etter at markedet var over. Akvarellmaleriet er en form for håndverk det er knyttet stor respekt til å mestre. Akvarellmaleriet som ferdig verk, eventuelt innrammet med passepartout, glass og ramme, har en objektstatus knyttet til det å eie og å vise frem det man eier. Akvarellmaleriet har som boken, skaperens sjel og følelser knyttet til seg, på den måten at kunstneren også selv beundrer det han/hun har skapt og er redd for å ødelegge det. Å rive i stykker eller å skjule en del av et vakkert maleri bak et annet papirstykke i en collage, kan oppleves som å ha lagt energi i noe forgjeves. Å dekonstruere et akvarellverk for å benytte det som råmateriale til et nytt verk, er derfor sterkt ladet.

Samhandlingens praksis

Jeg har allerede drøftet forskjellen mellom samarbeid og samhandling ('cooperation' / 'collaboration'). Disse kan foregå med ulik tilknytning mellom partene. Adskilte praksiser i samme rom er den løseste og vanligste formen, hvor kunstnere eksempelvis deler atelier og diskuterer seg imellom det man arbeider med hver for seg. Samarbeid om et prosjekt kan være ad hoc eller foregå over lengre tid.

Samhandling skiller seg fra samarbeid på den måten at det er tettere, man arbeider på samme verk, og deler ansvaret for sluttresultatet. Det norske språket er litt unyansert her, da jeg oppfatter ulike grader av tetthet i begrepet samarbeid. Co-creation og co-design, her mangler foreløpig gode norske begreper, er den tetteste formen for å jobbe sammen. Kvellestad,

førstelektor ved Institutt for estetiske fag, Oslo Met, definerer co-design som kollektive kreative handlinger som deles av to eller flere personer. På veien mot et felles mål kan en gruppes dynamikk karakteriseres av graden av samarbeid og samhandling (Kvellestad, 2017). Kvellestad viser til en artikkel av Akhilesh, og jeg vil trekke dens innhold fram helt kort her.

> Co-creation is built on trust, respect, and mutuality. Not appreciating these three aspects can result in misrepresentation, promoting self-interest at the cost of the common good, and misdirecting the efforts or misleading each other … co-creation includes exchanging ideas, sharing knowledge, and working together.
> (Akhilesh, 2017, ss.2-3)

Konteksten Akhilesh ser på er virksomheter der ansatte arbeider sammen med kunden om å utforme produktet. Co-creation, når man er flere om å skape et helhetlig sluttprodukt, er en situasjon hvor gjensidig respekt og tillit er avgjørende. Og mangel på sådan kan gi negative utfall, som at den enkelte fremmer seg selv på bekostning av fellesskapet.

> In collaboration you have to have trust in the Other, which you don't have to do if you're an isolated artist reporting only to yourself, says Sondra Farganis.
> When I enter into a collaboration with someone, I feel it’s my responsibility not to put them in a light that is embarrassing or damaging, explains Wendy Ewald.
> (Finkelpearl, 2013, s.232)

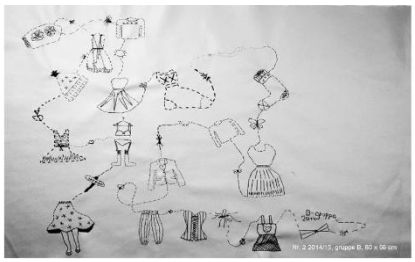
Finkelpearl gjengir samtalen om samhandling i et angrep på estetisk individualisme. I sitatet fra samtalen mellom Farganis, politisk teoretiker, og Ewald, billedkunstner, kommer det samme temaet om tillit og det å representere en annen på best mulig måte, opp. Det dreier seg om å ha en grunnleggende altruistisk og etisk holdning i samarbeidet. Forestillingen om det ensomme romantiske kunstnergeniet, som oppstod på 1800-tallet, er i ferd med å tape terreng for kooperative kunstnerprosjekter. Finkelpearl utfordrer med sin bok kunstneren som ensom skaper, kunstnerisk autonomi, og kritiserer estetisk individualisme, hevder Baldini (2015, ss.121-122).

Sambroderi *The Black Thread Project*

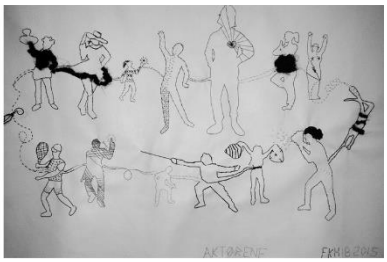
I «The black thread project» arbeidet faglærerstudentene i design, kunst og håndverk i mindre grupper med et fellesbroderi hvor de brukte sitt samarbeid til å lære broderiteknikker av hverandre. I prosjektet undersøker Kvellestad (2017) læring som sosialt fenomen gjennom handling og deltagelse. Kvellestad observerer tidlig at det er ulikheter i graden av teamarbeid studentene imellom. Læreren reflekterer over og endrer sitt undervisningsopplegg fra år til år, og observerer at studentgruppene endrer sitt engasjement deretter.

Gruppene beveger seg fra et samarbeid hvor det personlige engasjementet i sluttresultatet varierer i betydelig grad (Figur 11 a: studentkullet 2013/14 og Figur 11 b: studentkullet 2014/15) - til samhandling med god gruppedynamikk, sterkt personlig engasjement og vilje til å drive problemløsning på tvers av ulikheter mellom gruppedeltakerne (Figur 11 c: studentkullet 2015/16).

Figur 11 a: sambroderi 2013/14.
Alle foto Kvellestad.



Figur 11 b: sambroderi 2014/15.



Figur 11 c: sambroderi 2015/16.

Kvellestad beskriver at første året samarbeidet studentene om gjennomføringen med begrenset dialog og begrenset ansvarsfølelse for sluttresultatet. Deres spontane broderier var enkle og komposisjonen ikke enhetlig (Figur 11 a). Lærerens involvering var da minimal. Det andre året planla studentene et felles tema for gruppe-broderiet sitt. Planleggingen var preget av en kreativ og åpen dialog, av samhandling, diskusjoner rundt planlegging av komposisjonen (Figur 11 b). Læreren hadde endret betingelsene og gitt mer konkrete instruksjoner. På det tredje året var lærerens instruksjoner svært presise og dermed preget åpenhet og trivsel designprosessen i enda større grad (Figur 11 c). De to siste årene av prosjektet endte komposisjonene opp som godt gjennomtenkte. Lærerens grad av innblanding og konkrete instruksjoner var avgjørende for i hvilken grad deltagerne gikk inn i en tettere arbeidsform med hverandre.

Samhandlingen var preget av relasjonelle prosesser med tilhørende «small talk» om materialer og design. Dialogen mellom studentene spilte en viktig rolle på tre områder; i forhold til materialene, teknikkene og temaet for broderiene, blant annet ved sin effekt på nysgjerrigheten på og forståelsen av materialene, teknikkene og komposisjonen. Kvellestad konkluderer med at samhandling krever nære partnerskap og gode forbindelser mellom partene. Denne samhandlingen var en interaksjon som ledet til følelsen av eierskap til prosjektet, *co-owning.* Å kjenne seg som deleier i broderiet, var en forutsetning for å ta materialet alvorlig, noe som viste seg viktig for sluttresultatene og sluttføringen av arbeidet. Samhandling krever nære partnerskap, gode forbindelser mellom partene, og lærerens grad av innblanding og konkrete instruksjoner var avgjørende for om deltagerne bare samarbeidet eller gikk inn i den tettere arbeidsformen kalt samhandling.

For å sam-brodere måtte studentene ta hensyn til og stole på gruppedeltagere som de var uenige med. Kvellestad betoner, lik som Akhilesh, Finkelpearl og Løvaas og Wagle, at gjensidig tillit og respekt for personlige ulikheter er avgjørende faktorer for å lykkes i samhandling (Kvellestad, 2017, ss.1-6).

Relasjonen i samhandlingen

Innen mental helse finner man mange studier om dialogiske relasjoner som samtidig er samhandlende (Anderson, 2012, s.15). En god dialog inneholder å dele, utforske, diskutere, spinne ideer, følelser, oppfatninger og veve nye ideer og muligheter inn mens arbeidet utvikler seg. I dialogen undersøker deltagerne noe sammen. De undrer de seg, og reflekterer over temaet, og prøver å forstå hverandre fra den andres perspektiv. Dette er en engasjert forbindelse, og gjennom dette oppstår det nye muligheter. Gjennom denne prosessen oppstår en forståelse basert på samtalene som har foregått (Anderson, 2012, s.11).

Å være i dialog er en interaktiv toveis prosess. Samtalepartnere generer kunnskap som er mer kreativ, rik og spesifikk til konteksten, enn noen partner alene kunne fremskaffe. *Vi-er-i-dette-sammen*-engasjementet er forutsetningen for å greie en gjensidig undersøking av det man prøver å forske seg frem til sammen (Anderson, 2012, ss.8-20). Samhandlingen og samarbeidet mellom kunstnere om idéutvikling er sammenlignbar med Andersons beskrivelser av dialog mellom behandler og klient.

Kooperativ kunst og design

Jeg vil kort referere fra spørreundersøkelsene i boken *Come together – the rise of cooperative art and design* (Spampinato, 2014). Spampinato hevder at den alenearbeidende ensomme kunstneren har mistet sin kredibilitet og tiltrekningskraft, og at det derfor i vår tid må komme nye former for kulturell produksjon som er "Åpne, kollektive … og deltagende» (Spampinato, 2014, s.7). Boken presenterer førti kunstnergrupper som arbeider kooperativt. Han retter spørsmålet «Why work collaboratively?» til alle grupperingene.

En svakhet ved boken er at Spampinato ikke problematiserer at gruppene som intervjues fordeler seg på svært ulike samarbeidsformer, i ulike kulturer fra mange verdensdeler. Boken representerer ikke et dyptpløyende blikk på ‘co-operation’, men svarene er interessante for min undersøkelse. De mest gjennomgående svarene er, at et samarbeid ‘går opp i en høyere enhet’, og at gruppene mener de får andre, rikere idéer gjennom samarbeidet enn de ville fått om de arbeidet hver for seg. En av grupperingene spør tilbake, «Is there such a thing as individual work?” (Spampinato, 2014, s.220). Når vi kreerer, bygger vi alltid på tidligere referanser og andres arbeid. En annen gruppering svarer at alle trenger andre mennesker for å få skapt verkene sine. De ønsker å avlive den begrensende idéen om kunst som en individuell solistisk ferd. En islandsk gruppering beskriver hvordan skaperprosessen akselererte både konseptuelt og praktisk gjennom deres samhandling. “It is very clear to us that collaboration brings us to places and ideas that we would not get to as individuals” (Spampinato, 2014, s.118). Jeg finner tilsvarende uttalelser i mine egne intervju. Dette kommer jeg tilbake til i presentasjonen av empiri i kapittelet om forskningsresultater.

Nybrottsarbeid i akvarell

Akvarellmaleriet har eksistert i flere århundrer, og Albrecht Dürer er den første kjente kunstneren i akvarell fra 1400-tallet. I Introduksjonen og i avsnittet Begrepsavklaringer har jeg beskrevet hvordan 'purister' utøver en konservativ akvarelltradisjon, mens andre definerer akvarell i svært vid forstand. Akvarellmuseet i Skärhamn i sør-Sverige viser for eksempel unntaksvis tradisjonelt akvarellmaleri (Nordiska Akvarellmuseet, 2018).

I akvarellmiljøet er det til tross for konservative holdninger, gjort mye nybrottsarbeid. I dette feltet finnes flere utøvere hvis forskning jeg bygger videre på. Jeg vi nevne toneangivende billedkunstnere med akvarell som uttrykksform som har brutt konvensjonene i akvarellmediet.

Figur 12 En verticalitat de l'estimacio. Teresa Jorda Vito. 2007. (akvarell og silketråd). In memoriam: Museu de l'Aquarel.la.

Den katalonske billedkunstneren Teresa Jorda Vito lager ofte akvareller som består av to lag med akvarellpapir som hun syr sammen rundt kantene. I midten river hun opp den øverste akvarellen og maler inni. Deretter putter hun gjerne silketråd i åpningen som kontrast. I andre verk ruller hun akvarellpapir til sylindere, skaper tredimensjonale verk som hun kombinerer med silketråd og ståltråd. Verket i figur 12 heter «En verticalitat de l'estimacio», og måler 56 x 76 cm, har hun revet opp og brettet ut en del i midtpartiet slik at to papirlag vises og lagt inn silketråd i åpningen. Verket er fra 2007.

Tomas Nordberg er en svensk billedkunstner som både maler akvareller, har laget akvarellskulpturer, men han er mer kjent for skulpturer i andre materialer enn akvarell. Figur 13 og figur 14 viser to av hans akvarellskulpturer fra 1996 og 2011. De er laget av revne akvarellbiter montert på en ramme og limt fast.

Figur 13 Akvarellskulptur. Tomas Nordberg. 2011. Foto: Tomasnordberg.com

Figur 14 Akvarellskulptur. Tomas Nordberg. 1996. Foto: Tomasnordberg.com

Det siste eksempelet er den nå svært kjente svenske akvarellkunstneren Lars Lerin som sammen med sin ektefelle, Manoel Marques Lerin, har laget en rekke fellesverk, hvorav noen ble vist i Kunstverket galleri, Oslo (Kunstverket, 2017).

Figur 15 (Fellesakvareller). Lars Lerin og Manoel Lerin. 2017. Oslo: Kunstverket Galleri.

Serien i figur 15 består av 3 x 3 landskapsfotografier i omlagt A4-format (slik jeg husker å ha sett dette). Manuel Lerin har fotografert og Lars Lerin har malt over de trykte fotografiene med akvarellfarger.

Læringsfellesskap – sosiale læringsteorier

Praksisfellesskap – Wenger

Etienne Wenger samarbeidet på åttitallet med Jean Lave om utvikling av en sosial læringsteori. Denne dreier seg om hvordan læring og kunnskapsoverføring foregår i andre kontekster enn formelle utdannings-situasjoner (Lave & Wenger, 1991; Wenger, 1998). Janne Beate Reitan, førsteamanuensis ved Institutt for estetiske fag, OsloMet, betoner i sin doktorgradsavhandling om inuittiske kvinners praksisfellesskap, at det er en omfattende læringsteori som fokuserer på de ytre sosiale aspektene av læring og mindre på individets psykologiske aspekter (Reitan, 2007, s. 168). Jeg benytter ordet utøver som et nøytralt og vidtspennende begrep om en som utøver sin kompetanse eller praksis på et hvilket som helst felt som amatør, elev eller profesjonell.

> Communities of practice are groups of people informally bound by shared expertise and passion for joint enterprise… they solve problems quickly… they transfer best practices… they develop professional skills… Apprentices learn as much from journeymen and more advanced apprentices as from master craftsmen. It seems clear that effective learning depends on the availability of peers and their willingness to act as mentors and coaches. (Wenger & Snyder, 2000, s.141)

Læringen skjer integrert innenfor et fellesskaps praksisfelt. Praksisfellesskaper er sosiale læringsarenaer. Et praksisfelleskap består av en gruppe utøvere som innehar ekspertise på samme felt. Wenger poengterer i et intervju fra 2016, at et sentralt premiss i hans teori om praksisfelleskaper er at disse kan eksistere på tvers av organisasjoner, arbeidsplasser og bestå i alle typer nettverk. Læring finner sted i alle mulige sosiale omstendigheter som vi tar del i over tid (Farnsworth, Kleanthous, Wenger-Trayner, 2016).

I praksisfellesskaper foregår det individuell utvikling, problemløsning og kunnskaps-overføring mellom kolleger i nettverket (Wenger kommenterer senere i intervjuet at hans teori ikke er en nettverksteori). Mindre erfarne utøvere lærer av mer erfarne utøvere, så fremt disse siste er villige til å dele av sin kunnskap og praksisutøvelse (Farnsworth et al, 2016). Dette er et sårbart punkt som jeg kommer tilbake til i drøftingen min.

Når Kvellestad drøfter sambroderi, setter hun likhetstegn mellom praksisfelleskaper og team-arbeid. Wenger poengterer at arbeidsteam og praksisfellesskap ikke er det samme. Praksisfellesskapet er et læringsfellesskap relatert til et praksisområde. Utøverne arbeider ikke nødvendigvis i team, eller deler ikke ansvar for samme oppgave:

> For instance, there is a distinction between a community of practice and a team. A team is defined by a joint task, something they have to accomplish together. It is a task-driven partnership. Whereas a community of practice is a learning partnership related to a domain of practice. Members of a community of practice may engage in the same practice while working on different tasks in different teams. But they can still learn together. (Farnsworth et al, 2016, s.6)

Deltagere i et praksisfellesskap kan bedrive samme praksis mens de arbeider med ulike oppgaver i andre team. Likevel lærer de sammen.

Wenger beskriver hvordan læring i praksisfellesskap skjer gjennom en form for fremforhandling av mening, *negotiation of meaning*. Denne foregår mellom enkeltindividet og dets sosiale omgivelser/verden, og påvirker praksis, kompetanse og identitet. Viten er ikke bare informasjon, men også erfaring med å oppholde seg i et praksisfellesskap og få ny status med økt kompetanse over tid (Wenger, 1998). Jeg oppfatter en parallell tilbake til Wittgensteins filosofi om kunstrelevant adferd. Wittgenstein er en av Wengers hovedkilder i hans teori om praksisfelleskaper (Wenger, 1998). Jeg kommer tilbake til Wengers begrep meningsdannelse, *negotiation of meaning* i drøftingskapittelet, der jeg drøfter samhandling i akvarell i lys av Wengers teori om praksisfellesskap med fokus på hvordan praksis utvikles mellom to som samhandler.

Learning by doing - learning by watching

Med den amerikanske filosofen og pedagogen John Deweys verk *Art as experience* (2005 [1934]) ble begrepet *Learning by doing* raskt kjent. *Å gjøre en erfaring* er et sentralt begrep i Deweys filosofi. Vi lærer gjennom å gjøre erfaringer, og vi grupperer disse erfaringene slik at de gir mening for oss, og vi bygger annen, ny kunnskap på dem (Dewey, 2005 [1934]). Dewey arbeidet i sin tid videre med innholdet fra et begrep som han hentet sin samtid, *learn to do by knowing and to know by doing*, skrevet om av en McLellan (Reitan, 2015). Et underpunkt McLellan drøfter, ifølge Reitan, er *learn to do by doing*, som han mener er komplementær og viktig del av dette første og videre prinsippet (Reitan, 2015). Nyansene i dette opprinnelige begrepet har ifølge Reitan blitt borte gjennom årene. 'Learning by doing' har blitt tatt for bokstavelig i betydningen 'å lære ved å prøve selv' og 'gjøre-biten', verbet 'to do', har blitt vektlagt i for stor grad i reform-pedagogikken i norsk skole (Nielsen, 2009; Reitan, 2015).

Reitan løfter frem forholdet mellom *watching* og *doing* og betoner hele opplevelses- og sanseaspektet ved å gjøre en erfaring – både å se, observere, lytte og sanse ligger i begrepet 'å gjøre en erfaring'. I sin studie av inuittene i Kaktovik (2007) tar Reitan tak i det som skjer før 'doing', nemlig 'watching', som består av en visuell observasjon av en handling som utføres: "This investigation indicates that learning-by-watching is the most common way of learning, and is important within learning-by-doing …" (Reitan, 2013, s.219). Gjennom sin forskning kom hun fram til at den mest vanlige måten å lære på er gjennom observasjon, og at læring foregår over tid og i en praktisk kontekst.

Reitan har relansert et mer generelt begrep *Learning-by-observation* (Reitan, 2013), som inkluderer både 'learning-by-watching' innen visuelle fag og 'learning-by-listening' i for eksempel musikkfag. Hun understreker at dette er et sentralt aspekt av Deweys begrep 'learning by doing', som er spesielt viktig i visuelle fag.

Reitans forskning bygger videre på både Schön (1983; 1988) og Wengers (1998) teorier, mens jeg har valgt å fokusere på Frisch' teori (2010), som også løfter fram det visuelle aspektet ved læreprosesser. Jeg redegjør for dette i neste avsnitt.

En studie utført i 2012 hvor medisinstudenter skulle lære rektal eksaminasjon på 'forsøks-pasienter', viste at 'learning by watching' ga signifikant bedre læringseffekt enn 'learning by doing' alene.

Legestudentene ble delt i to grupper, hvor begge gruppene skulle gjennom et program hvor de lærte eksaminasjonen både gjennom å gjøre en praktisk erfaring og gjennom å observere en profesjonell som utførte denne eksaminasjonen. De to gruppene gikk gjennom motsatt rekkefølge av læringsformene 'learning by doing' og 'learning by watching'. Læringsresultatet ble målt før, underveis og etter å ha gått gjennom de to læremåtene.

Resultatene viste at ‘learning by watching’ ga størst læringseffekt, men at begge studentgruppene hadde stor læringseffekt ved siste måling. Midtveismålingen viste stor forskjell i læring mellom gruppene, på den måten at de som hadde observert visuelt en profesjonell praktiker først, viste betydelige større læringseffekt i midtveismålingen. Man konkluderte med at rekkefølgen i ‘learning by doing’ og ‘learning by watching’ spilte liten rolle, så lenge legestudentene gikk gjennom begge læringsformene (Stegmann et al, 2012).

Løpeild-effekten - Frisch

Frisch (2010) introduserte begrepet *Wildfire effect*, eller på norsk, *løpeild-effekten.* Frisch undersøker hvordan barneskoleelevers uformelle tegnelæring foregår i en sosial kontekst. Frisch har med sin forskning nyansert Dewey’s begrep ‘learning by doing’ og Reitans begrep ‘learning by watching’.

Løpeild-effekten betegner «… disse dynamiske og uformelle dialogiske tegneprosessene …» i en elevgruppe (Frisch, 2013, ss.74). I sin doktorgrads-avhandling (Frisch, 2010) viste hun at da elevene satt i grupper mens de arbeidet med hver sine tegneoppgaver som læreren hadde satt i gang, så involverte dette tegnearbeidet også uformelle tegne-prosesser hos elevene. Tegnebordene var dekket med hvitt papir, og elevene tegnet uformelt på dette ved siden av skoleoppgaven. Elevene så på hverandres tegnehandlinger, av og til snakket de med hverandre mens de tegnet. Når barna tegnet sammen, lærte de nye tegnemåter, når de hermet etter hverandre. Dette representerte uformell læring.

Frisch kaller disse uformelle tegneprosessene *se-tegne-prosesser*. En se-tegne-prosess innebærer at eleven ser etter en modell, en annens tegning eller en annens tegnehandlinger, for så å tegne etter (Frisch, 2013, s.63). Samtidig poengterer Frisch et dialogisk aspekt ved tegningene og tegnehandlingene.

Frisch bruker Bakhtin’s (1986) uttrykk, når hun forklarer hvordan tegningene, definert som visuelle ytringer, snakker sammen, ved at en elevs tegning viser *flerstemthet* i uttrykket (Frisch, 2013, s.11). Tegningene var 'visuelt flerstemte', fordi de hadde flere visuelle referanser fra det sosiale rom og samtidig spor av elevens individuelle uttrykk. Tegningene viste med andre ord spor av gjensidig inspirasjon og læring basert på sosial og visuell interaksjon. «Disse dynamiske og uformelle dialogiske tegneprosessene betegner *løpeildeffekten* (Wildfire effect)» (Frisch, 2013, s. 74).

> Effekten kan spores som et resultat av tegnetimen og av elevenes ulike individuelle og kollektive tegneløsninger. Tegnesporene kan tolkes som mer eller mindre uformelle tegnestrategier og uformell læring. Elevene hermer etter hverandre på sin individuelle måte. Samtidig løser de den formelle oppgaven de har fått av læreren.
> (Frisch, 2013, s.75)

I tegningene fant hun indirekte spor av lærerens påvirkning og instruksjon, spor av kommunikasjon elevene imellom og av kopieringen av de andre elevenes tegneløsninger og spor av elevens individuelle ferdigheter. Det som utvikler seg i en gruppe, og blir til felles tegnemåter, har underveis spredd seg fra elev til elev som løpeild i gresset. Det kaller hun kollektive tegneløsninger.

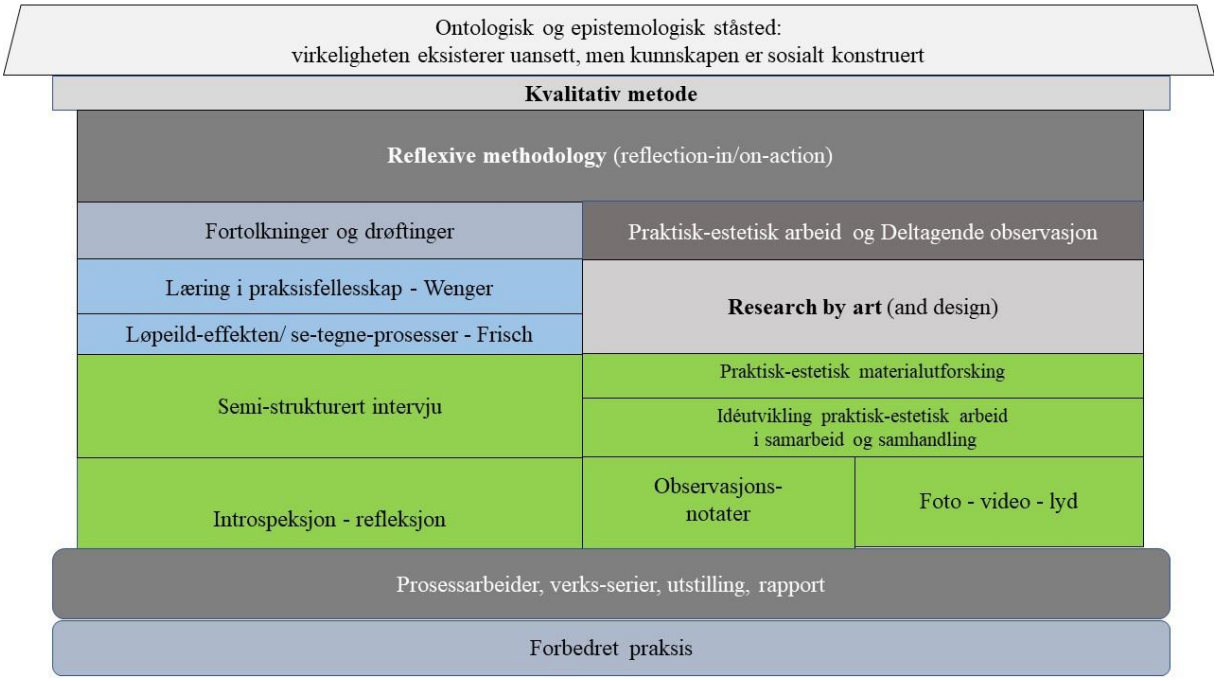
"Modeling is an important part of the children's own epistemology in drawing" (Frisch, 2010, s.260). Det engelske begrepet 'modelling' oversetter jeg til herming på norsk, og det å herme anses som en viktig kilde til kunnskap blant barn.

Å herme har ofte negative konnotasjoner, men å herme kan også være å bruke lærerens tegning som visuell modell, (Frisch, 2013, s. 76). Det foregår en visuell dialog, når elevene ser på hverandres tegneprosesser. De ser på hverandres tegnehandlinger og tegnespor, og de lærer å tegne av hverandre. Hos Frisch er andre elever minst like viktige visuelle referanser som læreren er. Elevene blir 'mer kompetente andre' for hverandre. Dette uttrykket har Frisch hentet fra blant annet Wengers (1998) teori om praksisfellesskap.

Jeg finner Frisch' perspektiv relevant for min egen undersøkelse. Løpeild-effekten ser ut til å kunne beskrive begge arbeidsformene som jeg gikk inn i. Vi arbeidet side om side i begge prosjektene, og vi kopierte og gjentok hverandres handlinger i prosessene. Jeg vil gå nærmere inn på Frisch begrep se-tegne-prosesser og drøfte mine observasjoner opp mot dem i drøftingskapittelet.

METODOLOGI OG METODE

Forskningsdesign



Figur 16 Forskningens design - metodologi og operasjonalisering

Figur 16 viser strukturen på forskningsdesignet i denne avhandlingen visualisert. Toppen er som et tak som viser overbygningen. Og bunnen er den nye plattformen eller grunnmuren som jeg selv hviler på etter å ha gjennomført undersøkelsen. I de neste avsnittene vil jeg gjennomgå forskningens design fra toppen og nedover.

Ontologisk og epistemologisk posisjon

Ontologien, vår viten om væren, er synet på hvordan virkeligheten henger sammen. Ontologien er representert gjennom våre allmenne forståelsessystemer. Mitt ontologiske ståsted er at virkeligheten ikke er sosialt konstruert, men finnes uavhengig av vår viten om den. Samfunnsstrukturer derimot er sosialt konstruert.

Epistemologien handler om erkjennelsesteori, spørsmålet om hvordan vi framskaffer viten og erkjennelse, og er et kunnskapsteoretisk perspektiv. Min epistemologiske posisjon er at kunnskapen er sosialt konstruert (Johannessen, Christoffersen & Tufte, 2013; Alvesson & Sköldberg, 2009). Kildene til min kunnskap er for eksempel andre med mer erfaring, utvekslet gjennom samtaler, i bøker, i publiserte videoer, og man søker og finner den ved å

arbeide med et materiale selv. Kunnskapen endrer seg når man finner ny kunnskap. Nesten uansett hvor dypt jeg går inn i et felt, har andre arbeidet med i det minste lignende vinklinger tidligere, og jeg bygger min kunnskap på de som har gjort et arbeid før meg. Mitt bidrag vil være å forsøke å nyansere det som andre har formulert tidligere.

Kvalitativ metode

Jeg fant det naturlig å gå rett til kvalitativ metode og utelukket kvantitativ tilnærming, fordi mitt prosjekt skulle beskrive og karakterisere, ikke kvantifisere. Kvalitativ metode er beskrivende, dyptpløyende, og egnet til å utdype et fenomen. Den kjennetegnes av fraværet av én analytisk hovedretning, og kan gjøres på mange forskjellige måter (Johannessen et al. 2011, s. 86). Et kriterium for kvalitative metoder er at de tar utgangspunkt i perspektivet og handlingene til subjektet som undersøkes (Alvesson & Skölberg, 2009, s.7). Det samme gjelder forskerens blikk og tolkninger: kvalitativ forskning foregår i forskningsobjektets naturlige habitat, og søker å lage mening av, eller fortolke, fenomener med det meningsinnholdet mennesker generelt gir dem.

Refleksiv metodologi

Den vitenskapelige overbygningen, forskerens interesse og intensjon, har konsekvenser for det valgte teoretiske perspektiv og metodevalg. Metodologien reflekterer hvordan empiriske undersøkelser skal gjennomføres for å generere kunnskap, mens metodene viser hvordan prosedyrer og rutiner er etablert, *operasjonalisert*, i forskningen, for å komme fram til den mest mulig relevante kunnskapen (Johannessen et al., 2011, s. 48).

Jeg benytter *refleksiv metodologi* i analysene mine. Denne tilnærmingen innebærer flere lag av tolkninger. Med refleksiv metodologi utgjør tolkningen av empiri forskningsresultatene. Dette innebærer å ha flere perspektiver å belyse stoffet fra, for å sikre en mindre ensidig fortolkning.

Én tolkning alene må ikke anses som den viktige eller viktigste. "The advantages are that employing more than one interpretation can yield a richer understanding and …encouraging the readers to make their own interpretations" (Alvesson 1996, s.14). Flere tolkninger kan gi en rikere fortolkning av materialet.

Det laveste tolkningsnivå, hvor fortolkningene ligger nær empiri, dreier seg om preliminær fortolkning. Dette er den tolkning som skjer før og underveis mens empiri skapes. Det dreier seg om hva informanten tror forskeren vil vite, hvordan spørreskjema besvares og ustrukturerte intervju redigeres, men også hvordan lydopptak oppfattes og transkriberes.

Jo mer empiri og flere dokumentasjonsformer, jo mer preliminær tolkning skjer i bearbeidingsprosessen.

På neste tolkningsnivå, det sekundære, tar forskeren for seg empirien, og drøfter den med en kombinasjon av et distansert og et nært forhold til feltet (Alveson og Sköldberg, 2009, s. 288). Det innebærer fortolkning av underliggende meninger i materialet som jeg opplever som varianter av svar på problemstillingen. Der har jeg gjort et utvalg av sitater fra intervjuene og stillbilder fra videoopptakene som jeg finner relevant i forhold til problemstillingen min.

Det neste tolkningsnivået er gjennom andres teoribriller. Det er empiri-utvalget belyst gjennom læring i praksisfellesskaper (Wenger, 1998) og gjennom se-tegne-prosessene, også kalt løpeildeffekten (Frisch, 2010). Frischs studie bygger videre på Wengers teori og Reitans 'learning-by-watching'.

Empirien har jeg formet i en situasjon med et annet menneske, et subjekt, for å få mer oversikt over et bestemt fenomen, et objekt, i en situasjon jeg selv kontrollerer. "Truth is not something static, to be owned by and located within an ontologically distinct entity, whether 'the scientist' or 'an independently existing universe'", skriver Poland (1992, ss.170-171) i en anmeldelse av boka *Research and Reflexivity* redigert av Frederick Steier i 1991. Dataene viser ikke hele sannheten om fenomenet, men en tolkning av en situasjon som jeg har vært med på å konstruere.

Disse dataene konstrueres på mangfoldig vis med mangfoldige faktorer, og variasjon i disse faktorene vil endre 'sannheten', det vil si dataene. En av disse variablene er at intervju-objektets holdninger kan være i sterk endring som følge av at intervjuet setter i gang en refleksjonsprosess. Hvordan et intervjuobjekt presenterer seg og ønsker å fremstå i forhold til rådende holdninger, i forhold til å bli forstått av forskeren og sosialt akseptert, er det diskursive aspekt. Sosiale konvensjoner farger derfor også informantens uttalelser (Alvesson & Sköldberg, 2009, ss.287-288). Derfor er det kun noen få aspekter av fenomenet som lar seg belyse og fortolke i denne avgrensede konteksten og i deltakernes bevissthet.

Det er underliggende mekanismer som styrer de sosiale forhold, ideologier og kommunikasjons-prosesser, og som medfører at resultatene av observasjonene og intervjuene blir tvetydige. Empiri eller faktuelle forhold står aldri for seg selv i en sosial kontekst, men uttrykker at de nettopp er farget av en variabel sosial kontekst. All fremskaffelse av empiri og tolkning foregår på et politisk-ideologisk grunnlag. I meningsfortolkning går fortolkeren ut over det som direkte blir sagt, og gir dypere og mer kritiske fortolkninger av teksten. Her finner jeg frem til meningsstrukturer og betydningsrelasjoner som rekontekstualiseres innenfor en bredere referanseramme (Alvesson & Sköldberg, 2009, ss. 164-166, ss. 213-214).

Jeg viser til at jeg har gått nærmere inn på en kritisk ideologisk-politisk tolkning av meg som forsker og muligheten for at jeg reproduserer sosiale forhold, i avsnittet om forskerblikket.

Forskerblikket

En fallgruve i kvalitativ forskning på sosialt konstruert empiri er at forskeren bidrar til å gjenskape etablerte maktstrukturer og hierarkier (Alvesson & Sköldberg, 2009, ss. 144-163, ss. 292). Idealet er at forskningsspørsmål utformes slik at det ikke understøtter dominerende maktstrukturer og sosiale mønstre.

Min forskerposisjon i ideologisk-politisk forstand er undervisningssystemet, norsk grunnskole. Om min faglige identitet hadde vært basert på utdanning fra Kunsthøgskolen og tilknytning til Norske BilledKunstnere (NBK), er det en mulighet for at jeg aldri ville ha brukt akvarellmediet, og at jeg ville arbeidet med gjenbruk av materialer på andre forbruker-orienterte arenaer. Med sterkere tilknytning til etablerte fagmiljøer er det stor mulighet for at jeg ikke en gang ville ha tenkt tanken på å undersøke hvordan samarbeid og samhandling kan virke inn på læring og utforming av artefakter, da de fleste utøvende malere fortsatt arbeider og markedsfører seg solistisk. Fordi jeg tilhører et segment av uavhengige billedkunstnere gjennom en mindre kunstnerorganisasjon, og fordi mine intervjuobjekter tilhører samme segment, foreligger det en mulighet for at det jeg sammenfatter av konklusjoner, er med på å reprodusere dette segmentets utenforskap.

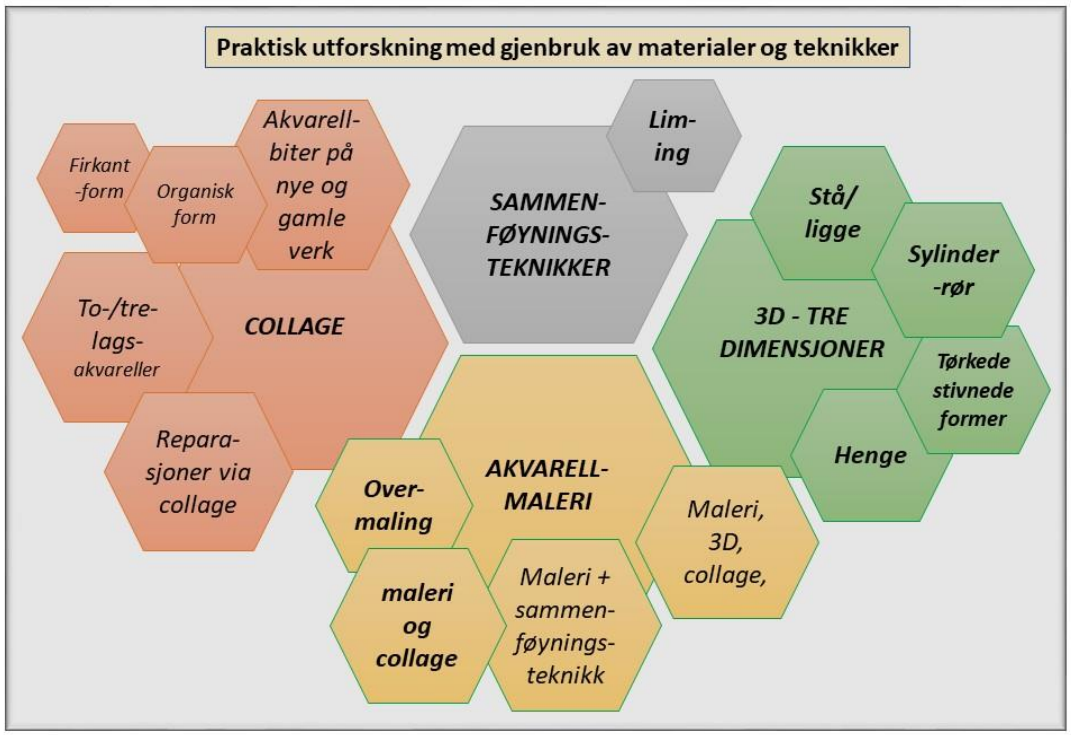
Man kan også stille spørsmål om hvilke samfunnssegment som arbeider med akvarell som hovedmedium i Norge, hvem som går på akvarellkurs. Er det en avgrenset sosiokulturell middelklasse? Norske skoler er preget av trang økonomi og hard prioritering av midler til materialinnkjøp. Akvarellpapir er for dyrt, til at elever får arbeide med akvarellmediet på et egnet underlag. Hvilken relevans har denne undersøkelsen på gjenbruk av akvarellpapir for norsk grunnskole?

Ut i fra min posisjon på sidelinjen i norsk kunstliv og norsk grunnskole, min sosiokulturelle tilhørighet, hva bærer mine data preg av som jeg ikke har et eksternt blikk på (Alvesson & Sköldberg, 2009, s.164)? Ideologisk-politisk er jeg både preget av fakultetet som jeg tilhører, og det fokus mine veiledere har satt på agendaen. Jeg er også preget av min samfunnsklasse-tilhørighet, med en strevsom økonomi. Denne økonomien setter mine tanker rundt forbruk og oppdragelse i et annet perspektiv enn rikere samfunnslag som jeg møter både i hos kunstkjøpere, i min elev-masse av voksne kursdeltakere og i mine sosiale kretser. Det kan derfor hende at mine undersøkelser ikke når eller berører andre samfunnsklasser, enten fordi disse har god nok økonomi til å kjøpe det som de vil, eller fordi de ikke har økonomi til å gå på akvarellkurs.

Et siste poeng er utvalget av informanter som jeg har brukt. De to tilhører samme samfunnsklasse og sosiokulturelle segment som meg. Den ene informanten tilhører øvre sjikt i kunstnersegmentet av uavhengige utøvere i sitt land. Den andre informanten tilhører samme aldersgruppe, men hører til et uetablert segment i det norske kunstlivet. For at forskningen skal bli uavhengig og kritisk, er jeg derfor avhengig av å benytte meg av flere tolkningsperspektiver og tolkningsnivå, for å sikre nettopp en uavhengig, ikke-farget posisjon.

Research by art (and design)

Undersøkelsen var praksisbasert. Jeg gjennomgikk flere designprosesser og skapte kunstuttrykk sammen med mine informanter. Prosessene ble delt inn i to faser. I første fase dreide undersøkelsen seg om et samarbeid, hvor to solister utviklet hver sin kunstneriske praksis basert på gjenbruk av kunstverk, *redesign av akvarell*, ved å arbeide parallelt, i samme rom og tidsrom, med lignende idéer.



Figur 17 Redesign av akvarell. Praktisk-estetiske undersøkelsesmuligheter

Figur 17 viser de tekniske mulighetene som ble undersøkt i første del av den praktisk-estetiske undersøkelsen. Den innebar både utforsking av maleri på gamle bilder, collage og omforming til tredimensjonale uttrykk av gamle verk. I figur 18 og 19 vises to arbeider fra den praktiske utforskningen, hvor kombinasjonen av maleri, overmaling, tredimensjonale sylindere, og våte krøllede, og deretter tørkede og stivnede former prøves.

I den påfølgende fasen utviklet studien seg til å undersøke samspillet mellom to solister som prøver å finne ut hvordan de sammen skal skape nye verk gjennom samhandling. Jeg gikk her helt bevisst bort i fra min opprinnelige intensjon om utelukkende å undersøke redesign. For meg ble denne nye vendingen svært verdifull.

Figur 18 Redesign av akvarell. Sylindere. Informant 2. 2017. Eget foto.

Figur 19 Redesign av akvarell. Sylindere. K. Keane. 2017. Eget foto.

Den gang jeg forespurte Informant 2 om å delta i studien min av samhandling, diskuterte vi hvordan vi skulle utføre redesign som samhandling. Informant 2 foreslo at vi skulle male nye akvareller sammen, i stedet for å prøve redesign. Vi hadde svært begrenset med tid. Hennes vurdering var at ettersom vi ikke hadde arbeidet så tett sammen tidligere, kunne det være lurt å arbeide med uttrykk og redskaper som vi begge allerede hadde 'under huden'. Dette fordi vi skulle prøve samhandling, som var en fremmed erfaring for begge. Jeg sa meg enig i dette.

Med Informant 1 var relasjonen formet gjennom flere års vennskap og nært samarbeid, men med Informant 2 hadde vårt tidligere samarbeid bare dreid seg om å henge et par utstillinger, at hun hadde vært min kurselev, og at hun hadde deltatt i pilotgruppen.

I en tidlig fase av undersøkelsen testet jeg alternative papirkvaliteter til akvarellmaling, som for eksempel bøker fra loppemarkedet inspirert av 'bokverk' som kunstuttrykk (Gunnerød,

2015). Det viste seg at slikt papir må bestrykes med lim for ikke å gå i oppløsning, og for at fargen skal kunne bevege seg på papirets overflate. Det umiddelbare ved å kunne gå raskt i gang med å male, blir borte om papiret må forbehandles.

Research-by-art (-and-design) er en praksisrettet undersøkelse (og forskningsmetode) innen designfeltet som dreier seg om både aksjon og refleksjon. Prosessen utfolder seg underveis, og dens sentrale utfordring kan karakteriseres ved nettopp usikkerhet om og en åpenhet til hvordan prosessen vil komme til å utfolde seg, slik jeg selv opplevde. Undersøkelsen innebærer at man skaper sitt eget subjekt, og deretter spekulerer om resultatenes fremtid, gjennom en kritisk og refleksiv analyse (Morrison & Sevaldsson, 2010).

Research by Art and Design en form for utforsking hvor kunst og design er en vesentlig del av forskningsprosessen. Designprosessen danner ny innsikt og praksis, kunnskap og produkter. Forskeren stiller kritiske spørsmål gjennom designarbeid. Research by art and design danner former for produksjon og diskurs knyttet til praksiser, både verbale og ikke-verbale, som gjør den nyttig og diskuterbar, for andre. "… what we have suggested is that research by (art and) design is very much about action and reflection" (Morrison & Sevaldsson, 2010, s. 5). Denne form for undersøkelse trenger refleksjon underveis. Med uttrykket «Reflection in and on action» (Morrison & Sevaldsson, 2010, s. 5), menes refleksjon mens man gjør/utfører, og refleksjon i etterkant på det man har gjort.

Min undersøkelse er nettopp en slik design-prosess, hvor designarbeid (her kaller jeg det kunstarbeid) danner både nye produkter, ny praksis og kanskje ny kunnskap. Det er gråsoner mellom de ulike praksisbaserte forskningsmetodene Artistic research, Practice-led Research og Research by art (and Design). De har alle det fellestrekket at de tar utgangspunkt i en kunst- og design-basert praksis. Men de er tilknyttet hver sine fag-tradisjoner slik at Artistic research ofte hører hjemme i kunstutdanningene, mens Research by art (and design) gjerne hører hjemme i de fagdidaktiske desing-utdanningene. Alvesson og Skölberg (2009) hevder at forskningsprosessen både kan være praktisk-estetisk utforskning, praksis gjennom teoretisering og kontekstualisering av et kunstverk og mange flere varianter. Her nevnes også praksis-ledet forsking, som både det å skape nye kunstneriske uttrykk og de nye innsiktene man kommer frem til nettopp gjennom designprosessen.

Forskningsresultatene i kunst- og designprosesser kommer til syne gjennom et emosjonelt element – opplevelsen av forskningsresultatene gjennom sansene. Å bli bevisst vår evne til å kjenne, er en måte å få kontakt med vår humanisme, skriver Eisner, med det vi opplever, når et kunst-basert forskningsprosjekt berører oss slik kunst gjør (som sitert i Knowles & Cole, 2008, s. 11). Presentasjonen, dens ytring av et forskningsresultat, søker å portrettere et fenomen som gir betrakteren mulighet til emosjonell innlevelse i problemstillingen (Barone & Eisner, 2012, s.4-5). Eisner siterer Langer (1957) som uttrykte at det diskursive språket er det mest brukbare vitenskapelige verktøy som mennesket har skapt, men at kunstuttrykk gir tilgang til kvaliteter i livet som det bokstavelige språket ikke har evnen til å fremkalle (som sitert i Knowles & Cole, 2008, s. 7).

Kritikk av metode

Kritikken jeg viser til dreier seg om at Research by art (and design) ikke må bli rene kunst- og design-prosesser hvor designprosessens produkter står alene som forskning. Et av kriteriene for god forsking er at resultatene er kommuniserbare til andre. Forskningsresultater må artikuleres på en slik måte at de kan være til nytte for andre utøvere. Den vanligste måten å gjøre forskningen tilgjengelig er i rapport- og artikkelformatet.

I *Research in Art and Design* (Frayling, 1993) diskuteres hvordan kunstfaglig forskning skal forholde seg til forskningstradisjonen. Sullivan (2010) utdyper at Frayling (1993) var den som var opphavet til rammeverket som posisjonerte kunst- og designproduksjon som forskningspraksis innenfor en institusjonell universitets- og høyskolekontekst. Det omdiskuterte aspektet ligger i hvordan kunstproduksjon kan være forskning, fordi forskningens innsikter skal kunne deles.

Forskning hvis enderesultat er en artefakt eller et kunstverk, hvor den systematiske tenkningen og trinnvise utviklingen ligger innbakt i verket, vil ikke møte standarden for god forskning hvor nye innsikter deles med andre (på en måte som kan fattes intellektuelt). Det ender bare opp som personlig utvikling. Problemet er at det er knyttet status og betydelige økonomiske rammer til forskning (Frayling, 2001, s. 4.-5). Frayling siterer Herbert Reads tre kategorier for forskning i kunst og design: «Research *into* art and design», i betydningen historisk, estetisk, og teoretiske perspektiver. «Research *through* art and design», i betydningen materialutforskning, utviklingsarbeid (å gjøre noe ingen har gjort tidligere) og aksjonsforskning, det vil si praktiske eksperimenter. «Research *for* art and design», i betydningen kunst- og designproduksjon. Men for at forskning skal gjelde som forskning, må den være kommuniserbar, slik at andre kan dra nytte av de innsiktene forskeren har funnet.

Deltagende observasjon

Jeg har både hatt rollen som observatør av en annens skapende prosess, som initiativtager og medskaper i en felles og en egen prosess. Jeg har både stått litt på utsiden og beskrevet mine observasjoner, og vært innenfor i skaperprosessen. Denne metoden kan man kalle *deltagende observasjon*. Jeg tar det inn som metode under Research by art (and design). Jeg har utført et feltarbeid, hvor jeg har fått førstehånderfaring med og personlig kunnskap om de prosesser mine informanter har gått igjennom sammen med meg. Jeg har kommet tett på informantene ved å oppholde meg i samme rom, og jeg har kunnet se på når de arbeidet. Disse direkte erfaringene har bedret min forståelse og fortolkning av feltet.

Mitt mål med deltagende observasjon har vært å kunne beskrive hva mine informanter sier og gjør i sammenhenger som var mindre strukturert av meg enn i for eksempel en ren

intervjusituasjon på et nøytralt kontor. Jeg har brukt en loggbok til å få ned mine erfaringer raskt og direkte. Loggboken ble etter hvert til en kombinert skisse- og collagebok, hvor jeg både tegnet og fargela idéskisser, skrev og limte inn ideer fra utstillinger og fra arbeidsprosessen. Denne boken ble en viktig del av datamaterialet som hjalp meg å se tilbake og huske mine inntrykk bedre, da jeg mange måneder senere skulle drøfte dataene. Derfor har jeg fått anledning til å observere hvilke aktiviteter mine informanter har satt i gang, samtidig som jeg var med og satte i gang mine egne. Jeg har både studert mine informanters og min egen opplevelse av samarbeid og samhandling. (Fangen, 2008).

Det at en annen blir observert, kan påvirke væremåten til den som observeres. Under observasjonen har jeg vært støttende og oppmuntrende. Jeg har lagt mer vekt på å følge mine informanters idéer og forslag, og ta deres ord inn i analysene, og mindre mine egne. Jeg forsøkte å stille åpne spørsmål og fotografere/filme så diskret som mulig. Fotograferingen skulle ikke hindre den frie prosessen eller skape prestasjonspress.

Jeg har ikke vært opptatt av å styre forskningen eller finne fasitsvar, men ville diskutere mulige løsninger med et åpent sinn, og først og fremst følge informantens innspill mer enn mine egne. Dette handler om at jeg har vært meg bevisst den maktposisjon jeg har som forsker. Jeg ønsket å fremme en så likeverdig og fristilt relasjon som mulig. Kameraet har vært fremme i pauser eller stående i bakgrunnen med filming på (Kvale og Brinkmann, 2009).

Operasjonalisering og dokumentasjonsformer

Operasjonaliseringen er de praktiske måter og rutiner man utfører forskningen på, de ulike former for kunnskapsinnhenting, gjerne kalt datainnsamling. Operasjonalisering og dokumentasjonsformer går hånd i hånd, for å gjøre prosessen etterprøvbar (Morrison & Sevaldson, 2010; Molander, 1996; Alvesson, 1996).

I denne studien tok jeg foto, gjorde lydopptak og videoopptak samt skisser og prosessnotater flere ganger daglig. Forskningsintervjuene ble dokumentert med lydopptak. Samarbeidet med Informant 1 fant sted litt til og fra i ti uker. Dette var første fase i undersøkelsen, sommeren 2017. Jeg filmet ikke, men fotograferte idéutviklingsprosessen i utstrakt grad, og gjorde notater og skisser i alle stadier. Samhandling med Informant 2 var avgrenset til tre økter i løpet av vinteren 2018, og jeg dokumenterte arbeidet med videoopptak og lydopptak. Resultater og underveis-arbeid ble fotografert. I forbindelse med samarbeidet med Informant 1 var det naturlig å veksle mellom å lese teori og å hente ny inspirasjon i form av utstillinger, internett-søk og refleksjon sammen med informanten. Vi vekslet da mellom refleksjon-i-handling og refleksjon-etter-handling sammen og hver for oss (Schön, 1988, Alvesson & Sköldberg, 2009). Alle lydopptak ble transkribert og sendt til informantene til gjennomsyn, både som lydopptak og som skrevne dokumenter. Jeg systematiserte video og fotografier, og sendte disse også til gjennomsyn.

Utvalgsstrategi

Empirien som undersøkelsen bygger på, ble konstruert sammen med Informant 1 og 2 hver for seg. Det var et selektivt utvalg, og ettersom jeg gjennomførte en kvalitativ studie, var det viktig for meg å samarbeide med informanter med lang fartstid i feltet. Jeg valgte informantene på grunnlag av mitt kjennskap til deres erfaringsbakgrunn og kontakten vi hadde (Johannessen et al, 2011). Informant 1 var en kunstnerkollega fra utlandet som jeg allerede hadde hatt et godt samarbeid med. Hun hadde førti års erfaring som akvarellkunstner og pedagog. Informant 2 var en norsk kollega som jeg også hadde hatt samarbeidsprosjekter med. Informant 2 hadde også mer enn tjue års erfaring som akvarellutøver. Informant 2 var godt orientert om undersøkelsen fordi hun deltok i pilotundersøkelsen. Informant 1 ble presentert for bildeserier fra pilotundersøkelsen.

Kvalitative forskningsintervju

Intervjubasert kunnskap er konstruert i et sosialt samspill mellom to deltagere. Denne kunnskapen er relasjonell og interpersonlig. Nye relasjoner etableres mellom de to. Samtalen er diskursiv, det er en utveksling om en annens livsverden. Kunnskapen som blir konstruert er kontekstuell, skapt i en historisk setting, og kan ikke automatisk overføres eller sammenlignes med kunnskap i andre situasjoner. Derfor er utsagnenes betydning relatert til deres kontekst (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 72-78).

Et intervju gir en mulighet til å få forståelse av informantenes opplevelser og hvordan han/hun selv forstår det som har skjedd. Informantene kan fortelle om sine opplevelser med egne ord. Det er de selv som tolker fortellingene. I følge Kvale kan intervjuet enten være utforskende eller hypotesetestende, og jeg valgte å bruke utforskende intervju som er en åpen form med liten struktur. Jeg gjorde opptak av samtaler med løs struktur med informantene både i forkant, underveis og etter våre samarbeidshandlinger. Dette fordi jeg mente at denne intervjuformen var best egnet til undersøkelsens prosessuelle form. Jeg forsøkte å la intervjuguiden speile prosesstankegangen. Det var viktig å få fram deres opplevelse og forståelse av prosessen, helt fra starten av den praktiske utforskingen og frem til vi hadde laget utprøvingene. På den måten ble fortellingene strukturert ut fra et tidsperspektiv.

Jeg begynte selv med å utforske materialets muligheter, og jeg hadde ved et par anledninger samarbeidet og samhandlet tidligere, men i en svært uforpliktende grad. I forkant av undersøkelsen gjorde jeg pilotintervjuer med den første informanten. Vi fant en form hvor vi drøftet prosessen, tekniske tilganger og samarbeidet mellom oss. Jeg støttet meg på min intervjuguide da, men med mer trening fant jeg at ettersom jeg skulle følge prosessen over flere dager, krevdes en mer fleksibel form enn intervjuguiden hadde gitt meg.

Det var særlig viktig for meg at informantene opplevde tillit til meg som samarbeidspartner og forsker og til anonymiseringen av deres identitet. Med tanke på at jeg skulle stille spørsmål

som blant annet omhandlet tanker om kunstmiljøet vi er en del av, ønsket jeg ikke at informantene skulle holde tilbake informasjon. Ved å garantere anonymitet fikk informantene mulighet til å være åpne og ærlige i intervjuene, uten å tenke på hvordan de fremsto for en tredjepart (Postholm & Jacobsen, 2011). Postholm og Jacobsen presiserer at muligheten for å få åpne og ærlige svar forsterkes ved å garantere anonymitet, slik at det som kommer frem i intervjuene ikke kan knyttes til navngitte personer. Derfor er informantenes personopplysninger som navn, kjønn, alder, arbeidsplass etc. anonymisert.

Med Informant 1 foregikk samtalene på engelsk. Det oppstod språklige utfordringer. Det var utfordrende å klare å verbalisere taus kunnskap på engelsk for begge. Av og til kjente jeg at jeg måtte hjelpe Informant 1 med å finne gode engelske uttrykk for det jeg trodde hun forsøkte å si. Dette kunne kjennes som om jeg la ordene i munnen på henne. Da jeg gjennomgikk lydmaterialet, kom dette tydelig fram, men hennes respons var at det kjentes hjelpsomt.

Ledende spørsmål oppfattes til vanlig som svært styrende og har noe negativt ved seg. Men i kvalitative intervju er ledende spørsmål som oftest nødvendige, dels for å innhente informasjon som man mistenker bevisst kan bli holdt tilbake. Det kan være så enkelt at informanten tenker at det ikke er relevant eller ikke vil være til bry med noe som kjennes som en avstikker fra tema. Dels kan forskeren også teste reliabilitet med ledende spørsmål, avsløre selvmotsigelser, samt verifisere forskerens fortolkninger (Kvale og Brinkmann, 2009, s.182).

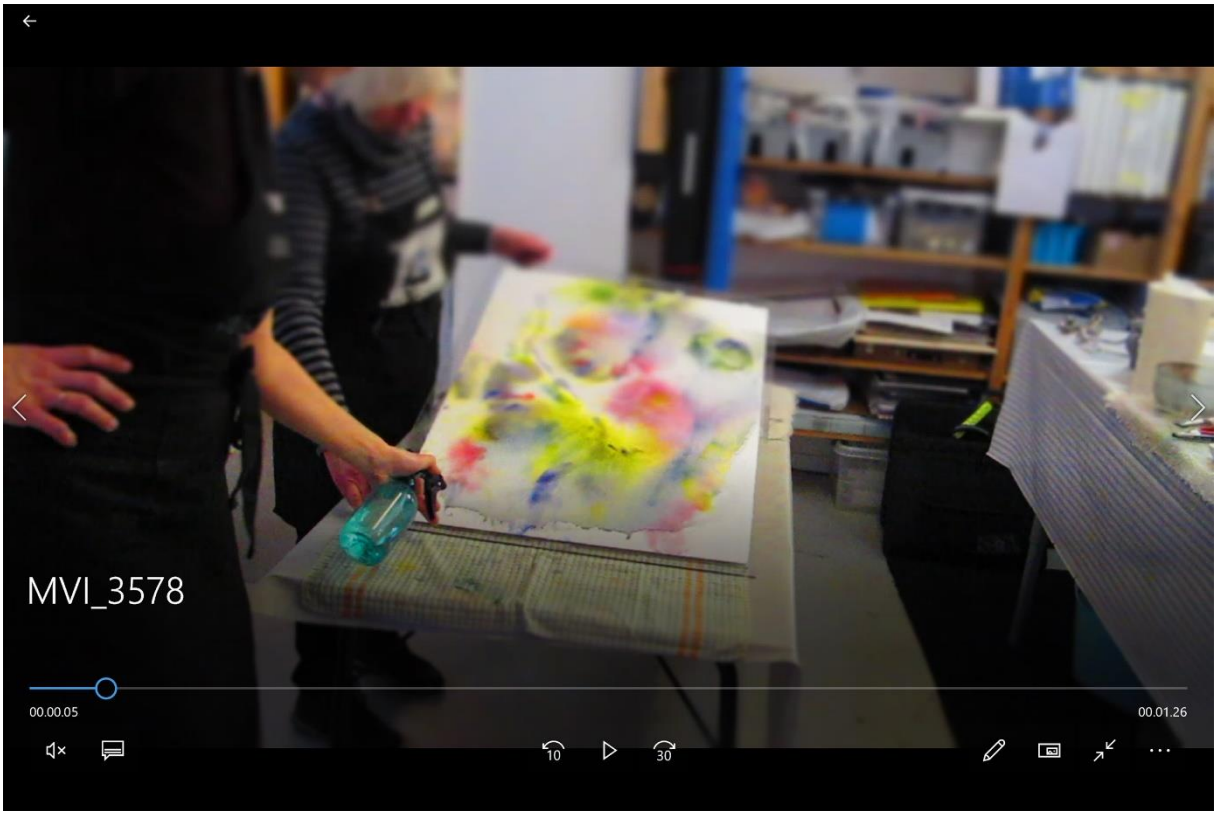
Etter denne erfaringen med Informant 1 var jeg mer bevisst på hvordan jeg stilte spørsmål til Informant 2. Begge informantene hadde lenger fartstid i feltet enn meg, men Informant 2 hadde deltatt på ett av mine akvarellkurs tre-fire år tilbake i tid. Vi tenkte svært likt og handlet svært likt, og jeg fikk tanker om at det kunne skyldes for nær kontakt mellom oss på den måten at hun kunne ha overdreven respekt for meg som hennes tidligere kursleder. Jeg tok dette opp med henne, og hun avviste dette helt (Lydopptak, 2.3.18). Denne samtalen ledet oss frem til en forståelse av at vi arbeidet ganske likt innenfor samme tradisjon, og dette skyldtes at vi gått mange kurs hos de samme akvarellkunstnerne.

Video, stillbilder og lydopptak

Videoopptak, lydopptak og fotografier er den tungtveiende delen av mine observasjonsnotater. Videoobservasjon har den fordelen at det gir fyldig datamateriale, og opptakene kan spilles om og om igjen for å få klarhet i hendelsene. Jeg filmet hele maleprosessen sammen med Informant 2. Vi malte tre serier med tre bilder hver gang. Jeg gjennomgikk opptakene flere ganger i analysen. Filmopptakene fanget nonverbal kommunikasjon. Videoopptakene ga meg visuelle eksempler på praksisfellesskap (Wenger), og på løpeild-effekten (Frisch). Jeg tar disse opp i drøftingskapittelet. Metoden min var å ta så

mye film jeg kunne, slik at jeg hadde fyldig materiale av det som kanskje ville vise seg å være interessant i ettertid, når opptakene skulle transkriberes og bearbeides.

Med Informant 1 hadde jeg muligheten til å la samarbeidet foregår over lengre tid, mens med Informant 2 avtalte jeg tre avgrensede økter hver på fire timer. Det medførte at det var betydelig enklere å dokumentere prosessen med Informant 2 enn med Informant 1. Forskningen utviklet seg slik at jeg lærte av erfaringene med Informant 1 og brukte erfaringene til å strukturere arbeidet bedre med Informant 2. Skjermdump av stillbilder viste seg nyttig i drøftingen av samhandlingen.



Figur 20 Stillbilde-eksempel fra samhandling med Informant 2 viser video-filen nummer og sekundteller. 2018.

Figur 20 viser skjermdump fra samhandlingen med Informant 2, hvor man kan lese av stillbildet både dato og sekundteller i nedre venstre hjørne. Dette gjorde det enklere å se rekkefølgen og utviklingen i arbeidet vårt. Jeg savnet et tilsvarende materiale med Informant 1. Her hadde jeg daterte foto av eksperimentenes utvikling samt mine notater og lydopptak av samtaler, å lene meg på. Med stillbilder fra filmopptak har jeg satt sammen bildeserier som viser utviklingen i tid, i sekunder, mellom våre handlinger, aksjoner og reaksjoner. Det ga meg et godt grunnlag for drøfting.

Ingen av informantene uttrykte motforestilling mot at jeg tok opp intervjuene på lydbånd. Dette gjorde det lettere for meg å konsentrere meg om samtalen. Stemningen var god under samtalene og jeg la vekt på at det var rom for smil og latter. Underveis gjentok jeg enkelte ganger med mine ord det de hadde fortalt, for å sjekke at jeg hadde forstått dem riktig. Andre

ganger stilte jeg oppfølgings- og kontrollspørsmål der jeg følte det var naturlig. Begge informantene pratet lett og var reflekterte i sine fortellinger.

Jeg delte arbeidsprosessene våre inn i utviklingsstadier, og ordnet dem som kategorier. Kategoriene ble ulike for hver av de to arbeidsformene. En kategori i samarbeidsfasen var 'gjøre utvalg til redesign'. En annen var 'se på hverandres underveis-arbeid'. En av kategoriene i samhandlingsfasen var 'malehandlinger', en annen var 'drøfting av rammer'. Intervju-transkripsjonene inneholdt tema som jeg kunne plassere inn under de ulike kategoriene. Temaene var mål, komposisjon, teknikk, intensjon, idéutvikling, redesign, likhet versus originalitet, gjensidig påvirkning, samstemthet, fleksibilitet, følelser, erfaringsverden, musikk, tidsaspektet, papir. Jeg var opptatt av å registrere bredden av tema.

Etiske vurderinger

Et annet aspekt jeg var bevisst på, var at jeg ikke var lærer/pedagog/veileder i denne settingen. Dette gjenspeilte seg blant annet i måten jeg stilte spørsmål og i hvilke sammenhenger jeg avbrøt informantene. Forskjellen mellom veiledningssamtale- og forskningsintervju er at veiledningssamtalen har som formål å hjelpe, mens forskningsintervjuet skal frembringe ny kunnskap. Jeg var forberedt på at intervjuet kunne skape både provokasjoner som reaksjon, men også ny forståelse hos informanten. Informanten kan lett kjenne igjen sitatene, og hun kan oppleve det sårende at det hun har sagt kan analyseres som motsetningsfylt av meg. Tolkningen min kan dessuten bli en annen enn intervjupersonens. Den sosiale relasjonen mellom meg som forsker og kollega og informanten kunne vise seg å bli problematisk, dersom jeg tolket datamaterialet med kritisk innstilling til deres uttalelser. Jeg var nøye på å skape et rom der informanten fritt og trygt kunne snakke ved å informere om anonymitet og ved å opptre medansvarlig i samarbeidet.

Balanse mellom å innhente kunnskap og respekt for informantens integritet etisk sett stod sentralt for meg. Informantene ble orientert om og signerte på et informert samtykke, for at jeg skulle kunne bruke intervjuene i avhandlingen min (Kvale og Brinkmann, 2009, s.35). Informant 1 var en toneangivende kunstner i sitt miljø, og likte å få oppmerksomhet for det praktisk-estetiske arbeidet vi gjorde sammen. Informant 2 var også vant til oppmerksomhet og var ikke redd for å uttale seg om våre prosesser.
Den neste etiske utfordringen etter at informantene hadde lest transkriberingene og lyttet til opptakene, var hvor dypt og kritisk intervjuene skulle analyseres og tolkes. Dette fikk ikke informanten være med på å bestemme. Jeg kjente det som mitt ansvar å rapportere kunnskap som var så sikker og verifisert som mulig. Jeg tok vurderingen tidlig om at kritiske intervjuspørsmål skulle gjelde sak og teknikk, og ikke personlige forhold, for å ivareta hensynet til informanten og det de representerer (Kvale & Brinkmann, 2009, s.80).

Reliabilitet og validitet

Reliabilitet og validitet er en diskusjon av dataenes pålitelighet og gyldighet.
Det har ikke vært min intensjon å framskaffe data som gjør at man kan generalisere ut fra resultatene mine. Det kan ikke nødvendigvis trekkes konklusjoner som uten videre kan overføres til andre 'populasjoner'. Det kan likevel være interessant å se om de konklusjonene jeg kommer til, kan finnes igjen i andre undersøkelser og ha gjenkjennelsesverdi for andre. I hvilken grad disse har gyldighet, må da besvares ut fra i hvilken grad de finner gjenklang hos andre.

I forhold til påliteligheten ved transkribering av intervjuer, var jeg nøye med konfidensialitet, men også med å utføre en så korrekt skriftlig transkripsjon av muntlige uttalelser som mulig. Jeg tok bort tenkepauser og utropsord, men var ellers tro mot materialet. Alle spørsmål og svar ble transkribert, så ordrett som jeg greide. Etterpå rettet jeg opp noe av det muntlige språket, der det var nødvendig for at en ekstern person ville forstå. Informantene kunne for eksempel begynne på en setning, for så å ombestemme seg, og deretter ordlegge seg annerledes. Dette ble også notert og beholdt. I sjeldne tilfeller ble det vanskelig å forstå hva Informant 1 egentlig snakket om ettersom engelsk var hennes fremmedspråk, og jeg måtte høre mange ganger for å forstå og notere. Ingenting ble strøket. Jeg vurderte derfor transkripsjonene som pålitelige nok til å bearbeide dem videre.

Det finnes ingen sann, objektiv oversettelse fra muntlig til skriftlig form, men den formen jeg brukte fant jeg nyttig for min drøfting (Kvale & Brinkmann, 2009, ss.192, 201). Da jeg skulle fortolke meningen med uttalelsene, valgte jeg ut biter og elementer i teksten som virket mer nærliggende de begreper jeg ønsket å drøfte temaene opp imot. Jeg ønsket ikke å komprimere for mye, ettersom den muntlige taleformen uttrykte samtalens temperatur.

Dataenes validitet, eller relevans i forhold til undersøkelsens problemstilling, mener jeg ikke avhenger så mye av svarene jeg fikk, men av spørsmålene jeg stilte. Jeg var grundig og tro mot materialet i mitt utvalg til drøftingene. Men jeg var svært engasjert i problemstillingen med gjenbruk og redesign, slik at spørsmålene jeg stilte til Informant 1, var muligens utformet for å bekrefte de antagelsene jeg hadde i forkant.

> *K: Can you feel there is a difference working on new paper or used paper?*
> *Informant 1 Yes, because it is easier like this, working on used paper.*
> *(Lydopptak 2, 01.08.17)*

Dette sitatet er et eksempel på hvordan jeg styrte den første delen av undersøkelsen over på min egen for-forståelse. Derimot stilte jeg åpen og lite forutinntatt i forhold til temaet samarbeid og samhandling med Informant 2, fordi dette temaet oppstod underveis i prosessen. Jeg hadde lite kompetanse på området. Derfor var det lite i mine spørsmål som var utformet for å bekrefte antagelser.

Studiens kvalitet – Svakheter og begrensninger

Samarbeidet med Informant 1 foregikk over en periode på ti uker, hvor vi møttes til tre til fire økter i uken. Den første delen av arbeidsperioden foregikk før godkjenningen fra NSD forelå. I denne første perioden arbeidet vi hver for oss og også med andre prosjekter sammen. Dette er ikke en del av denne studien, men samarbeidet mellom oss begynte å ta sin form i denne perioden. Det samarbeidet som er dokumentert i studien fra 30.juli og noen dager fremover, bærer preg av å være 'innkjørt', og rollefordelingen mellom oss var allerede ganske avklart.

Når jeg ser tilbake på forskjellene og likhetene i interaksjonen min med de to informantene, ser jeg at empirien med Informant 2 inneholder mer stoff om hvordan samarbeidet ble formet, enn empirien med Informant 1. Dette har jeg gått inn på i avsnittet om reliabilitet og validitet. Empirien med Informant 2 ble konstruert fra første dag. I interaksjonen med Informant 2 dro jeg veksler på de jeg hadde erfart med Informant 1, i den forstand at jeg var mer målrettet og spørsmålene mine endret karakter. Jeg trakk altså også veksler på erfaringene med første Informant slik at jeg utviklet og spisset studien og spørsmålstillingen underveis. Denne studiens hensikt er ikke å sammenligne de to arbeidsformene, men å beskrive og karakterisere de to. Det er likevel ikke til å unngå at en viss sammenligning skjer implisitt.

Språklige utfordringer fant sted med Informant 1. Dennes morsmål var et europeisk språk som jeg ikke behersket. Vi kommuniserte begge to lett på dagligdags engelsk. Svakheten som kom frem gjennom intervjusamtalene, var at vi begge to ikke var gode nok til å uttrykke oss med fagterminologi. Hun kunne bruke et fagord som hun trodde var direkte overførbart fra sitt språk til engelsk, mens jeg la noe annet i begrepet og motsatt selvsagt.

> *Informant 1: "When you hang this way around, it gives another «bild»".*
> *Informant 1 "Hah! No. It's my 'berufsafweiking' – it's not the normal way to do in my profession. I go crazy when I see paper». [K: Yrkes-avvik? Yrkessvakhet?]*
> *(Lydopptak 2 01.08.2017)*

Vi brukte mye tid i samtalene på å oversette både fagordene hun uttrykte og mine egne begreper til et forståelig hverdagsspråk mellom oss to, slik at jeg skulle forstå hva hun forsøkte å uttrykke. Billedspråkets virkemidler, de tekniske tilgangene og måten vi underviser på, var vi ganske like på. Jeg var på forhånd klar over at vi stod på samme fagdidaktiske og pedagogiske plattform, på den måten at vi begge vektla observasjonstrening, komposisjon, kreativitet og akvarellteknikk i undervisningen. Men de språklige utfordringene kom uventet på meg. Derfor vurderer jeg den perioden vi 'parallellarbeidet' før studien tok til, som viktig. Selv om samarbeidet ble formet, overkom vi også de største språklige utfordringene. Vi fant et felles språk, slik at da jeg tok til med intervjuene, hadde jeg en bedre forståelse av hennes bruk av det engelske språket.

PRAKTISK UNDERSØKELSE

Målet med min praktiske undersøkelse kan synes todelt. I første omgang ønsket jeg å finne ut hvilke muligheter som lå i redesign av gamle akvareller. For det andre ønsket jeg å se nærmere på samarbeid og samhandling som to svært ulike arbeidsformer. Den praktiske undersøkelsen er derfor delt i to tema. Tema 1 er samarbeid om redesign av gamle akvareller. Tema 2 er samhandling om å skape nye akvareller. I tema 1 er redesign brukt som hjelpemiddel for å belyse ulike momenter ved et samarbeid. I tema 2 er samhandlingen belyst gjennom billedskaping av nye akvareller. Her presenteres de fortolkninger jeg finner meningsbærende i forhold til forskningsspørsmålet.

Tema 1 - samarbeid om redesign

I dette avsnittet beskrives samarbeidet gjennom kategorier. Kategoriene representerer utviklingsstadier i prosessen vår og en måte å systematisere empirien på. Stadiene var ofte repeterende. Empirien består av fotografier, mine egne prosessnotater og transkripsjoner av flere intervju. Først presenterer jeg kategoriene, deretter utdyper jeg dem og begrunner dem med bildeeksempler og sitater. Kategoriene er:

a. Gjøre utvalg til redesign
b. Tekniske materialutprøvninger
c. Se på hverandres underveis-arbeid
d. Videre fordypning

a. Gjøre utvalg til redesign

Dette er det begynnende stadiet i prosessen. Men det er også et repeterende stadium. Å gjøre et utvalg betyr å gjennomgå sine lagre, skuffer og haugene med gamle akvareller, og derfra plukke ut det som kan egne seg til redesign. Utfordringen med å benytte maleriet som råmateriale til noe nytt, er at man ofte ikke vet hva det skal bli til, kanskje blir det til ingenting. Derfor ligger det mye motstand i å ta de til gjenbruk.

Dekonstruksjon er her å rive, klippe, skjære en akvarell i biter, for å benytte disse bitene i et nytt verk. I denne fasen begynner man å forhandle med seg selv, om verket kanskje kunne fungere tross alt, hvor mye energi og sjel som man har lagt i maleriet underveis, og om man kan forsvare å rive det i biter. Å lime større akvarell-papirer overlappende, kjennes utakknemlig – halve bildet syns ikke. Og alt hviler på den følelsesmessige tilknytningen til den halv-dårlige gamle akvarellen. Dette var utgangspunktet som Informant 1 og jeg delte i undersøkelsens første del.

I figur 21 har Informant 1 gjort et utvalg av akvareller på kanskje femti eller mer gamle skisser, og i figur 22 står jeg og leter etter egnede biter fra mitt eget utvalg. Fra notatene mine går det frem at Informant 1 også har følelser til gamle skisser og malerier.

Figur 21 Informant 1 sitt utvalg til redesign. 2017. Eget foto.

Figur 22 Mitt eget utvalg på et tidlig stadium. 2017. Foto Susan Brockett.

> Hun går i gang med å sortere sine gamle akvareller. Hun har malt i førti år og har hyllemetere med tidlige prosjekter. 31.7.17 sorterer hun sine gamle akvareller «They are my children – I can't tear them», hun viser meg halvferdige portretter av sine to, nå voksne, barn, som hun malte i ulike stadier av deres liv (Prosessnotater, 31.7.2017)

Et godt eksempel på følelsesmessig tilknytning til gamle akvareller er portrett-skisser hun malte av sine barn da de var små, som i sitatet over. Det virker vanskelig for henne å gjøre et utvalg, enda hun har et enormt lager, og hun ender med velge ut skisser malt på billig og dårlig, ofte tynt papir. Jeg noterer meg at Informant 1 ikke har malt på baksidene. Jeg selv gjør bruk av baksidene av økonomiske hensyn.

> *K: But do you feel there are different feelings by working on new paper or old paper?*
> *Informant 1: Oh yes, because it is easier to work on old paper. Because the things I chose are not good enough for an exhibition, I do not know why I saved them, because of the paper or… for the idea…*
> *(Lydopptak 2, 1.8.17)*

Jeg har innledningsvis nevnt det som et følelsesladet foretagende å drive redesign av akvarell. Ens egne gamle verk bærer følelser, minner og et tidsaspekt i seg. De er malt med energi og

konsentrasjon på et punkt i livet, et modningsstadium, under skaperens omstendigheter. Gamle malerier viser tidligere idéer og ferdigheter. Her er forsker-jeget opptatt av om Informant 2 går gjennom den samme prosessen som jeg selv har gjort. Å skulle rive i stykker gamle verk, krever en avskrivning av ens tidligere arbeid som for eksempel en ren 'skalaøvelse'. Til gamle arbeider knyttes også verdien av papiret man en gang har kjøpt, nedturen at arbeidet ikke holdt mål i ens egne øyne.

> *"…it was kind of fun to do it [male baksidene], too, because I never worked on backsides. They are always there, waiting for working, the backsides, so. Finally, now I did this project, I started using the backsides. I see a lot of people working on backsides. (Lydopptak 2, 1.8.17)*

Min påvirkning på henne som deltagende observatør med min agenda om redesign kommer frem helt til sist i dette sitatet. Det kan virke som hun er glad for det, og følelsen av å få eksperimentere med noe som hun har sett andre utøvere gjøre, virker verdifull.

b. Tekniske materialutprøvninger

I denne fasen prøver man ut alle tenkelige fremgangsmåter som man kommer på. Jeg viser til en systematisk oversikt over disse i figur 17 i avsnittet om Research by art (and design). Man er på leting etter et uttrykk som kan fascinere. Man vet ikke hva det kan brukes til, men først må man skaffe seg oversikt over registeret av uttrykksmuligheter. Pilotgruppen hjalp meg innledningsvis med å undersøke muligheten for gjenbruk av akvareller med sine eksperimenter. Informant 1 og jeg går gjennom samme prosess.

Jeg presenterer kun et fåtall bilder utvalgt fra et rikt fotomateriale. Samtalene på dette stadiet handlet mest om komposisjon og fremgangsmåter, både det materialtekniske og hvordan gi redesign et kunstnerisk uttrykk, og hvorvidt det ville være lurt å ha et konkret tema å jobbe etter i en slik undersøkelsesprosess. Vi gikk ikke i dybden, men arbeidet overfladisk og prøvende i alle retninger, for å erfare materialet. Jeg avdekket også våre ulike holdninger til akvarellmaleriet.

> *K: So, you have a lot paintings … that are sort of ok, but not really not good enough? … And do you sometimes feel, these maybe too good to work on the backside, because maybe you can fix them?*
> *Informant 1: No, because I never did [fix] it … sometimes I do [rework], but it is difficult to do reworking. … Sometimes if I have photos, I can do it. Because in my paintings it always has to do with the feeling I had, or the flow I had when I was working, outside, too. … I can make new ones, but…not so good to [re-]work [the old ones].*
> *(Lydopptak 2, 1.8.17)*

I sitatet forteller hun meg at hun sjelden eller aldri har reparert på malerier. Å reparere i denne sammenhengen har hun og jeg kommet overens om, innebærer å overmale, vaske bort og korrigere uønskede flater på akvarellpapiret. Hennes verk og studier er stort sett malt i ett sveip. Når jeg tenker over de ulike arbeidene hun har vist meg i sitt atelier, innser jeg at dette er hennes teknikk med få unntak. Hun benytter en 'a la prima'-teknikk som kalles vått-i-vått. Denne praktiserer hun på ulike måter, og benytter i flere runder, men tydeligvis innenfor samme male-økt samme dag.

c. Se på hverandres underveis-arbeid

Denne fasen er stadig gjentagende. Man løfter blikket fra sitt arbeid, og titter på hva den andre holder på med. Der finner man en annen vri enn i ens eget, og så endrer ens eget arbeid seg, enten ved at man finner en ny idé å prøve i den andres arbeid, eller at man ser sitt eget i et annet lys. Det jeg beskriver er inspirasjon, direkte og indirekte kopiering, at man ser en bedre teknisk løsning hos den andre, og at man lager en avart av den andres idé med sine egne materialer. Vi tar også pauser hvor vi undrer oss sammen og deler erfaringer.

> Jeg er i gang, men vet ikke hvordan jeg skal gripe det an. Informant 1 ba meg innstendig om at jeg ikke måtte gjøre annet enn å spørre henne hva hun laget, ikke kommentere, ikke uttrykke en mening, vurdering eller bedømming, fordi vi, hun og jeg, har ulike kunstsyn. (Prosessnotater 30.7.17)

Min informant beskytter sin skaperprosess mot for mye ytre innflytelse. Å bli kopiert og hermet etter, er kanskje et følsomt område hos min informant. Det hun ba meg om, var at jeg ikke måtte bedømme det hun prøvde seg fram med, som fint, bra, ille, eller spørre hvorfor hun gjorde som hun gjorde. Det kan virke som hun ikke ønsket å bli påvirket av meg, at hun anså at å prøve ut nye idéer var en usikker tilstand, eller at hun ikke ville bli forstyrret i sin idé-prosess. Det kan likevel virke som om hun selv ikke var helt bevisst at hun var inspirert av forprosjektets arbeider.

Figur 23 pilotgruppens prøve på bretting. 2017. 2017. Foto Susan Brockett.

Figur 24 Pilotgruppens prøving på krølling av vått papir. 2017. 2017. Foto Susan Brockett.

Vi ser av figur 23 og figur 24 undersøkelser som ble gjort i pilotgruppen, mens figur 25 og 26 viser to av informantens arbeider på slutten av prosessen. Pilotgruppen eksperimenterte med å krølle, brette, rive og trampe i stykker fuktig akvarellpapir. I figur 23 ses bretting og bøying, mens i figur 24 ses et akvarellpapir som har tørket i en krøllet form.

I de neste to figurene, figur 25 og 26 ser vi tilsvarende undersøkelser hos Informant 1, men hun har tatt dem videre opp i et større format og gjort dem til ferdige verk. Begge akvarellene ble fuktet og krøllet sammen. De stivnet i sine krøllede former. Deretter gikk hun over med en stiv kost og malte forhøyningene med svart farge. Begge arbeidene har relieffkarakter.

Figur 25 Informant 1, verk A, vætet, krøllet papir har tørket i en form med relieffkarakter. 2017. Eget foto.

Figur 26 Informant 1, verk B, vætet, krøllet papir har tørket i en form med relieffkarakter. 2017. Eget foto.

> *Informant 1: …and then to me it looks too much like your colored writings… I don't want to use them for this [exhibition] …*
> *K: explain that?*
> *Informant 1: because then people are asking what is yours and what is mine.*
> *K: and does that matter?*
> *Informant 1: for me, yes.*
> *(Lydopptak 1, 7.8.17)*

Samarbeidet skulle avsluttes med en felles atelierutstilling. I sitatet kommer det frem at våre arbeider etter hennes mening ikke får se for like ut. Dette må jeg selvsagt respektere, fordi jeg låner hennes kompetanse til undersøkelsen. Men jeg reflekterer over det sammen med henne.

Figur 27 Informant 1, male-skriving som tekstur. 2017. Eget foto.

Figur 28 Løse ark med male-skriving over gamle akvareller, K.Keane. 2017. Eget foto.

I figur 27 til venstre ser vi hvordan Informant 1 arbeider med skrift som tekstur i sine undersøkelser, mens i figur 28 til høyre, viser hvordan jeg selv arbeider med skrift inspirert fra hennes idéer. Mitt innspill til Informant 1 er, at til tross for at vi arbeider med de samme ideene, lignende teknikker og inspireres av hverandre, vil arbeidene skille seg vesentlig fra hverandre.

Håndlag, fargeholdning og detaljeringsgrad, er tegn på den individuelle personlighet og uttrykksstil (Itten, 2003, [1961]). Faktorene som skiller oss er fartstid, utdanning, kultur og temperament. Det vises i penselstrøkene, fargepreferanser, bildets grad av bearbeiding, komposisjon og bildets avslutning.

Hun liker tydelig dårlig å bli etterlignet. Senere forteller hun over en kaffe at enkelte av elevene hennes har kopiert hennes stil meget godt og stilt ut og solgt bildene under eget navn. Vi ser en kollektivutstilling som hennes kunstner-organisasjon står bak, hvor hun deltar sammen med en av sine elever. Samtalen vår ender med hennes uro for å bli kopiert uten å bli tilskrevet æren for det lange arbeidet som ligger bak. I tillegg ønsker hun å fremstå som gjenkjennelig og unik. Appropriasjon kommer inn som et sidetema her. Hvor går grensene mellom kopiering, etterligning og det å bare la seg inspirere av en annens idé eller teknikk? Samtalen fortsetter og vi diskuterer likheten mellom oss og hvordan vi skal arbeide frem en utstilling sammen.

> *Informant 1: …unless we make an exhibition where it doesn't matter what is whose, and we combine everything together. ... we make an exposition that is meant to be that no one knows who's doing what.*
> *(Lydopptak 1, 7.8.17)*

Her er hun innom tema samhandling eller co-creation. Hun mener at en utstilling hvor våre verk ser svært like ut, bare kan være mulig om det ligger en bevisst intensjon bak. I de tilfellene trenger ikke den unike identiteten være gjenkjennbar. Jeg tolker henne slik at ellers må arbeidene våre være distinkt forskjellige.

> *Informant 1: I don't think that there is something especially new [in redesign] … but you have to find your own way of course, of doing it.*
> *K: …when I get inspired [by what I see you are doing], I [want to] try your approach, and I look for a way of making in to my own. Is that the same for you?*
> *Informant 1: yes – but that could take one or two years of working before it gets [to be] something else I think.*
> *(Lydopptak 1, 7.8.2017)*

I dette sitatet understreker hun både at hun ikke ser redesign av akvarell på den måten som vi undersøker det, som noen ny tilnærming, men at også for å arbeide slik, må man finne sin egen særpregede uttrykksform. Og det tar tid. Den unike kunstner-stemmen er for henne et viktig aspekt i hennes kunstneriske virke.

> *Informant 1: But I want to try something (to make) with both-sides (of the) painting, to have them free-hanging or so.*
> *K: can I do that too?*
> *Informant 1: no, then I won't do it (laughter!!). You can do that at home, but not here. You have the ideas (from me now).*
> *(Lydopptak 1, 7.8.2017)*

Her får hun en idé om at arbeidene kan henge fritt i rommet slik at både baksiden og forsiden vises. Ettersom begge sidene er bearbeidet, gir dette umiddelbar mening for meg. Jeg blir inspirert og får lyst til å prøve dette selv. Hun reagerer negativt på dette, og i samtalen kommer det tydelig frem. Jeg respekterer hennes ønske der og da. Senere når det nærmer seg utstilling, har hun hatt liten tid til å arbeide videre med idéen, mens jeg har jobbet med baksidenes uttrykk.

Figur 30 Tosidige akvareller, fritthengende i rommet, K. Keane. 2017. Foto Rob Spaargarten.

Figur 29 Bakside-collage med maleskriving, K. Keane. 2017. Eget foto.

Figur 30 til venstre viser fire verk hengende fritt med maleri på begge sidene, mens figur 29 til høyre viser hvordan baksidene er limt som collage, med male-skriving over. Dette er mine arbeid som er inspirert av hennes male-skriving, og vi har begge utført dette over gamle akvareller.

Vi ender samarbeidet med en 'work-in-progress'-utstilling hvor hun viser sine verk tradisjonelt på vegg, mens jeg har fire verk hengende fritt med begge sider synlig. At det ble slik, blir ikke et tema mellom oss. Men det hun tar opp er følelsen av tidspress, og hun beklager seg over at hun ikke har nok tid til å forske videre på idéene hun har til utstillingen. Det kan være en grunn til at hun aksepterer at jeg har gjort det.

d. Videre fordypning

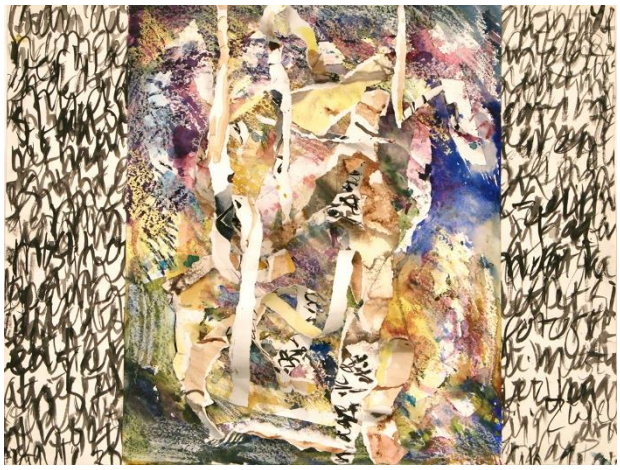
Etter å ha eksperimentert, har man kanskje funnet interessante uttrykk, og forfølger en utprøvning videre til 'ferdig' verk. Man går i en eller flere retninger. Man forstørrer, prøver flere varianter av og utarbeider nøyere. Fotoeksempler belyser inspirasjonskildene, og hvordan vi har lånt av hverandres idéer.

Figur 32 Pilotgruppens collage-prøve med ulike akvarellbiter. 2017. Foto Susan Brockett.

Figur 31 Pilotgruppens collage-prøve med brettet akvarellpapir over en redesignet akvarell. 2017. Foto Susan Brockett.

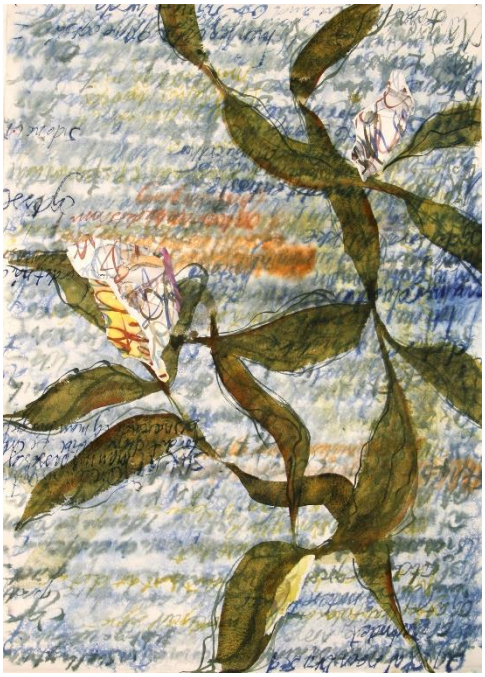
Figur 31 og figur 32 er to inspirasjons bilder fra pilotgruppens utprøvninger. Disse bildene var en del av vår felles bevissthet. I figur 32 til venstre ser vi en skisse til en akvarellcollage hvor løse biter i mange former og farger er i ferd med å komponeres. I figur 31 til høyre ser vi en utprøvning med en brettet papirbit limt løst oppå en gammel akvarell.

Figur 34 Informant 1, prøve til collage med løse akvarellbiter. 2017. Eget foto.

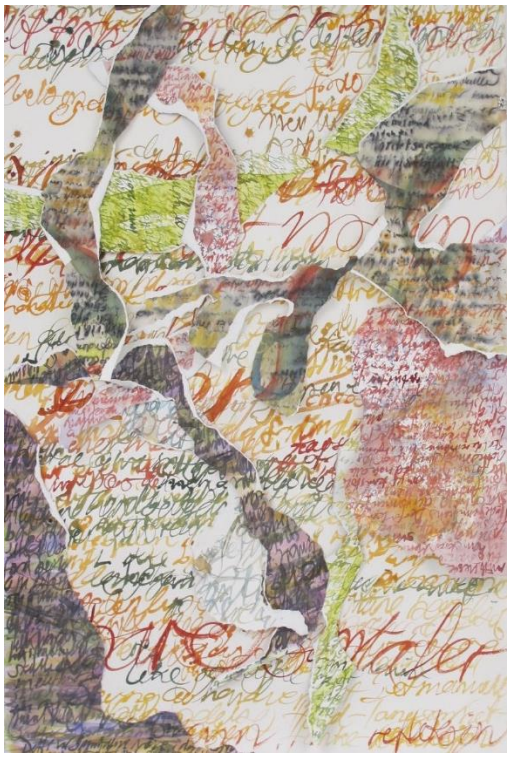


Figur 33 Informant 1, verk C, akvarell i tre lag. 2017. Foto Rob Spaargarten.

Figur 34 til venstre viser Informant 1 sine utprøvninger underveis hvor revne biter av gamle akvareller liggende løst oppå andre gamle akvareller. Til høyre figur 33 et ferdig verk, hvor skriften utgjør det underste laget i collagen. Over der ligger neste lang, med en overmalt og bearbeidet gammel akvarell, og til slutt har hun limt løst på revne strimler fra en annen akvarell. Disse strimlene er limt slik at de står litt ut fra den todimensjonale flaten de er limt fast til. Det er slektskap med figur 31 og figur 32 fra pilotundersøkelsen i hvordan strimler av biter fra gamle akvareller ligger oppå hennes gamle akvareller.



Figur 36 Akvarell med male-skriving og collagebiter, 110x80 cm, K.Keane. 2017. Foto Rob Spaargarten.



Figur 35 Akvarell med male-skriving og collage av store og små akvarellbiter,150x100cm, K. Keane. 2017. Foto Rob Spaargarten.

Figur 35 og 36 viser mitt eget arbeid i slutten av prosessen, hvor jeg har både blitt inspirert av hennes skrift og collager med revne biter. Slektskapet består i skrift, bearbeiding i flere lag og revne biter av gamle akvareller som er løst limt over underlaget som en collage.

Kort oppsummert observerer jeg forbindelseslinjer fra pilotgruppens utprøvninger, som var kjent for oss begge, til Informant 1 sine og mine egne arbeider.

Tema 2 - samhandling om å skape nye akvareller

I dette avsnittet deles samhandlingen opp i kategorier som representerer utviklingsstadiene i vår prosess, da vi skulle male akvarell sammen. De er en måte å systematisere empirien på. Stadiene var ofte repeterende. Empirien består av videoopptak (ordnet i stillbilder), mine egne prosessnotater og transkripsjoner av flere intervju. Først presenterer jeg kategoriene, deretter utdyper jeg dem og begrunner dem med bildeeksempler og sitater:

a. Drøfting av rammer
b. Praktiske forberedelser
c. Malehandlinger
d. Hvordan samspillet utfolder seg
e. Å skifte blikk, vurderinger når maleprosessen er over

a. Drøfting av rammer

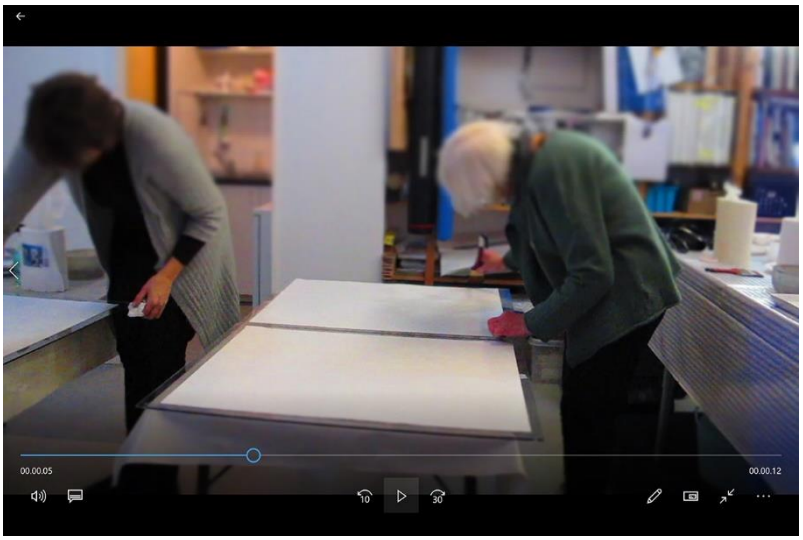
Før vi begynte de praktiske forberedelsene måtte vi bli enige om rammene. Disse innledende samtalene hadde vi ved oppstart av hver økt. Hva, hvordan, hvor lenge, hvor mange; alle konkrete rammer innebar konsekvenser. Dette ble en lang samtale preget av usikkerhet rundt hvilke rammer det var lurt for oss å velge. Jeg gjorde et poeng av å ikke orientere om eller sammenligne med rammene rundt samarbeidet med Informant 1, fordi jeg ønsket å la samhandlingen med Informant 2 utvikle seg naturlig.

Rammene vi tok stilling til var: hvor mange bilder skulle vi male denne økta, hvor lang tid skulle vi ha til hvert maleri, skulle bildet ende lyst, mørkt eller kontrastrikt – eller skulle dette være åpent? Skulle vi bli enige om en palett (fargebruk) før vi begynte? Skulle vi ha musikk til, og i tilfelle hvilken? Skulle vi kunne snakke underveis, eller være tause? Skulle det males på tørt eller vått papir? Hvordan samarbeidet skulle foregå; skulle vi male en om gangen, turtaking, eller samtidig? Skulle bildet være figurativt eller abstrakt, og liggende eller stående format, eller åpent?

Vi besluttet at rammene skulle være slik; en tidsramme på cirka 10-20 minutter, uten musikk det første møtet (4.1.18), med musikk det andre møtet (12.1.18), ingen avtalt fargebruk, det første maleriet skulle ende mørkt, vi skulle ikke ha noen form for avtalt turtaking, og vi måtte ikke være tause, men heller ikke prøve å snakke så mye under selve malehandlingene. Det var ingen avtale om hvem som skulle sette det første fargestrøket på det hvite papiret. Ved første møte (4.1.18) malte vi de første to bildene på tørr overflate, og det tredje på vått. Ved andre møte (12.1.18) malte vi alle bildene vått-i-vått. Ved tredje møte 2.3.18 reflekterte vi over maleprosessene de to første datoene.

b. Praktiske forberedelser

Vi ble enige om å forberede tre akvarellark på 56x76 cm, stående eller liggende format. Forberedelsene bestod i å væte papirene på begge sider, legge de på hver sin plastplate, og sørge for at de var jevnt fuktet og uten luftbobler under eller rusk og fett oppå.
I dialogen som følger den først maleøkta, kommer vi til å undre oss mye over sammentreffene hvor vi ‘gjør likt’ uten at det ligger en bevisst handling bak.



Figur 37 Akvarellpapiret fuktes i samhandling med Informant 2. 2018. Eget foto.

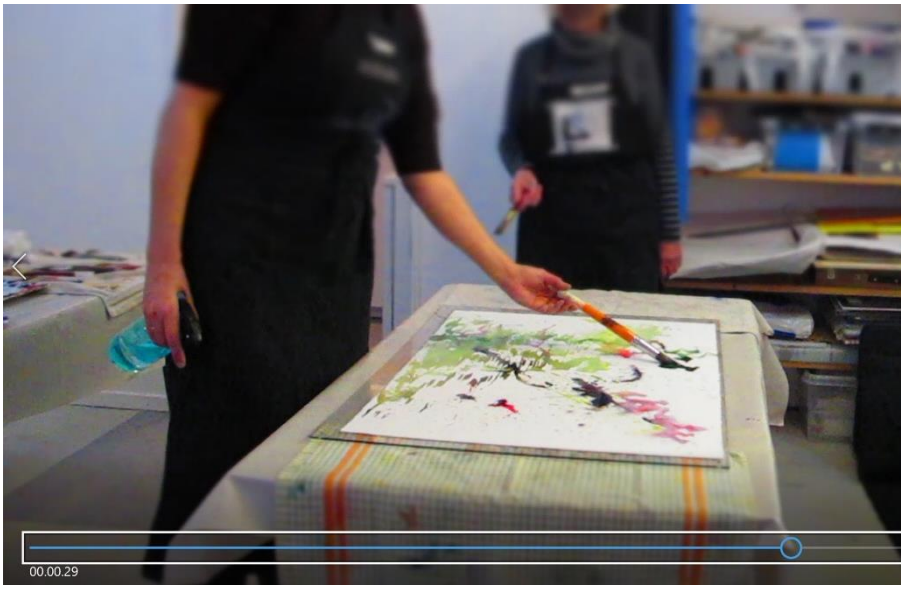
Figur 37 viser her hvordan vi forbereder akvarellpapiret sammen før maleprosessene tar til. Det er en omstendelig prosess, og alt må være gjennomfuktet. Vi føler begge ansvar for at papiret blir behandlet forsiktig og blir helt klart til å males på.

c. Malehandlinger

Malehandlingene var å skvette, dryppe eller stryke på farge, å spraye, skvette eller male på vann, å bruke svamp og vaske bort farge. Å la akvarellen tørke litt før vi malte videre på den, og bytte maleri. Vi stoppet opp, vurderte hver for oss hva bildet trengte underveis, studerte hva den andre foretok seg, og hadde korte meningsutvekslinger om problemområder som måtte gjøres noe med.

Figur 38 Malehandlinger med Informant 2. 2018. Eget foto.

Figur 38 viser malehandlingene på et tidlig stadium i det aller første fellesmaleriet. Ved en 'tilfeldighet' arbeider vi begge med bred, flat pensel.



Figur 39 Malehandlinger - marmorering, K. Keane med Informant 2. 2018. Eget foto.

> *K: Og så la jeg merke til at du begynte å rulle penselen, da måtte jeg prøve også, og det er noe jeg har gjort veldig lite av. Og da var det jo kopiering, ikke sant. Men du begynte å kopiere meg med skvettingen.*
> *Informant 2: jo, men det har jeg gjort veldig mye av ...*
> *(Lydopptak 3, 4.1.18)*

Figur 39 illustrerer også sitatet som her er gjengitt, hvor jeg få sekunder etter at Informant 2 har utført marmorering, kopierer hennes male-handling – å rulle med penselen, som i

akvarellmaleriet gir en marmoreringseffekt. Grepet på penselen er avslappet og annerledes enn mitt sedvanlige blyantgrep.

d. Hvordan samspillet utfolder seg

Temaene for hvordan samspillet utfolder seg handler om å 'å gi slipp', å bli mer lyttende, at tempoet senkes, og symbolisert ved kroppsholdningene våre. Håndgrepet mitt og hennes på penslene våre blir for eksempel mer løst. Det er en forming av vår relasjon som skjer underveis. Å gi slipp er ikke likegyldighet til maleriet, men å slippe litt taket på ansvaret for resultatene. Det som også skjer mellom oss er at det utvikles en naturlig turtaking, interaksjon, tempo, respekt, en avventing, og en pust mens vi følger med på den andres valg og prøver å lese den andres tanker i form av utspill og tenkepauser.

I dialogen om det første maleriet vi lager sammen, snakker vi om den første maleprosessen og observerer at følelsene er mer avslappede enn når vi skal male hver for oss.

> *K: Jeg malte annerledes fordi vi var to. Jeg malte med mere nonchalanse og mot, fordi vi var to om resultatet.*
> *Informant 2: Samme her. Jeg har den samme følelsen - mye mer nonchalant. Det var rart. Det er som om du [man] fraskriver deg ansvar. … Prestasjonen, den streifet meg ikke i det hele tatt [nå], når jeg holder på sammen med deg. Jeg er helt sånn fri. (Lydopptak 3, 4.1.18)*

Når vi delte ansvaret for resultatet, beskriver begge at vi slapper mer av. Vanlige følelser knyttet til det å male, skape, som prestasjonsangst er fraværende.

Dette ga seg utslag i løsere, mer avslappet penselgrep. Tidligere brukte jeg blyantgrepet, nå holder jeg i penselen som i et kosteskaft. Vi har mer tid til å lytte og observere den andres malehandlinger og dermed et roligere tempo.

Informant 2 oppsummerer sine tanker i begynnelsen av våre andre maleøkt den 12.1.18:

> *Informant 2: Den mest dominante følelsen, det er følelsen av å gi slipp, og ikke ha noe personlig forhold til bildet. Det er ikke likegyldighet, men å ta bildet videre fra dialog til dialog i håp om å komme til et endepunkt. …*
> *- ikke sant, jeg malte og du malte, og så tenkte jeg … «Ja vel, så fortsetter jeg sånn», fordi nå ga det et annet innfall, enn det jeg [først] så på. «Da må jeg fortsette på en annen måte». … Så du kan si, på en måte så er det tre viljer, det er din [vilje], og min [vilje] og bildets vilje.*
> *… men du får en viss avstandstaken til bildet i og med at det er to som driver og jobber på det… jeg måtte jo gi deg lov til å lage noen strøk også, … og etter hvert så følte jeg; «ok - det er ikke helt mitt bilde, det der», … «det blir det det blir», tenkte jeg,*

> *«og det er egentlig en ganske god følelse, det også».*
> *(Lydopptak 1, 12.1.18)*

I denne lengre utlegningen utdyper hun det som skjer i en samhandlingsrelasjon hvor begge maler på samme verk. En solist alene har en intensjon og forfølger denne i maleriet. Men så kommer solist nummer ot inn og foretar et grep som forandrer hele bildet. Da må man tenke nytt, fordi komposisjonen forandrer retning. Dette er det hun mener med; fra dialog til dialog. Men hun beskriver også hvordan hun slapper av og nyter prosessen, helt til slutt, ved å akseptere at 'det blir det det blir'.

Figur 40 a. 'Det blå' bildet, 2018, 76x56cm. Figur 40 b. 'Det grønne' bildet, 2018, 76x56cm. Figur 40 c. Saftfabriken, 2018, 76x56 cm. Eget foto.

Disse figurene viser de tre første akvarellene vi malte sammen i kronologisk rekkefølge fra venstre til høyre. Det første som må sies om figur 40 a, b og c, er at de er abstrakte komposisjoner og ikke malt i en bestemt retning. Det var Informant 2 og jeg enige om.

> Vi setter i gang med det den tredje akvarellen sammen. Vi kjenner hverandre bedre nå, etter to akvareller. … Informant 2 begynner med rød farge. Jeg svarer med grønt. Det tegner seg fort til å bli veldig vakkert. Og jeg kan kjenne hvordan tempoet roes ned hos begge. (Prosessnotater, 4.1.18)

Vi prøvde her tre ulike strategier på leting etter en form og et uttrykk som vi ikke visste hva skulle være. Figur 40 a. ble et sprikende og famlende uttrykk, mens figur 40 b. viser et litt mer samlet uttrykk. Med figur 40 c. har vi funnet en form gjennom en konkret fremgangsmåte. Den er på vått papir, den er preget av en mer lyttende holdning; fordi hun begynner med en farge og først når jeg ser hvordan hun har begynt, velger jeg farge og svarer med grønt. Dette siste maleriet gir håp om at noe nytt og flott kan skapes i samhandling mellom oss to. Vi har skapt noe mer enn bare en lek. Og det forplikter.

a. Å skifte blikk, vurderinger når maleprosessen er over

> Etter å ha malt et oppvarmings-bilde i vår andre arbeidsøkt, finner vi fort en meningsfull og samhandlende tone til Mahlers *Adagietto*. Det blir så vakkert, og vi er så gode til å stanse i tide; en akvarellmalers første bud – ikke overarbeid. Kameraet har tomt batteri, og maleprosessen forblir udokumentert.
> (Prosessnotater, 12.1.18)

Figur 41 a, b, og c, er her presentert i kronologisk rekkefølge. De ble laget ved vårt andre møte (12.1.18) til Mahler's *Adagietto*, fra 5.Symfoni i C-moll. De er malt på vått papir. Musikken er svært rolig og bidro trolig til en roligere stemning der og da.

Figur 41 a. Gul oppvarming, 76x56 cm.

Figur 41 b. Variasjon 1, 76x56 cm.

Figur 41 c. Variasjon 2, 76x56 cm. Egne foto.

Figur 41 a. er 'oppvarmingsbildet'. Vi erfarte begge at det første bildet alltid bar preg av usikkerhet i større grad enn de neste. Figur 41 b. og figur 41 c. er de to neste, og prosessen bar preg av en avventende og åpen holdning på den måten at vi unnlot å fylle hele arket med farge.

> *Informant 2: … du tenker ikke over det, men musikken den leder deg, i en bestemt retning. Mens her [figur 40a og 40b] så har vi våre indre tanker og følelser, som vi leverer ved hvert malestrøk. Mens med musikk, så blir det en samkjøring, det blir et felles mål, underbevisst.*
> *(Lydopptak 1, 2.3.18)*

Informant 2 kommenterer hvordan musikken hjalp oss å bli mer samstemte i maleprosessen. Vi hadde lagt alle akvarellene våre i kronologisk rekkefølge ned på gulvet foran oss. I sitatet viser hun til at de tre bildene vi malte uten musikk, i større grad bærer preg av våre individuelle indre stemninger. Det er min forklaring på at uttrykket er mer sprikende i disse første tre akvarellene.

> *Informant 2: Det er så veldig lett å bedømme andres bilder, men du ser deg blind på dine egne. Du kan ikke bedømme dine egne bilder. Men når vi er to som maler, så har du en viss distanse når den andre maler, og så kan du bedømme litt mere upersonlig.*
> *Informant 2: Det er riktig at når jeg holder på hjemme alene, er det litt til og litt til. Men når vi er to som skal bestemme, så er det lettere å stoppe. Du lytter litt mer på den andre, og du rekker å tenke litt.*
> *(Lydopptak 1, 2.3.18)*

Her tar Informant 2 opp et kjent tema blant malere, at det tar tid å få avstand til verket, slik at man kan betrakte det med et eksternt blikk. I nærheten til skaperprosessen ligger en kjærlighet til ens eget skaperverk. I gresk mytologi er dette tematisert gjennom Pygmalion, billed-huggeren som ble så forelsket i kvinneskikkelsen han hugget til, at han ved tankens kraft pustet liv i henne. Å kunne se med et eksternt blikk, er å få øye på det som ikke fungerer så godt i en komposisjon, å komme seg forbi den første forelskelsen.

Informant 2 beskriver hvordan det er vanskeligere å få dette eksterne blikket, mens hun arbeider alene. Mens når vi arbeider sammen, kommer hennes eksterne blikk frem mens den andre, jeg, maler. Etter at våre to male-møter er over, sender hun meg en tilbakemelding på epost:

> For det første må jeg si at samarbeidet var en positiv og god opplevelse. Musikken skapte en umiddelbar bildeskapende prosess. Følelser og fargebruk ble ledet av musikken? Et felles og underbevisst mål ble skapt? Virket som et konfliktløst og avventende samarbeid, med god tid til beslutninger, både egne og motpartens. Det ble skapt et utøvende fellesskap. Virket også som det ble en større enkelthet i maleriet. Kanskje det med musikken ble et klarere, felles mål og dermed et mindre famlende og utydelig bilde. Dette er en spennende reise både indre og malerisk!
> (Personlig kommunikasjon, Informant 2, 25.1.2018)

Informant 2 oppsummerer at våre to ulike uttrykk har blitt mer samstemte av at musikken styrte oss. Musikkens rolle ble et tema for arbeidet. Informant 1 stilte flere ganger spørsmålet om vi ikke burde arbeide etter et tema i utprøvningene våre. Med musikken kom dette naturlig med Informant 2, og uttrykket ble mindre famlende. Hun poengterer også det konfliktløse samarbeidet vårt, som jeg selv også opplevde.

DRØFTING OG TOLKNING AV FUNN

Praksisfelleskaper - Wenger

Under feltforståelse redegjorde jeg for Wengers teori om læring i praksisfelleskap. Mitt samarbeid med Informant 1 og min samhandling med Informant 2 kan begge ses på som praksisfellesskap, og i lys av Wengers teori vil jeg drøfte et aspekt som handler om å herme, ta etter og la seg inspirere av hverandres praksis, og forandre, forbedre sin praksis, gjennom Wengers begrep *negotiation of meaning.* På norsk vil jeg beskrive det som den forhandling av mening som foregår i et samspill mellom to om hvordan en utøvers praksis skal foregå. Med praksis menes her en utøver som praktiserer sin kompetanse på et bestemt felt. 'Negotiation of meaning', meningsforhandling, innebærer en aktiv prosess med å skape mening og enighet mellom to, «i en verden av motstand og ettergivenhet» (min oversettelse, Wenger, 1998). Forhandlingen består av deltagelse og av konkretisering. Deltagelse er aktiv involvering i fellesskapet, gjennom å tenke, kjenne, gjøre og snakke. Det innebærer en evne til å påvirke og la seg bli påvirket. Konkretisering handler om innholdet som man forhandler om, og deltagelse og konkretisering utfyller hverandre.

«Communities of practice can … promote the spread of best practices, [and] develop people's professional skills …» (Wenger & Snyder, 2000, s. 140). I denne artikkelen i Harvard Business Review (2000) beskriver Wenger kortfattet den positive innvirkningen som praksisfellesskaper kan ha på den enkelte utøvers *utøvelse* av sin kompetanse. Den positive virkningen gjelder både gode fremgangsmåter som sprer om seg, og utøvernes yrkes-ferdigheter som derigjennom utvikles. Jeg skal undersøke hvordan denne spredningen skjer i virkeligheten gjennom et samarbeid med Informant 1 og gjennom samhandling med Informant 2.

Praksisfelleskaper er sosiale læringsarenaer. En gruppe utøvere innehar ekspertise på samme felt, men ofte på ulikt nivå, og i det minste ikke eksakt sammenfallende, og de har kontakt med hverandre på varierende måter. Gjennom kontakten utveksles erfaringer som dreier seg om individuell utvikling, problemløsning og kunnskapsoverføring mellom utøvere, så fremt de mer erfarne utøverne er villige til å dele av sin kunnskap og praksisutøvelse. Dette er et sårbart punkt.

> … it is important that members recognize how shared knowledge by Communities of Pratice (CoP) activity improves performance. Also, I found that the degree of trust within the CoP team is one of the most important factors for sharing tacit knowledge. (Choi, 2006, s.145)

Choi's undersøkelse er utført blant sykepleiere, og når hun nevner 'performance' viser hun til sykepleiernes faglige standard i sin yrkesutøvelse. Graden av tillit i mellom praksisdeltagerne er ifølge Choi den avgjørende motivasjonen for å dele taus kunnskap med en annen utøver.

Ikke all kunnskap kan artikuleres med ord. I utøvelsen av et praktisk fag sitter ferdighetene oftere i hendene, som et håndlag, en taus kunnskap, og det å vise hvordan noe gjøres og utføres, er det Choi sikter til som vesentlig, slik jeg oppfatter det. Det er denne '*visingen'* som jeg legger vekt på i min drøfting.

Kritikk av Wenger

Wengers *Communities of practice* (1998) er en svært generell teori, men som likevel er dyptpløyende og detaljrik. Den er så generell at den kan brukes overalt, til alle former for praksisutøvelse, matlaging, bleieskift, blogging, kunstnerfellesskap og arbeidsmiljøer. Er en så generell teori egnet til å beskrive virkeligheten?

> Social theory is not true or false. It is validated through its usefullness for telling meaningful stories about the human condition. It is a conceptual framework, a tool for constructing a certain kind of narrative. When empirical research uses theory, it tests its usefulness rather than its truth. But it is not a weaker test.
> (Farnsworth et al, 2016, ss.4-5)

I dette intervjuet påpeker Wenger (2016) at sosiale teorier ikke er sanne eller falske, men blir kontinuerlig testet for sin brukbarhet gjennom deres evne som rammeverk for narrativer om menneskers forhold. Det i seg selv er en hard prøve. En god teori ikke er statisk, men mottagelig for revisjon så fort ny empiri blir introdusert, legger han til. Min innvending om at teorien er så generell, at resultatene kan miste sin validitet, hevder Wenger er dens styrke. Praksisfelleskap som teori kan hjelpe oss til å tenke annerledes om læring og utdanning. Med et perspektiv på læring gjennom praksisfellesskap som sentralt prinsipp, vil man ikke sette sammen et pensum, men fokusere på å lage lærings-kontekster som fremmer forhandling om identitet. Slike kontekster bør være nærende, relevante, og kjennes meningsfulle for unge mennesker (Farnsworth et al, 2016, s.18).

Wengers teori har også blitt kritisert for å utelate de aspekter som utgjør maktrelasjoner i praksisfellesskaper, og dermed står teorien i fare for å reprodusere strukturelle maktforhold. Makten ligger i at praksisfellesskapene kan bestemme hvilke utøvere som blir inkludert eller ekskludert. Sterke bånd mellom etablerte utøvere i fellesskapet kan hindre at nykommere får delta. Om man vet at man innehar en praksis-kompetanse, men utelukkes fra fellesskapet, kan man som utøver bli marginalisert. Wenger påpeker at hans teori ikke fornekter strukturelle maktforhold, men at maktforhold likevel spiller en rolle, er han klar over. Han poengterer at hans teori primært er en teori om læringens startpunkt (Morley, 2016; Farnsworth et al, 2016).

Tema 1 - Samarbeid om redesign

Mye av det Informant 1 og jeg snakker om i intervjuene er hvordan hun har tenkt seg komposisjonen sin. Det handler om kontraster, drama, tema, tekniske tilganger, om å arbeide i serier. Når jeg ser på dette gjennom Wengers teori, forhandler vi om praksisens fremgangsmåter, om god praksis. Informant 1 er æresmedlem i den kunstnersammenslutningen hun er med i. Jeg er nykommeren, outsideren. Man kan tolke hennes ønske om å delta i studien med Wengers begrep *generasjonsmøter*.

> Ulike generasjoner har ulike perspektiver med seg i generasjonsmøtet. Nykommere driver med å skape sin identitet, og vil ikke nødvendigvis vektlegge diskontinuitet i sterkere grad enn kontinuitet. … Nykommere er derfor ikke mer progressive enn erfarne kolleger. … Mer erfarne kolleger har investert i praksisen, men søker ikke nødvendigvis kontinuitet … og søker ikke nødvendigvis radikal fornyelse, men litt fornyelse». (Min oversettelse fra engelsk, Wenger, 1998, s.157)

Det er altså ikke nykommeren som står for innovasjon i Wengers sammenheng. Det er de med lang fartstid som vil fornye sin praksis, men ikke radikalt. I vårt tilfelle er jeg ikke lenger nykommeren. Men jeg er den yngre som har pågangsmot og iver. Hun er den som har lang fartstid, erfaring og ser rammene og begrensningene.

> *«Informant 1: "…that could take one or two years of working before it gets [to be] something else [something unique] I think. … Time is very important too".*
> *Informant 1: "[working] with the old paintings? It would be interesting, but then I need more time, and I would have to stop giving my courses, for instance. I don't want to do that".*
> *(Lydopptak 2, 01.08.2017)*

Her er jeg opptatt av hva hun mener om å arbeide videre med redesign av akvarell. Mens hun i sitt første svar påpeker at å utvikle et formspråk som er unikt for henne, kan ta ett til to år, og at tidsaspektet er svært viktig for henne. Litt senere i samme samtale understreker hun at hun ville måtte stanse sin kursvirksomhet, om hun skulle ha nok tid til å utvikle en egenartet kunstnerisk stil med redesign av akvareller.

Hun ser tidsaspektet i et annet lys enn meg Hun er sytti år, og for henne representerer tidsfaktoren en begrensning, mens for meg, som er femti, er tiden jeg har foran meg fortsatt en mulighet. Med disse svarene gjør hun meg oppmerksom på hvor lang tid det tar å utvikle en praksis som er god, og at det kan innebære at man må ofre noe annet, en kursvirksomhet for eksempel, for å trene seg til å utøve på et høyere nivå. Dette er den mer erfarne utøveren som deler av sin kunnskap til mindre erfarne. Deretter går samtalene videre om redesign.

> *K: but you do feel there are different feelings … by working on new paper or old paper?*
> *Informant 1: Oh yes, because it is easier to work on old paper. … Because the things I*

> *chose are not good enough for an exhibition. I do not know why I saved them, because of the paper or…hm, for the idea or whatever…And well, it was kind of fun to do it too, because I never worked on backsides. They are always there, waiting for working, the backsides. So finally, now I did this project; I started using the backsides. I see a lot of people working on backsides.*
> *(Lydopptak 2, 01.08.2017)*

Det handler om at en god del akvareller ikke holder mål. Det er en del av malerkunstens egenart. Det er også hennes måte å male akvarell på; hun unngår reparering og overmaling. Men hun tar vare på alt. Fra dette materialet velger hun ut malerier til redesign i vårt prosjekt. Temaet her er også del av Wengers beskrivelse av meningsforhandling om god praksis. Informant 1 ser at andre kolleger i hennes miljø har fornyet sin praksis, mens hun selv fordyper seg i sin spesialitet. Derfor ønsker hun deltagelsen i min studie velkommen, som mulighet til justering av sin praksis, og justere seg etter de andres praksis.

Informant 1 kom fra et kunstnermiljø preget av konkurranse, hvor utøvere var vant til å holde på sine yrkeshemmeligheter. Miljøet var lite preget av kunnskapsdeling, og selv om de hadde mange maletreff og workshops sammen, bar billed-gjennomgangene preg av at utøverne briljerte med sine ferdigheter.

I etterkant stiller jeg spørsmålet om samarbeidet mellom oss er for lite forpliktende, for løst, og at det kan være årsaken til at hun holder igjen. Hun kan risikere at jeg stjeler hennes idéer og teknikker uten å kreditere henne eller gi noe tilbake til henne, slik elever har gjort tidligere. Hos Informant 1 ga samarbeidet ytre sett henne en ytterligere økt posisjon i akvarellmiljøet hennes, som én 'i fronten'. Dette gjenspeilte seg i beundrende kommentarer fra besøkende kolleger under atelierutstillingen, og i en lengre utstillingsomtale i kunstnerorganisasjonens månedlige magasin.

Tema 2 - Samhandling om å skape nye verk

I dette avsnittet vil jeg drøfte temaer ved hjelp av stillbilder fra videoopptak. De gir et nyansert bilde av et praksisfellesskap som problemløsende, hvor deltagerne overfører god praksis til hverandre.,

> Communities of practice are groups of people informally bound by shared expertise and passion for joint enterprise… *they solve problems quickly… they transfer best practices*… …. It seems clear that effective learning depends on …their willingness to act as mentors and coaches. (Wenger & Snyder, 2000, s.141)

Forhandling av mening, deltagelse og konkretisering, å utvikle god praksis kommer til syne gjennom samhandlingen mellom Informant 2 og meg selv, spesielt i hvordan handlingene våre smitter over på hverandre. I første runde demonstrerer begge to konkret omsorg for

akvarellpapirets tilstand og for problemområder i komposisjonen. Vi ønsker å få til det beste vi evner, vi tar maleprosessen på alvorlig, selv om vi også ler og koser oss.

I intervjuene kommer det fram hva hun og jeg tenker om bildene og billedskaping. De stadiene jeg refererer til er både de praktiske forberedelsene (b), male-handlingene (c), og det er når vi skifter blikk på slutten, mens vi vurderer bildene så langt (e).

> «Hvem skal gjøre det? Du eller jeg?» Vi følger begge med, mens Informant 2 våger seg ut på å gjøre endringer. Vi retter på det første bildet vi malte sammen [det blå], og vi veksler på å observere den andres grep.
> (Prosessnotater, 4.1.18)

Sitatet over beskriver begynnelsen på vår dialog i forbindelse med figurene 42, 43, 44 og 45 nedenfor, da vi malte vårt første fellesverk, det blå, i figur 40 a.

Figur 42 Hvem skal gjøre det - du eller jeg? 'Det blå' bildet. Med informant 2. 2018. Eget foto.

Figur 43 Vi prøver å spraye og tørke først. 'Det blå' bildet. Med informant 2. 2018. Eget foto.

Figur 44 Hva om jeg gjør dette? 'Det blå' bildet. Med informant 2. 2018. Eget foto.

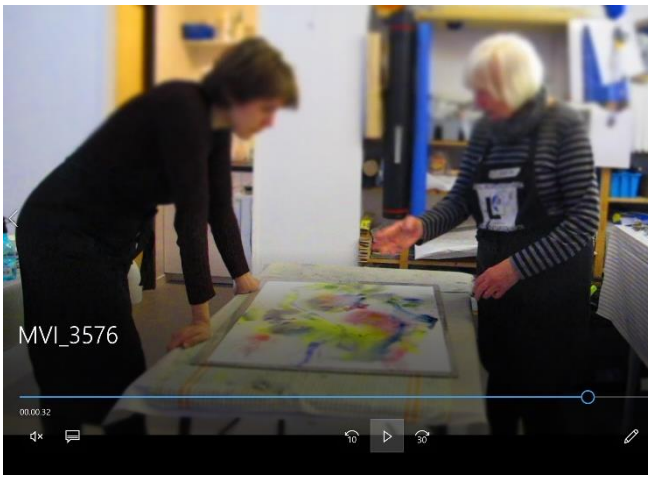
Figur 45 Jeg tror du må spraye her! 'Det blå' bildet. Med informant 2. 2018. Eget foto.

Figurene 42, 43, 44 og 45 viser hvordan Informant 2 og jeg diskuterer og driver problemløsning på det første bildet vi malte sammen. Komposisjonen har spesielt ett problemområde som må endres. Det første bildet betegner vi etterhvert som et oppvarmings-bilde. Hun begir seg ut på, mens vi diskuterer og peker og følger med. Senere er jeg den meste modige og legger til mer farge mens hun følger spent med.

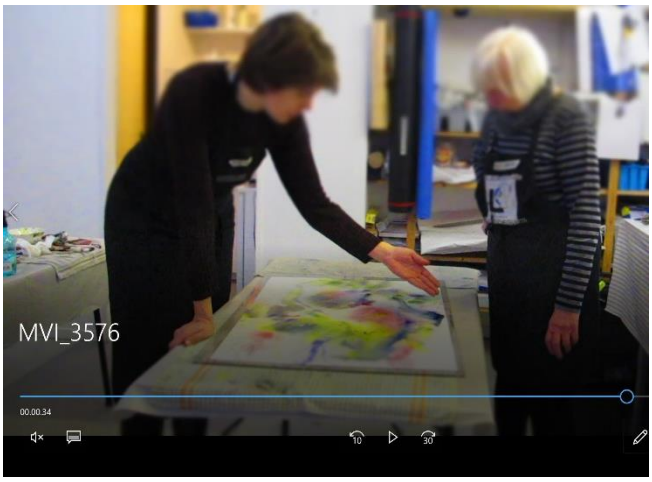
Vi har begge to ansvaret for maleriet, og begge er like oppsatt på å få komposisjonen til å fungere. Vi bistår hverandre, tørker, maler, sprayer vann og tørker mer og jevner ut om hverandre. Vi deler tidligere erfaringer med hverandre, vi diskuterer god praksis – hva som kunne være gode løsninger. I denne problemløsningen diskuterer vi hvilke tekniske fremgangsmåter som er minst risikable ut i fra papirets tilstand. Det er fremdeles fuktig og sårbart for inngrep. Det er en teknisk utfordrende situasjon, og vi har ikke mye tid på oss. Når

arket har tørket, er det for sent å gjøre slike justeringer. Vi løser et felles anliggende hvor vi deltar aktivt begge to, samtidig som vi konkretiserer forslagene ved å peke og løfte frem aktuelle redskaper.

Konkretiseringen foregår også ved at handlingene vises i den praktiske konteksten, som Reitan og Wenger påpeker, læringen foregår i en praktisk kontekst (Wenger, 1998; Reitan, 2007). Ferdigheter som ikke kan artikuleres tilstrekkelig med ord, viser vi hverandre i konkret handling på arket. Ikke som demonstrasjoner av forslag til løsning på et sidepapir, noe jeg ville gjort i en undervisningssituasjon, men på fellesverket med risiko for at det vil kunne bli verre. Slik videreutvikles begges praksis, når vi viser hverandre tekniske grep og hjelper hverandre å løse et problem i komposisjonen.



Figur 47 Informant 2 foreslår grep på 'Saftfabriken'. 2018. Eget foto.



Figur 46 K's forslag til problemløsing på 'Saftfabriken'. 2018. Eget foto.

Det er likeverdighet mellom oss som diskusjonspartnere i figur 47 og 46. Etter en kort samtale, blir vi enige om en handling, som vi samarbeider om å utføre. Deretter legges bildet bort, slik at det får tørke i fred.

Talehandlingene og malehandlingene våre samsvarer godt med Wengers begreper om meningsforhandling, deltagelse og konkretisering. Tilliten, en forutsetning for å dele taus kunnskap ifølge Choi, er tilstede (Choi, 2006). Det som skjer, er nettopp det jeg viser til i det innledende sitatet: «… they solve problems quickly… they transfer best practices… It seems clear that effective learning depends on …their willingness to act as mentors and coaches" (Wenger & Snyder, 2000, s.141).

Se-tegne-prosesser - Frisch

Under feltforståelse redegjorde jeg for Frisch' teori om læring gjennom uformelle (og formelle) tegneprosesser, løpeild-effekten. Prosessene som foregikk i mitt samarbeid med Informant 1 og min samhandling med Informant 2 kan begge ses på som varianter av det Frisch betegner som se-tegne-prosesser, og i lys av denne teorien vil jeg drøfte aspekter som handler om å herme, ta etter og la seg inspirere av hverandres praksis. Og derigjennom å lære en ny, forbedret måte å utføre et maleri på.

Jeg finner uttrykket for den uformelle læringen fra det sosiale rommet *se-tegne-prosesser* både dekkende og generaliserbart som *se-gjøre-prosesser*, og dermed er det mulig å overføre det til andre praksisfelt. Anvendt på mitt praksisfelt, undervisning i akvarellmaleri, og i denne undersøkelsen, vil jeg benevne det *se-male-prosesser*. Barneskoleelevenes tegnestrategier spredte seg som løpeild i gresset (Frisch, 2010), og min videodokumentasjon viste at male-handlingene spredte seg på samme måte mellom Informant 2 og meg med sekunders mellomrom.

Fotodokumentasjonen og intervjuene med Informant 1 viste at den samme se-gjøre-prosessen var virksom i samarbeidet vårt. Graden av interaksjon mellom oss var mindre i parallell-arbeidet enn i samhandlings-situasjonen med Informant 2. Løpeildeffekten var aktiv men tempoet var lavere. Det kunne gå timer i stedet for sekunder i mellom, og det var knyttet spenninger til den.

Kritikk av Frisch

Frisch' studie er omfattende, og går i dybden på hvordan elever i barneskolen lærer å tegne gjennom formelle og uformelle arenaer samtidig. Det er spor fra det sosiale rommet i elevenes uformelle tegninger. Jeg savner en drøfting av overføringsverdien til læreprosesser i andre fag og andre aldersgrupper.

Fra min egen skolegang fra 1974-1986 er det den uformelle læringen det jeg best husker. Vi elevene så etter hverandre, når vi var usikre på den praktiske utføringen av en hvilken som helst skoleoppgave. Jeg stiller spørsmålet om ikke Frisch undersøkelse er så godt dokumentert, at man kan overføre begrepet se-tegne-prosesser til *se-gjøre-prosesser*? Jeg har derfor valgt å prøve dette, ved å belyse min empiri gjennom Frisch' teoretiske briller.

Tema 1 - Samarbeid om redesign

Samarbeidet med Informant 1 kan beskrives som se-gjøre-prosesser. Utprøvningene i vårt felles atelier. Vi arbeidet parallelt med idéutviklingen i samme rom til samme tid, svært ofte, men ikke alltid. Hensikten var å gjøre undersøkelser sammen og bli inspirert av å arbeide sammen. Jeg vil beskrive prosessene som foregikk i atelieret både gjennom sitater fra intervjuene og ved hjelp av fotografier fra 'work-in-progress' underveis-arbeidene våre.

> *Informant 1: … the writing. But it's the same as I saw in your painting.*
> *… So, it's a nice combination.*
> *(Lydopptak 1, 01.08.2017)*

Informant 1 kommenterer her at jeg male-skriver bildene mine. I ettertid er jeg usikker på om idéen startet hos henne eller hos meg. Hun viste meg at hun hadde laget serier med malerier og malt tekst på disse for over tretti år siden, og figur 48 b. viser tre av disse. Antagelig var det hun som begynte å skrive med pensel først. Men jeg hadde tidligere den samme våren holdt kurs sammen med en akvarellkunstner som skrev med penselskaftet i det våte maleriet. Derfor kan jeg ikke med sikkerhet si hvor idéen kom fra i dette prosjektet. I figur 48 a. skrive-maler hun med en liten rundpensel, kanskje i størrelse 12.

Figur 48 a. Informant 1 male-skriver. Eget foto. Figur 48 b. Informant 1, 230x56 cm. Foto Rob Spaargarten. Figur 48 c. K maleskriver, 150x100cm. Foto Michael Keane. Figur 48 d. Flerlags-akvarell,130x76cm. K. Keane. 2017. Foto Rob Spaargarten.

Figur 48 c. viser hvordan jeg utviklet male-skrivingen til større og fargerik skrift. Jeg teipet fast en mye større rundpensel, størrelse 24, til en stokk slik at jeg kunne arbeide på mye større papirer. I figur 48 c. er formatet 150x100 cm. Mens i figur 48 d. ses male-skrivingen i et litt tidligere stadium i et collage av fem ark hver på 56x76 cm, totalt ytre format 120x 56 cm.

De neste figurene viser hvordan en idé med redesign hvor sylinderen er brukt som ytre form, spredte seg fra pilotgruppens undersøkelse til Informant 1 og mitt eget arbeid. Det er likevel store forskjeller i uttrykket og den tekniske fremgangsmåten, til tross for lik ytre form.

Figur 49 Pilotgruppens prøver på redesign med sylinder-form, H: maks 20-35 cm, 2017. Foto Susan Brockett.

Figur 50 Informant 1, sylinder-verk, malt på begge sider, H: 50 cm, 2017. Eget foto.

Figur 51 Liggende sylinder-verk, 20x80cm, K. Keane. 2017. Eget foto.

Pilotgruppens sylindere i figur 49 bærer preg av liten bearbeiding. Mens Informant 1 gikk inn i en lang prosess med sine sylindere i figur 50, ved først å overmale dem på begge sider, deretter krølle dem, deretter tørr-børste forhøyningene med svart farge, før hun rullet dem til sylindere. Resultatet gir en slags følelse av keramikk. Min egen sylinder i figur 51 var overmalt og male-skrevet på begge sider og jeg lette etter en annen måte å rulle dem, som ville skille dem fra de andre sylindrene. Eksemplene viser hvordan det er spor av den andres idéer og utprøvninger i den nestes verk. Frisch' se-gjøre-prosesser er virksomme, og det kan gå timer og en dag mellom man observerer en idé, til den setter spor i den andres utprøvning.

Tema 2 - Samhandling om å skape nye verk

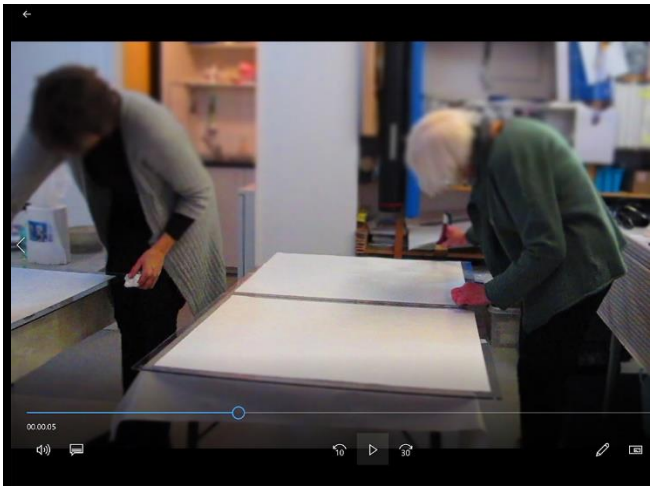
I samhandlingen opplevde jeg at jeg lærte mye nytt av Informant 2 både gjennom å se på malehandlingene i kategori c), hennes penselføring, løsningene hun valgte, ved å observere henne når hun tok pauser underveis og studerte maleriet, og av diskusjonene vi hadde i pausene om veien videre med bildet.

De første punktene her representerer *se-male-prosesser* i praksis. Illustrasjonene viser hvordan vi hermet og tok etter hverandre. For eksempel bruker hun en håndbevegelse tilsvarende min egen noen sekunder tidligere, for å rette ut det våte akvarellarket. Håndbevegelsen fortalte hun om selv i etterkant, at hun aldri hadde gjort før.

På figur 52, stillbilde1, går det frem hvordan Informant 2 følger med mens jeg bruker håndbaken til å flytte luftbobler ut mot kantene. På figur 53, stillbilde 2, væter vi begge to videre på de tre arkene. På figur 54, stillbilde 3, bruker Informant 2 samme håndbevegelse som meg noen sekunder tidligere, hvor hun med håndbaken skyver luftbobler ut mot kantene.

I etterkant fortalte hun meg at hun aldri hadde gjort dette slik tidligere. Hun hadde alltid tidligere brukt flat pensel for å føre luftboblene ut i kantene. Når jeg ser tilbake på figur 53, stillbilde 2, oppdager jeg at hun fjerner luftbobler på sin måte først med pensel, før hun på figur 54, stillbilde 3 kopierer min håndbevegelse. Jeg tilskriver det at vi blir påvirket av hverandres praksis. Det er Løpeild-effekten og 'se-male-prosesser' som er virksomme.

Figur 52 K fordriver luftbobler med håndbaken. 2018. Eget foto.



Figur 53 Informant 2 fordriver luftbobler med flat pensel. 2018. Eget Foto.

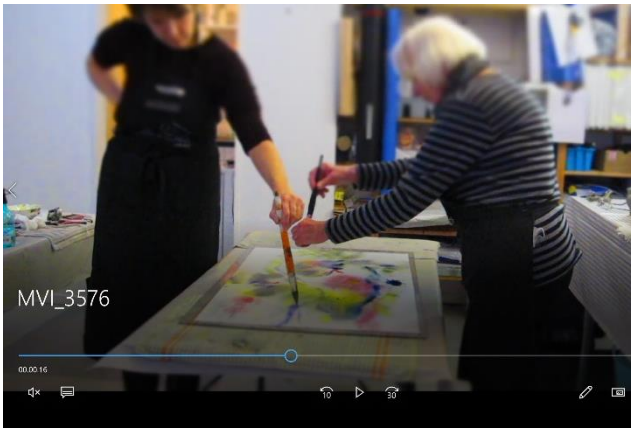
Figur 54 Informant 2 fordriver luftbobler med håndbaken. 2018. Eget foto.

> Underveis i maleprosessene stiller vi oss på ulike steder, strekker oss over det felles bordet, og etter hvert bytter vi også side noen sekunder. Vi hjelper hverandre, arket er vårt felleseie. Hun holder og jeg sprayer vann. Vi peker og diskuterer løsninger for ulike problemområder. Vi kommenterer begge to hvor underlig det er at begge har valgt samme type pensel, og at vi har valgt cirka samme farger. Det skjer en umiddelbar påvirkning med sekunders mellomrom, fra hun velger å dryppe farge ned i det våte, til jeg utfører samme handling.
> (prosessnotater, 4.1.2018)

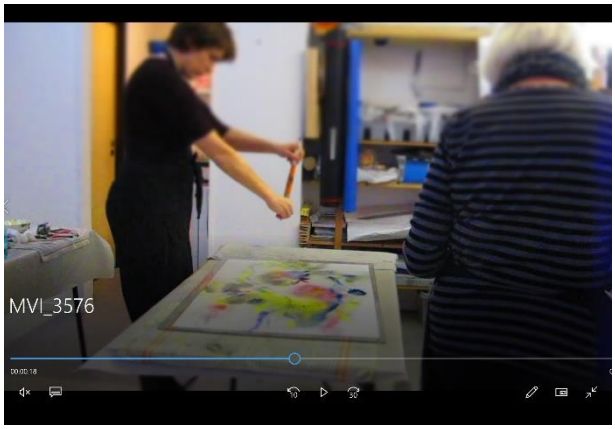
Notatet dreier seg om vår tredje fellesakvarell, i figur 40 c., 'Saftfabriken', den hvor vi først fant en god form i vår første maleøkt sammen. Vi har tydelig funnet en form hvor vi hjelper hverandre og deler ansvaret for akvarellen vi maler.

> *K: mens på det tredje da begynte vi å lytte på en annen måte, kjente jeg.*
> *Informant 2: ja det følte jeg. Jeg lyttet mer på det du gjorde. Og jeg tror også du gjorde det.*
> *(Lydopptak 1, 2.3.18)*

Sitatet er fra vært siste møte der vi har lagt alle akvarellene ut. Vi diskuterer prosessene og komposisjonene, og Informant 2 bemerker hvordan en mer lyttende holdning utviklet seg. Den lyttende holdningen er å gjøre aktivt bruk av se-male-prosessene i rommet. Vi følger med på den andres utspill og maleteknikker, og svarer med passende utspill og kopierer gjerne den andres teknikk.



Figur 56 Informant 2 klemmer ut farge fra penselen. 2018. Eget foto.



Figur 55 K. klemmer ut farge fra penselen. 2018. Eget foto.

Figur 55 og 56 illusterer mitt notat fra 4.1.18. Her maler vi vårt tredje bilde (jfr. Figur 40 c.). Vi valgte tilfeldigvis begge å benytte store rundpensler. Dette var ikke avtalt. Seksten sekunder ut i filmen maler jeg, mens hun med løftet pensel klemmer ut farge fra penselbusten. Jeg står litt bortvendt, og det kan virke som jeg ikke ser hva hun gjør, i figur 56 til venstre. To sekunder senere står jeg og gjentar hennes malehandling som vist i figur 55 til høyre.

Informant 2: vet du, jeg også syns det er så artig. Jeg ville aldri ha kunnet malt det der alene.
(Lydopptak 1, 2.3.18)

Hun uttrykker undring over at vår felles innsats 'går opp i en høyere enhet', i det hun kommenterer at hun aldri kunne ha malt lignende akvareller alene. Frisch se-male-begrep er virksomt her, og setter i gang helt nye prosesser hos oss begge i vårt felles maleri.

Oppsummering av drøfting og fortolkninger

I dette kapittelet har jeg drøftet og tolket elementer fra et samarbeid og fra en samhandlings-situasjon i lys av Wengers (1998) teori om læring i praksisfellesskap og Frisch' (2010) teori om Løpeild-effekten og Se-tegne-prosesser. Når jeg i sammenfatningen beskriver samarbeidet og samhandlingen, vil jeg også måtte beskrive de i lys av hverandre. Det kan se ut som en konklusjon på en komparativ studie. Det er det ikke. Men jeg finner at samarbeidet og samhandlings-situasjonen beskriver hverandre ved sine forskjeller.

Begge måter å arbeide sammen opplevdes som utviklende og læringsrikt. Begge former innebar samtaler om tekniske strategier, drøfting av komposisjon og uttrykk, som ga ny inspirasjon for begge de deltagende partene. Begge arbeidsmåter utviklet ny og forbedret praksis hos meg. Gjennom intervjuene jeg gjorde kom det fram at Informant 1 var glad for muligheten til å prøve noe nytt, men hun var samtidig svært realistisk i forhold til tidsrammer. Vårt prosjekt innebar bare en liten justering av hennes praksis.

Samarbeidet innebar noen spenningspunkter som samhandlingen ikke hadde. Spenningene handlet om hvor følsomt det er å bli kopiert, frykten for konkurranse, å bli målt, og behovet for å fremstå som unik og usammenlignbar.

Gjennom intervjuene jeg gjorde kom det fram at Informant 2 var glad for muligheten til å prøve noe nytt også, og at hun hadde følelsen av at samhandlingen mellom to gikk opp i en høyere enhet. Samhandlingen utviklet god praksis hos begge, mens bevisst bruk av et bestemt musikkstykke styrte samhandlingen mot mer samstemte uttrykk. Wengers uttrykk 'best practices' og Choi's poeng 'vising' av ferdigheter i taus kunnskap var begge aktive i samhandlingen, mens det var dette i samarbeidsformen.

KONKLUSJONER

Her oppsummerer og sammenfatter jeg resultatene mine.

Wengers teori om 'læring i praksisfellesskap' gjennom begrepet 'meningsforhandling' som forhandling om hva begrepet god praksis skal innebære - gjennom faktorene deltagelse og konkretisering - var virksom i begge arbeidsformene. Informant 1 vegret seg i noen grad mot 'deltagelse', i betydningen snakke om, kjenne, diskutere hvorfor, hvor hun ville prøve å unngå å bli påvirket av mitt syn, da hun skulle gjøre sine praktiske utprøvninger. Med Informant 2 innebar praksisfellesskapet sterkere grad av interaksjon, involvering og forpliktelse, og da var både deltagelse og konkretisering virksomme i meningsforhandlingene om god praksis.

Frisch' begrep for uformell læring fra det sosiale rommet, *løpeild-effekten*, og *se-tegne-prosesser*, var virksom i begge arbeidsformene. Begrepene er dekkende og generaliserbare som *se-gjøre-prosesser*, og dermed overførbare til andre praksisfelt. Anvendt på mitt praksisfelt, akvarellmaleri, fant jeg det virksomt som *se-male-prosesser*. Min video-dokumentasjon viste at male-handlingene i samhandlingen spredte seg som løpeild i gresset mellom Informant 2 og meg med sekunders mellomrom. Fotodokumentasjonen og intervjuene med Informant 1 viste at den samme se-gjøre-prosessen var aktivert, men spredte seg langsommere, i samarbeidet vårt. Effekten var synlig gjennom spor av den andres idéer i resultatene av utprøvningene våre. Løpeildeffekten hadde ulikt tempo i samarbeid og samhandling, ettersom graden av interaksjon mellom oss var ulik.

Mellomrommet som min studie fyller

I min undersøkelse utvider jeg den estetiske praksis til å omfatte *redesign*, gjenbruk av kunstverk, skisser og materialer som kunstneren selv har et følelsesladet forhold til. Jeg studerer hva som skjer i tette arbeidsformer hvor kunsten skapes i tospann. Hovedtemaet mitt er en utdypning av hvordan et samarbeid og en samhandling kan foregå. Jeg ser nærmere på hvordan idéer sprer seg mellom utøvere som arbeider nær hverandre eller arbeider tett sammen.

Wengers teorier handler om hvordan læring skjer på en sosial arena gjennom ulike *praksisfellesskaper*. Man lærer mer av sine kolleger, medstudenter, venner, enn av fagmesteren selv. Wengers forskning ble gjort innen organisasjoner og på IT-feltet, men det er gjort mange betydningsfulle studier innen andre felt med Wengers teori som nav. Dewey's sentrale begrep *learning by doing*, har blitt forenklet ned til at det handler om å lære gjennom å gjøre en erfaring, ved for eksempel å prøve selv. En del av det som blitt borte i tolkninger av tolkninger, er mellomleddet *learning by observation*. Janne Reitan har i sin forskning utdypet og nyansert *learning by watching* som en helt sentral del av 'learning by doing', men som hun også har knyttet til Wengers teori om læring i praksisfellesskaper. Nina Scott Frisch' forskning bygger videre på Wenger og Reitan, i det hun studerer hvordan barn lærer å tegne

av hverandre og av sin lærer. *Løpeild-effekten* og *se-tegne-prosesser* er en videre utdyping av 'learning by watching' og 'praksisfellesskaper'. Randi Veiteberg Kvellestad beskriver ulik grad av involvering, medansvar og engasjement når studentgrupper lærer broderi av hverandre i praksisfellesskap. Harlene Andersons forskning handler om hvordan en god dialog i en samhandlingsrelasjon, generer kunnskap som er mer kreativ, rik og spesifikk til konteksten, enn noen utøver alene kunne fremskaffe. Denne åpner for læring og refleksjon i konteksten med de to samhandlende. Løvaas & Wagles estetiske praksis både handler om gjenbruk av avlagt tøy i tekstilbaserte kunstverk og en livslang kunstnerisk samhandling i tospann. Mens Mikael Johanssons romlige objekter handler om gjenbruk og demediering av avlagte gjenstander.

Min undersøkelse ligger som en ytterligere nyansering av Frisch, Reitan og Wenger. De praktisk-estetiske undersøkelsene bygger på idéer fra Løvaas & Wagle, Johansson og Kvellestad.

Forskningens didaktiske bidrag

Det jeg har lært gjennom denne undersøkelsen med helt enkle ord, er at to sammen når lenger enn én alene. Ved å gjøre en undersøkelse sammen med en annen, i et løst samarbeid eller en forpliktende samhandling, kommer jeg til andre resultater enn ved å drive alene. Det betyr at man lærer av hverandre ved å observere hverandre og ved å diskutere med hverandre, man lærer både ved enighet og ved uenighet, og man lærer mer. Jeg erfarte at samarbeid har et enormt potensial for å skape ny kunnskap og styrke allerede eksisterende viten. Det å finne tette måter for elever å arbeide sammen i praktisk-estetiske fag, vil styrke deres læring og ferdigheter. Å være to om et arbeid og et resultat, krever tillit, åpenhet, ærlighet, men gir samtidig rom for å slappe mer av og nyte prosessen. Man skaper noe sammen som den ene aldri ville greid på egenhånd. En god duo går opp i en høyere enhet.

Å skape et verk sammen med noen, er intenst og spennende, men utfordrer også en tradisjonell og nødvendig egeninteresse; Å kunne råde over det man er i ferd med å skape. Egeninteressen gir et positivt utslag i et ønske om å gjøre et godt arbeid:

> Craftmanship names an enduring, basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake. …the craftsman often faces conflicting objective standards of excellence; the desire to do something well for its own sake can be impaired by competitive pressure, by frustration… (Sennett, 2008, s.9)

Hva skjer med verket etter at det er ferdig – hvem skal eie det? Vil ikke engasjementet i arbeidets kvalitet bli laber, vil det ikke kunne bli sjalusi og intriger mellom de samarbeidende elevene, dersom det er uklart hvem som skal eie et tinnsmykke, et trearbeid eller et maleri laget på skolen? Sennett beskriver hvordan incentivet til å gjøre et godt arbeid, kan bli redusert ved at man er utsatt for konkurransepress eller frustrasjon. Den samme frustrasjon

kan oppstå hos en grunnskoleelev, om det oppstår usikkerhet om hvem som får råde over det som blir skapt. Blir man usikker, mister man lett motivasjonen og interessen. Hittil har det ikke vært en del av denne avhandlingens fokus å sette lys på eierskap, annet enn gjennom eksempler på kunstnersammenslutninger som roser fordelene av å arbeide med co-creation på et profesjonelt nivå.

Ved kursing av voksne elever, som er min undervisningsbakgrunn, kan jeg ikke se for meg et jevnbyrdig samarbeid/samhandling om maleri blant kursdeltagere. Det skyldes at kursing foregår over kortere tid, hvor deltagelsen ikke er daglig, og det er tradisjonelt sett mindre involvering mellom partene. Det betyr mindre kontakt og mer isolering mellom elevene. Jeg ser for meg flere mulige måter å lage gode læringsfellesskaper innen akvarellmaleri. For det første å la to samarbeide slik at de bytter på å være hverandres hjelper og håndlanger og veileder i den andres maleprosess. For det andre å samarbeide om å finne gode tekniske løsninger, når man vil kopiere en annen kunstners akvarellmaleri, for deretter å male hver sin variant samtidig, og spørre hverandre til råds i maleprosessen.

Som Kvellestad (2017) erfarer, er alt godt samarbeid i en klasseromssituasjon avhengig av lærerens involvering og detaljerte instruksjoner. Læreren må på forhånd ha tenkt ut og være bevisst på hvilke faktorer som gjør at et samarbeid lykkes, og gi instruksjoner deretter. For det tredje er lærerens evne til å skape gode diskusjoner i elevgruppen avjgørende, slik at teori, øvelser og oppgaver som presenteres, ikke har ett fasitsvar, men rommer mange individuelle løsninger som må diskuteres før man går i gang med arbeidet.

Oppfølgende studier – muligheter

Her vil jeg kommentere muligheter for eventuelt videre arbeid med problematikken, og jeg vil belyse noen retninger jeg har valgt å ikke gå nærmere inn på, men som er åpne for videre forskning.

De spørsmål jeg sitter igjen med, gjelder spesielt hvordan man kan måle, se eller erfare læringseffekten av samhandling sammenlignet med selvstendig arbeid? Hvordan slår dette ut i resultatene som er skapt? Det kunne være nyttig å belyse den effekten samhandling har på læring med en komparativ studie av to skoleklasser i kunst- og håndverksfaget. Om begge klasser arbeider med samme oppgave, og samme lærer sørger for like betingelser, vil man kunne finne forskjeller i læring og utvikling, om den ene klassen har samhandlende elevpar, og den andre klassen utelukkende driver selvstendig arbeid på tradisjonelt vis. Jeg betoner samhandlende elevpar, fordi dette er den involveringsformen som er tettest, og samtidig skiller seg mest fra det gruppearbeidet som ofte drives på grunnskolenivå.

Hvordan skal eierskapet til et praktisk-estetisk arbeid ordnes, i kunstproduksjon og for elever som skaper noe sammen? Hvem skal eie? Må det tegnes kontrakter? Hvordan kan man dele på et verk? Forplikter man seg til å være venner også? Det er skrevet lite om Løvaas og

Wagles former for eierskap. Den svenske nestoren i akvarell, Lars Lerin, har nylig skapt en serie fellesverk med sin ektefelle Manuel Lerin (2017). Ettersom de to er gift, er deres fellesarbeider å regne som felleseie, men hva med to skoleelever som prøver det samme? Her trengs det kvalitative undersøkelser for å gi god praksis.

I et avsnitt angående kunstnerduoens Løvaas & Wagles 'totale samarbeid' i Hansen & Yvenes (2008) hevdes det at deres fellesverk er fritatt for 'selvekspressivt tankegods': «Resultatet av deres innstilling og den måten de arbeider på, er kunstverk uten *selvekspressivt tankegods*. Noe som for så vidt ligger underforstått i det, at de (verkene) er resultater av et samarbeid» (Hansen & Yvenes, 2008, s.13). Informant 2 hadde hatt lignende refleksjoner i det første intervjuet vårt:

> Informant 2: Hvis du skal skape noe, så skaper du jo utfra dine egne følelser og tanker og erfaringer, samtidig skal du skape noe som en tilskuer skal få utbytte av, en tilskuer som har en annen erfaringsverden. Og hvis vi er to som har skapt et bilde med to forskjellige erfaringsverdener, så kanskje vi når ut bedre til en tredjemann som skal se på bildet .... Kanskje man kommer frem til et resultat som gjør at den tredje og fjerde personen tenker 'å ja, jeg skjønner det'.
> For når en person lager et bilde, så er det ut fra den erfaringsverden som den personen har - [og kan] bli ganske ensidig. En tilskuer som ser og skjønner ingenting; det forstår ikke du som har skapt bildet. For det er så klart [for deg] at det betyr sånn og sånn. Det vil også åpne en forståelse inni oss, tror jeg, hvis våre erfaringsverdener … blir åpne for hverandre, at vi da sammen kan klare å skape noe mer allment forståelig.
> … jeg mener at jeg vil gi uttrykk for en ting, og du vil gi uttrykk for den samme tingen, men vi har to forskjellige måter å gjøre det på. Kanskje hvis vi da samarbeider, så skjønner vi at … [vi] legger det bedre til rette for det vi vil uttrykke, nå frem, til tredjemann.
> (Lydopptak 1, 4.1.18, kl.10:17)

Temaet jeg ville undersøke handlet om å beskrive hvilken formidlingsevne et fellesverk har, og om det kan tenkes å formidle tydeligere enn et solistisk verk. Det var et spennende punkt. Jeg valgte å utelate disse sitatene fra drøftingen, fordi jeg forstod at drøftingen ville kreve en grundigere behandling enn det det var plass til.

Min problemstilling er beskrivende, og jeg prøver å karakterisere to ulike måter å arbeide sammen på. Det er ikke til å unngå at leseren og jeg selv trekker paralleller og sammenligner de to formene, uten at det er avhandlingens hensikt å besvare det. Et underspørsmål til problemstillingen ville i så fall være *Hvordan skiller samarbeid seg fra samhandling?* Spørsmålet er interessant men ville innebære ytterligere fordypning i en komparativ undersøkelse. Dette ville spenne for vidt for en masteravhandling.

Avsluttende refleksjoner

I denne undersøkelsen har jeg forsøkt å besvare spørsmålet om hvordan man kan karakterisere henholdsvis et samarbeid om redesign og en samhandling om billedskaping utført av to ulike par med akvarellmalende kunstnere.

I mitt svar har jeg undersøkt disse to måtene å arbeide sammen på og drøftet dem i lys av sosiale læringsteorier; Wenger (1998) om læring i praksisfellesskap og Frisch' (2010) om læring som resultat av se-tegne-prosesser og løpeild-effekt. Jeg kom frem til at se-tegne-prosessene i Frisch' teori var egnet til å overføres til mitt felt som se-gjøre-prosesser og se-male-prosesser. Den første måten å arbeide sammen på var et samarbeid om redesign av akvareller. Denne løse tilknytningsformen ble holdt løs gjennom hele perioden. Frisch' Løpeild-effekt var virksom, og likeså se-gjøre/se-male-prosessene. Det var grunnleggende tillit i relasjonen, men også spenningspunkter som markerte en viss avstand mellom de to solistene. Spenningspunktene inneholdt elementer av uro for å miste et kunstnerisk særpreg ved at idéene og de tekniske strategiene var blitt delt som kunnskap og inspirasjon mellom de to samarbeidende partene. Dermed kunne arbeidene fremstå som for like for en ekstern betrakter.

Den andre måten var en svært tett arbeidsform; to solister var i en samhandlings-situasjon og skapte arbeider sammen. Relasjonen var preget av tillit, undring og følelsen av å gå opp i en høyere enhet. Løpeild-effekten og se-male-prosesser utspilte seg med sekunders mellomrom (Frisch, 2010), og god praksis og god problemløsning ble utviklet mellom de to (Wenger, 1998). Partene hadde lite eierskapsfølelser eller uro for slutt-resultatet underveis i skaperprosessene, noe som bidro til en avslappet og lyttende holdning til arbeidet. En uklarhet i hvem som har råderett over de ferdige maleriene kunne ha skapt et spenningspunkt. Dette punktet krever videre undersøkelser, med tanke på å etablere standarder, dersom metoden skal brukes i grunnskole-undervisning i praktisk-estetiske fag.

KILDER

Referanser

Akhilesh, K. B. (2017). *Co-Creation and Learning: Concepts and Cases*. New Dehli: Springer India.

Alvesson, Mats. (1996). *Communication, power and organization*. Berlin: De Gruyter.

Alvesson, Mats & Sköldberg, Kaj. (2009). *Reflexive methodology: new vistas for qualitative research* (2nd ed.). London: Sage.

Anderson, Harlene. (2012). Collaborative Relationships and Dialogic Conversations: Ideas for a Relationally Responsive Practice. *Family Process, 51*(1), 8-24. Doi:10.1111/j.1545-5300.2012.01385.x

Aure, Venke & Bergaust, Kristin. (2015). *Estetikk og samfunn: tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget.

Baldini, Andrea. (2015). What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation, by Tom Finkelpearl (review). *The Journal of Aestetic Education, 49*(4), 120-124.

Bale, Kjersti. (2009). *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax forlag.

Barone, Tom & Eisner, Elliot W. (2012). *Arts based research*. Los Angeles, Calif: Sage Publications.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. (2008). Fra Aesthetica (1750). In Kjersti Bale & Arnfinn Bø-Rygg (Eds.), *Estetisk teori: en antologi* (pp. S. 11-16). Oslo: Universitetsforlaget.

Bråten, Ingvard & Kvalbein, Åse. (2014). *Ting på nytt: en gjenbruksdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget.

Bø-Rygg, Arnfinn & Bale, Kjersti. (2008). *Estetisk teori: en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Cutler, Anthony. (2014). Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine by Richard Brilliant and Dale Kinney. *Speculum – A Journal of Medieval Studies, 89* (4, October), 1114-1116. Doi:10.1017/S0038713414001791

Danbolt, Gunnar, Johannessen, Kjell S. & Nordenstam, Tore. (1979). *Den estetiske praksis*. Bergen: Universitetsforlaget.

Dewey, John. (2005 [1934]). *Art as experience*. New York: Berkley Publ. Group.

Eisner, Elliot. (2008). Art and Knowledge. In J. Gary; Cole Knowles, Ardra L. (Ed.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Fangen, Katrine. (2008). *Deltagende observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget.

Farnsworth, Valerie, Kleanthous, Irene & Wenger-Trayner, Etienne. (2016). Communities of practice as a social theory of learning: A conversation with Etienne Wenger. *British Journal of Educational Studies, 64*(2), 139-160. Lastet ned fra https://doi.org/10.1080/00071005.2015.1133799

Finkelpearl, Tom. (2013). *What We Made – Conversations on Art and Social Cooperation*. London: Duke University Press.

Frayling, Christopher. (1993). *Research in art and design*. Paper presented at the Royal College of Art research paper, *1*(1), pp.1-5.

Frisch, Nina Scott. (2010). *To see the visually controlled: Seeing-drawing in formal and informal contexts: A qualitative comparative case study of teaching and learning drawing processes from Vega in Northern Norway.* (PhD Thesis), Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.

Frisch, Nina Scott. (2013). *Tegningen lever! nye dialogiske perspektiver på tegneundervisning i grunnskolen*. Oslo: Akademika.

Gunnerød, Sissel. (2015). "still untitled - let it go". I Venke Aure & Kristin Bergaust (Red.). *Estetikk og samfunn: tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk.* Bergen: Fagbokforlaget.

Habel, Dorothy Metzger. (2005). The Power of Tradition: Spolia in the Architecture of St. Peter's in the Vatican (Book Review). *Renaissance Quarterly, 58*, 1314-1316. Doi:10.1353/ren.2008.0921

Hansen, Vibeke Waallann (kurator) & Yvenes, Marianne (Eds.). (2008). *Løvaas & Wagle*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Museet for samtidskunst.

Haraldseth, Geir. (2012, 9.4.2012). "The Inspiration Grid". Hentet 01.04.2018 fra http://theinspirationgrid.com/objects-subjected-by-michael-johansson/

Itten, Johannes. (2003 [1961]). *The Elements of color: a treatise on the color system of Johannes Itten based on his book 'The art of color'.* New York: Wiley.

Johannessen, Asbjørn, Christoffersen, Line & Tufte, Per Arne. (2011). *Forskningsmetode for økonomisk-administrative fag* (Vol. 3. utgave). Oslo: Abstrakt Forlag AS.

Knowles, J Gary & Cole, Ardra L. (2008). *Handbook of the Arts in Qualitative Research, Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Thousand Oaks, CA: SAGE publications.

Kruse, Bjørn. (2011). *Den tenkende kunstner - Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Oslo: UniPub.

Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (Tone Anderssen & Johan Rygge, Trans. 2.utgave ed.). Oslo: Ad notam Gyldendal.

Kvellestad, Randi Veiteberg (2017). The black thread project: building student communities. In Arild Berg, Erik Bohemia, Lyndon Buck, Tore Gulden, Ahmed Kovacevic & Nenad Pavel (Eds.). *Building community: Design education for a sustainable future: proceedings of the 19th International Conference on Engineering and Product Design Education, HiOA University, Oslo, Norway, on the 7th & 8th September 2017* (pp. 316-321). Westbury, Wiltshire: The Design Society.

Lave, J. and E. Wenger (1991). Situated learning: legitimate peripheral participation. Cambridge England; Cambridge University Press.

Lorentzen, Svein, Streitlien, Åse, Tarrou, Anne-Lise Høstmark & Aase, Laila. (1998). *Fagdidaktikk: innføring i fagdidaktikkens forutsetninger og utvikling*. Oslo: Universitetsforlaget

Lystad, Ingrid Lydersen. (1996). Løvaas & Wagle. Fugl Phoenix av tekstil. In *På sporet av det norske. Om kunstnere og kunst.* (105-114). Oslo: Labyrinth Press.

Manco, Tristan. (2012). *Raw + Material = Art, Found, Scavanged and Upcycled*. London: Thames & Hudson.

Morley, D. (2016). Applying Wenger's communities of practice theory to placement learning. *Nurse Education Today, 39*, 161-162. Doi: 10.1016/j.nedt.2016.02.007

Morrison, Andrew & Sevaldsson, Birger. (2010). Getting Going - Research by Design. *FormAkademisk, 3*(1) 1-7.

Museu de l'Aquarel.la. (2008). Jordà Vitó - In Memoriam In Museu de l'aquarel.la - Fundació Martinez Lozano (Ed.). Girona: Ajuntament de Llanca, Diputacio de Girona.

Michael Johansson 180 grader. (2017). Hentet 01.04.2018 fra http://www.mrkunst.no/utstillinger/michael-johansson-

Ness, Ottar. (2014). Samarbeid eller samhandling? Er det noen forskjell? *Nasjonalt kompetansesenter for psykisk helsearbeid.* Hentet 01.04.18 fra https://www.napha.no/content/14929/Samarbeid-eller-samhandling-Er-det-noen-forskjell

Nielsen, Liv Merete. (2009). *Fagdidaktikk for kunst og håndverk: i går - i dag - i morgen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Nordiska Akvarellmuseet. (2018). Nordiska Akvarellmuseet. Hentet 09.04.18 fra https://www.akvarellmuseet.org/

Norske Billedkunstnere, NBK. (2018) Hentet 07.04.18 fra https://www.norskebilledkunstnere.no/

Poland, Fiona. (1992). Book review: Steier, Frederick. Research and Reflexivity. *Sociology – The Journal of The British Sociological Association, 26*(1), 170-171. Doi: https://doi.org/10.1177/0038038592026001044

Postholm, May Britt & Jacobsen, Dag Ingvar. (2011). *Læreren med forskerblikk: innføring i vitenskapelig metode for lærerstudenter*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Reitan, Janne Beate. (2007). *Improvisation in tradition.* (PhD thesis), Arkitektur - og designhøgskolen i Oslo, Oslo.

Reitan, Janne Beate. (2013). *Learning by watching: what we can learn from the Inuit's design learning.* Paper presented at the DRS Cumulus Oslo 2013, 2nd international conference for design education researchers Cop. 2013.

Reitan, Janne Beate. (2015). Learning-by-watching as concept and as a reason to choose professional higher design education. In G.; Southee Bingham, D.; McCardle, J.; Kovacevic, A.; Bohemia, E.; Parkinson, B.; (Red.) (Ed.). *Great expectations: design teaching, research & enterprise: proceedings of the 17th International Conference on Engineering and Product Design Education, Loughborough Design School, University of Loughborough, United Kingdom, 3rd-4th September 2015.* (pp. 512-517): Loughborough Design School, University of Loughborough, United Kingdom: The Design Society 2015.

The Royal Watercolour Society. (2018). About the Royal Watercolour Society. Hentet 01.04.18 fra https://www.royalwatercoloursociety.co.uk/about/

Sanders, Karin. (2013). Bogen som ting og skulptur. *Edda*, 113(04), 311-323.

Schön, Donald. (1988). *Educating the reflective practitioner*. San Francisco, London: Jossey-Bass Publishers.

Sennett, R. (2008). The Craftsman. London: Penguin Group.

Solhjell, Dag. (2015). *Dette er kunst*. Oslo: Universitetsforlaget.

Spampinato, Francesco. (2014). *Come Together: The Rise of Cooperative Art and Design*. New York, NY, USA: Princeton Architectural Press

Stegmann, Karsten, Pilz, Florian, Siebeck, Mathias & Fischer, Frank (2012). Is learning by watching more effective than learning by doing? *The Clinical Teacher, 9* (6, Dec 1. 2012), 425-426. Doi:10.1111/tct.12005_3

Steihaug, Jon-Ove. (2000). *Løvaas & Wagle: jaktscener*. Oslo: Kunstnerforbundet.

Sullivan, Graeme. (2010). *Art practice as research: inquiry in the visual arts* (2nd ed.). Thousand Oaks, California: Sage Publications.

Wenger, Etienne C. & Snyder, William M. (2000). Communities of Practice: The Organizational Frontier. *Harvard Business Review, 78*(1), 139-145.

Wenger, Etienne. (1998). *Communities of Practice - Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Figurliste

Figur 1 Bunt med gamle akvareller. 2017. Foto Susan Brockett. 2

Figur 2 Detalj fra bunt med akvarellbiter. 2017. Foto Susan Brockett. 2

Figur 3 Duo-painting med Informant 1. Eget foto. 3

Figur 4 Frusna tillhörigheter. Mikael Johansson. 2010. (Coolboks, liggeunderlag, Pripps ølkasse, Crocs). London: Thames & Hudson. 13

Figur 5 Frusna tillhörigheter. Mikael Johansson. 2010. (Coolboks, liggeunderlag, Pripps ølkasse, Crocs). London: Thames & Hudson 14

Figur 6 Self Contained. Mikael Johansson. 2010. (Containers, caravan, Volvo, pallets, refridgerators). London: Thames & Hudson. 15

Figur 7 Hagen, 191x78cm. Løvaas & Wagle. 1999. (Ulltepper, nylonstrømper). Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Museet for samtidskunst. 16

Figur 8 Enclosed Content Chatting Away in the Colour Invisibility. Anouk Kruithof. 1999. (4000 books standing against a wall). London: Thames & Hudson. 18

Figur 9 Enclosed Content Chatting Away in the Colour Invisibility. Anouk Kruithof. 1999. (video work). London: Thames & Hudson. 18

Figur 10 Frusna tillhörigheter. Mikael Johansson. 2010. (lenestol, skrivemaskin, bøker, esker, klokke). London: Thames & Hudson 19

Figur 11 a: sambroderi 2013/14. Figur 11 b: sambroderi 2014/15.
Figur 11 c: sambroderi 2015/16. Alle foto Kvellestad. 22

Figur 12 En verticalitat de l'estimacio. Teresa Jorda Vito. 2007. (akvarell og silketråd). In memoriam: Museu de l'Aquarel.la. 24

Figur 13 Akvarellskulptur. Tomas Nordberg. 2011. Foto: Tomasnordberg.com 25

Figur 14 Akvarellskulptur. Tomas Nordberg. 1996. Foto: Tomasnordberg.com 25

Figur 15 (Fellesakvareller). Lars Lerin og Manoel Lerin. 2017. Oslo: Kunstverket Galleri. .. 26

Figur 16 Forskningens design - metodologi og operasjonalisering 31

Figur 17 Redesign av akvarell. Praktisk-estetiske undersøkelsesmuligheter 35

Figur 18 Redesign av akvarell. Sylindere. Informant 2. 2017. Eget foto. 36

Figur 19 Redesign av akvarell. Sylindere. K. Keane. 2017. Eget foto. 36

Figur 20 Stillbilde-eksempel fra samhandling med Informant 2 viser video-filen nummer og sekundteller. 2018. 42

Figur 21 Informant 1 sitt utvalg til redesign. 2017. Eget foto. 47

Figur 22 Mitt eget utvalg på et tidlig stadium. 2017. Foto Susan Brockett. 47

Figur 23 pilotgruppens prøve på bretting. 2017. 2017. Foto Susan Brockett. 50

Figur 24 Pilotgruppens prøving på krølling av vått papir. 2017. 2017. Foto Susan Brockett. 50

Figur 25 Informant 1, verk A, vætet, krøllet papir har tørket i en form med relieffkarakter. 2017. Eget foto. 51

Figur 26 Informant 1, verk B, vætet, krøllet papir har tørket i en form med relieffkarakter. 2017. Eget foto. 51

Figur 27 Informant 1, male-skriving som tekstur. 2017. Eget foto. 52

Figur 28 Løse ark med male-skriving over gamle akvareller, K.Keane. 2017. Eget foto. 52

Figur 29 Bakside-collage med maleskriving, K. Keane. 2017. Eget foto. 54

Figur 30 Tosidige akvareller, fritthengende i rommet, K. Keane. 2017. Foto Rob Spaargarten. 54

Figur 31 Pilotgruppens collage-prøve med brettet akvarellpapir over en redesignet akvarell. 2017. Foto Susan Brockett. 55

Figur 32 Pilotgruppens collage-prøve med ulike akvarellbiter. 2017. Foto Susan Brockett. .. 55

Figur 33 Informant 1, verk C, akvarell i tre lag. 2017. Foto Rob Spaargarten. 55

Figur 34 Informant 1, prøve til collage med løse akvarellbiter. 2017. Eget foto. 55

Figur 35 Akvarell med male-skriving og collage av store og små akvarellbiter,150x100cm, K. Keane. 2017. Foto Rob Spaargarten. 56

Figur 36 Akvarell med male-skriving og collagebiter, 110x80 cm, K.Keane. 2017. Foto Rob Spaargarten. 56

Figur 37 Akvarellpapiret fuktes i samhandling med Informant 2. 2018. Eget foto. 58

Figur 38 Malehandlinger med Informant 2. 2018. Eget foto. 59

Figur 39 Malehandlinger - marmorering, K. Keane med Informant 2. 2018. Eget foto. 59

Figur 40 a. ‘Det blå’ bildet, 2018, 76x56cm. Figur 40 b. ‘Det grønne’ bildet, 2018, 76x56cm. Figur 40 c. Saftfabriken, 2018, 76x56 cm. Eget foto. 61

Figur 41 a. Gul oppvarming, 76x56 cm. Figur 41 b. Variasjon 1, 76x56 cm. Figur 41 c. Variasjon 2, 76x56 cm. Egne foto. 62

Figur 42 Hvem skal gjøre det - du eller jeg? ‘Det blå’ bildet. Med informant 2. 2018. Eget foto. 68

Figur 43 Vi prøver å spraye og tørke først. ‘Det blå’ bildet. Med informant 2. 2018. Eget foto. 68

Figur 44 Hva om jeg gjør dette? ‘Det blå’ bildet. Med informant 2. 2018. Eget foto. 69

Figur 45 Jeg tror du må spraye her! ‘Det blå’ bildet. Med informant 2. 2018. Eget foto. 69

Figur 46 K's forslag til problemløsing på 'Saftfabriken'. 2018. Eget foto. 70

Figur 47 Informant 2 foreslår grep på 'Saftfabriken'. 2018. Eget foto. 70

Figur 48 a. Informant 1 male-skriver. Eget foto. Figur 48 b. Informant 1, 230x56 cm. Foto Rob Spaargarten. Figur 48 c. K maleskriver, 150x100cm. Foto Michael Keane. Figur 48 d. Flerlags-akvarell,130x76cm. K. Keane. 2017. Foto Rob Spaargarten. 72

Figur 49 Pilotgruppens prøver på redesign med sylinder-form, H: maks 20-35 cm, 2017. Foto Susan Brockett..... 73
Figur 50 Informant 1, sylinder-verk, malt på begge sider, H: 50 cm, 2017. Eget foto. 73
Figur 51 Liggende sylinder-verk, 20x80cm, K. Keane. 2017. Eget foto. 73
Figur 52 K fordriver luftbobler med håndbaken. 2018. Eget foto. 75
Figur 53 Informant 2 fordriver luftbobler med flat pensel. 2018. Eget Foto. 75
Figur 54 Informant 2 fordriver luftbobler med håndbaken. 2018. Eget foto. 75
Figur 55 K. klemmer ut farge fra penselen. 2018. Eget foto..... 76
Figur 56 Informant 2 klemmer ut farge fra penselen. 2018. Eget foto. 76

VEDLEGG

Vedleggs-liste

Godkjenning fra NSD s. 92

Prosjektvurdering med kommentar fra NSD s. 93

Forespørsel (norsk) og samtykke-skjema fra Informant 2 (to sider) s. 94

Forespørsel (engelsk) og samtykke-skjema fra Informant 1 (to sider) s. 96

Intervjuguide (to sider) s. 99

Godkjenning fra NSD

Janne Reitan
Postboks 4 St. Olavs plass
0130 OSLO

Vår dato: 21.07.2017 Vår ref: 54849 / 3 / LAR Deres dato: Deres ref:

Tilbakemelding på melding om behandling av personopplysninger

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 22.06.2017.
Meldingen gjelder prosjektet:

54849	*Gjenbruk av akvarell - en praktisk-estetisk utforskning*
Behandlingsansvarlig	*Høgskolen i Oslo og Akershus, ved institusjonens øverste leder*
Daglig ansvarlig	*Janne Reitan*
Student	*Karin Maria Keane*

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

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

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 30.06.2018, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Dersom noe er uklart ta gjerne kontakt over telefon.

Vennlig hilsen

Dag Kiberg
Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

NSD – Norsk senter for forskningsdata AS Harald Hårfagres gate 29 Tel: +47-55 58 21 17 nsd@nsd.no Org.nr. 985 321 884
NSD – Norwegian Centre for Research Data NO-5007 Bergen, NORWAY Faks: +47-55 58 96 50 www.nsd.no

Personvernombudet for forskning

Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 54849

Rekrutteringen skjer via eget nettverk. Ved rekruttering via eget nettverk er det spesielt viktig at forespørsel rettes på en slik måte at frivilligheten ved deltagelse ivaretas.

Utvalget informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskrivet er hovedsakelig godt utformet. Vi ber imidlertid om at det informeres nærmere om hvor lenge dataene skal oppbevares og hva de senere skal benyttes til.

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Høgskolen i Oslo og Akershus sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på privat datamaskin og/eller mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

Prosjektleder opplyser at informantene vil kunne være indirekte identifiserbare i oppgaven. Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte til dette. Vi anbefaler at informantene får anledning til å lese igjennom egne opplysninger og godkjenne disse før publisering.

Forventet prosjektslutt er 30.06.2018. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da oppbevares med personidentifikasjon til 30.06.2025 for oppfølgingsstudier/videre forskning. Vi minner om at ny bruk av data kan være meldepliktig til personvernombudet eller Datatilsynet. Ved bruk av dataene til andre formål enn angitt i informasjonsskrivet, skal det som hovedregel innhentes nytt samtykke fra informantene. Det bør vurderes om det er nødvendig å oppbevare dataene så lenge som til 2025. Privat lagring må dessuten avklares med behandlingsansvarlig institusjon.

Forespørsel og samtykkeskjema til informanter

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet

”Gjenbruk av akvarell – en praktisk-estetisk utforskning”

Bakgrunn og formål

Dette forskningsprosjektet er en mastergradsavhandling i Fagdidaktikk: kunst og design ved Institutt for estetiske fag ved Høgskolen i Oslo og Akershus.

Formålet med studien er å undersøke om et fokus på en mer bærekraftig ressursbruk i akvarell-mediet er mulig, gjennom et praktisk-estetisk skapende arbeid og intervju med utøvere.

Problemstillingene som analyseres er: hvordan lar gjenbruk i akvarell seg gjøre praktisk, og om det er en tilfredsstillende fremgangsmåte i et skapende arbeid og i en læringssituasjon? Om det som skapes kan kalles kunst, og hvem har definisjonsmakten på om det kan defineres som kunst?

Utvalget til studien gjøres fra et kontaktnettverk av utøvere innen akvarell, bland annet gjennom organisasjoner som Nordiska Akvarellsällskapet (NAS) og Norsk Forening for Uavhengige Kunstnere(NFUK). Personene forespørres på grunnlag av deres kompetanse og erfaring som utøvere av akvarellmediet. Utvalget vil kunne være identifiserbart.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Datainnsamlingen skjer i forbindelse med og baserer seg på aktivt samarbeid i det praktisk-estetiske skapende prosjektet. Jeg vil gjennomføre semi-strukturerte intervju med deltagerne hvor jeg både gjør notater og lydopptak. Jeg vil også dokumentere arbeidsprosessene med foto og video i løpet av arbeidssamlingene. Jeg skal ikke samle inn informasjon om deltagerne fra andre kilder.

De opplysninger om deltagerne som jeg vil registrere er navn, telefon, epost, adresse og yrkesbakgrunn. Disse opplysningene vil ikke bli publisert i mastergrads-avhandlingen min.

Spørsmålene jeg kommer til å stille, vil handle om arbeidsprosessen, konkrete idéer rundt bruk av materialet som oppstod under den skapende prosessen, tanker om materialets anvendelighet, og tanker om hvem som har definisjonsmakten for om denne bruken av akvarellmaterialet kan kalles akvarell. Det er kun voksne utøvere som skal intervjues.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt.

Personopplysninger vil være tilgjengelig for student og veiledere, og vil lagres på studentens pc i tre år etter prosjektslutt. Informasjon om deltager forblir anonymt, men deltager vil kunne gjenkjennes i utstillingen av den praktisk-estetiske undersøkelsen.

Prosjektet skal etter planen avsluttes 1. juni 2018. Personopplysninger og opptak vil ikke bli slettet, med oppbevart med tanke på videre fordypning i nytt prosjekt. Tilgang til dette materialet vil være krypert og kun tilgjengelig for student, og oppbevares privat.

Frivillig deltakelse
Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert, og det vil ikke få innvirkning på ditt forhold til undertegnede eller andre.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med veileder ved HiOA, Janne Beate Reitan på e-post på janne.reitan@hioa.no eller Karin Keane, +47 908 25 116.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, NSD - Norsk senter for forskningsdata AS.

Vennlig hilsen Karin Keane,
student ved avdeling for estetiske fag,
fakultet for kunst, design og teknologi,
Oslo Met Universitet (tidligere HiOA).

Samtykke til deltakelse i studien – Informant 2

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta følgende datoer:

(4.jan.-18, 12.jan.-18, 2.mar.-18)

(Signert av prosjektdeltaker)

Sett kryss: _____Jeg samtykker til å delta i intervju

Sett kryss: _____Jeg samtykker til at personopplysninger kan lagres etter prosjektslutt

Inquiry concerning participation in this research project

“Re-use of watercolor works: a practical and esthetic examination”

Background and Purpose

This research project is a Master’s thesis in the teaching of Art and Design at the Institute for Aesthetics at the regional OsloMet Cityuniversity. The purpose of the project is to investigate whether focusing on a sustainable resource use is a possible vantage point in the field of watercolor, through practice-oriented research through creative works and through interviewing with practitioners in the field.

The research questions being analyzed are how to re-use works in watercolor in an artistic practice, and Is it a satisfying process in creative work and in teaching situations? Can what one makes in these circumstances be called “art,” and who has the authority to decide if this is “art”?

The selected practitioners of watercolour art presented in the study are from a network of practicing watercolorists, from, for example, the Nordic Watercolor Society (NAS) and the Norwegian Union of Independent Artists (NFUK) and international watercolour practitioners. The subjects of the inquiry are selected based on their competency and experience as practitioners of the watercolor medium. The selected informants can be indirectly identifiable.

What Does Participation in the Study Imply?

The collection of data occurs and is based on active cooperation in this practice-based creative project. I will perform semi-structured interviews with participants, in which I will both take notes and make recordings of the interviews. I will also document the work process with photos and video recordings during the work process. I will not gather additional information about the participants from any other sources.

I will record participants’ names, email and country of residence. However, only country of residence may be published as part of my Master’s thesis.

I will ask questions about work processes, about the specific ideas that occurred during the creative process, for example, ideas about the usefulness of the materials, and opinions about who “owns” the power to define their use of watercolor materials as watercolors (or “art”). Only adult practitioners will be interview subjects.

What happens with the information I collect about YOU?

All personal information will be kept confidential.
Your information will be available only to me and my thesis adviser and will reside on my computer only. Participants may be indirectly recognizable in the publication.

The project plan anticipates ending the work by June 1, 2018. Personal information and recordings will be retained, with a view toward expanding the project later or beginning a new

phase. This student only will have access to the materials; they will be stored on the student's hard disk and privacy is assured. This personal information will remain stored until 2025 to enable possible additional research using the information.

Voluntary Participation

This is a voluntary initiative. As a participant, you may withdraw for any reason. If you decide to withdraw, your information will be made anonymous. Your decision to withdraw will have no negative consequences for your relationship to the undersigned or others. If you wish to participate or have questions about the project, please contact my Thesis Advisor at OsloMEt Cityuniversity, Janne Beate Reitan. Her email address is janne.reitan@hioa.no , or Karin Keane, at 47 908 25116. Personvernombudet (The Privacy Ombudsman) for Research at Norsk Senter for Forskningdata (The Norwegian Center for Research Data) has been advised of the study.

Sincerely

Karin M Keane, Student at OsloMet City university

Agreement to Participate in the Study – Informant 1

I have received the information about this study project and am willing to participate:

_____

(State your name)

Please check the appropriate box:

_____ I agree to participate in the interview

_____ I agree to have my personal information stored at the end of the project

_____

interview date (1/8/17) and participant's signature

_____

interview date (3/8/17) and participant's signature

_____

interview date (7/8/17) and participant's signature

Intervjuguide

Temaguide/ Intervjuguide – utøvere av akvarell, akvarellkunstnere
«Gjenbruk av akvarell – en praktisk-estetisk utforskning»
Student: Karin Keane, Mastergradstudium, Institutt for estetiske fag, HiOA
Foreløpig problemstilling pr. 20.6.2017:
Gjenbruk av akvarell: Hvordan kan en skapende material- og teknikkbasert utforskning i akvarell fremme en mer bærekraftig adferd i skapende prosesser?
Underpunkter til problemstillingen:
Hvordan utføre det – begrensninger og muligheter for det skapende arbeidet. Begrensninger og muligheter i undervisning av akvarell.

Om informanten
Navn/Nøkkel (informant 1, informant 2), Bosted (kun land),

Tema 1 Egen fagkompetanse
Hva er din kompetansebakgrunn og fartstid med akvarell?
Tema 2 Fenomenet akvarell: Praktisering av akvarell og holdninger til mediet
Hva er det som gjør at man oppfatter et verk som akvarell? Hvordan praktiserer du mediet?

Tema 2 Ressursbruk og bærekraft
Samtale om tanker om ressursbruk og gjenbruk i akvarell-mediet

Tema 3 muligheter og begrensninger ved ombruk av bemalt akvarellpapir
Tema 4 bruk av bemalt akvarellpapir i en læringssituasjon
Hvordan kan man arbeide med gjenbruk av akvarell-maleri og lære håndverket, hvordan kan håndverket defineres som både taus kunnskap - håndlag, og farge, form og komposisjon?
Tema 5 definisjonsmakt
Hvem påvirker og bestemmer hvordan fenomenet «akvarell» skal defineres? Hvilke tanker gjør du deg tanker om grenseoppgangene mellom collage, mixed media og akvarell?
Tema 6 samarbeid og samhandling i praktisering av akvarell
Hvordan opplevdes samarbeidet om idéutvikling, hvordan påvirket vi hverandre i billedskaping? Positive og negative erfaringer med samarbeid og samhandling rundt billedskaping.