



## Å ta spørsmål om form på alvor

Liv Mildrid Gjernes<sup>1</sup>

Høgskulen på Vestlandet, Bergen

**Sammendrag:** I dette essayet vil jeg prøve å vise hvordan Åpen forms metode, som ble utviklet i Bergen på 1970-tallet, og som senere har blitt brukt i undervisninga ved Bergen arkitektthøgskole, også kan anvendes som verktøy i faget kunst og håndverk i grunnskolelærerutdanninga. Åpen form undersøker et intersubjektivt og innovativt rom, tuftet på individets erfaringsverden, egenverdi og skapende mot. I et deltakende samspill kan Åpen form kommuniseres inn i en felles forståelse, tolket, utført, vist og avklart gjennom praktiske handlinger og øvelser. Jeg tar utgangspunkt i 1) Viktor Papaneks tilnærming med at det å forme i seg selv er en grunnleggende menneskelig aktivitet, går videre til Hansjörg Hohrs «estetiske læreprosesser» og fortsetter med 2) Oskar Hansens begrep om «Open Form», praktisert og utviklet av Svein Hatløy og arkitektgruppa Gult Felt gjennom ulike symposier og prosjekter på Vestlandet. Den åpne tilnærminga til form blir belyst spesielt med 3) «Warszawa-spelet» og med et lite eksempel fra egen didaktisk praksis. For videre å underbygge en kunstdidaktisk tilnærming, tolker jeg 4) Åpen forms metode i et fenomenologisk perspektiv og avrunder essayet med min overbevisning om 5) «det estetiske som kunnskapsform» i forlengelse av definisjonen til pedagogene Austring og Sørensen og min egen erfaring fra praksis som kunstner og som lærer i arbeid med form.

Åpen form som metode har referanser i kunstfeltets mangfoldige estetiske praksiser. Denne tenkinga kan la seg utvikle og bruke som en didaktisk formel også i mer almindannende undervisning. Som lærerutdanner med kunstfaglig bakgrunn, ser jeg her en mulighet til å styrke og synliggjøre estetiske læreprosesser i grunnskolelærerutdanninga. Metoden representerer en åpen og praktisk undersøkende holdning til form i et materielt og romlig uttrykk. I et forsøk på å løfte fram dette enkle men anvendelige tenkesettet, vil jeg trekke inn både biografiske og selvbiografiske elementer, referanser fra ulike estetiske praksiser og noe filosofisk teori som jeg mener kan belyse og inspirere. Essayet plasserer Åpen forms metode i en vitenskapsteoretisk sammenheng. Det inneholder også noe utdypende teori som samtidig belyser det estetiske som en allmenn kunnskapsform.

---

<sup>1</sup> Avdeling for lærerutdanning, seksjon for kunst og håndverk ved Høgskulen på Vestlandet, Bergen. E-mail: [Liv.Mildrid.Gjernes@hvl.no](mailto:Liv.Mildrid.Gjernes@hvl.no)

**Emneord:** Individets erfaring, Åpen form, lukket form, Åpen forms metode, intersubjektivitet, samspill, oppmerksomt nærvær, formsvar, originalitet, grenseutvidelse, kommunikasjon, materialitet, kunstdidaktikk, estetiske læreprosesser

## **Utgangspunkt: Tanke og form. Papaneks begreper om hva det å forme er, «åpen og lukket form» og Hohrs tekster om «estetiske læreprosesser»**

På 1970-tallet var svært lite teori innlemmet i kunst- og designutdanninga. De tekstene vi leste var hovedsakelig slike vi selv fant i vår utrettelige jakt etter faglige sammenhenger som vi kunne se vår praksis i lys fra – impulser og tenkesett til mot og inspirasjon<sup>2</sup>. En av dem vi fant fram til var Victor Papanek. Han var en produktdesigner som stilte krav til formgiverens etiske og samfunnsmessige bevissthet. Han utviklet en egen og stadig relevant designfilosofi med utgangspunkt i at det å forme<sup>3</sup> i seg selv er et grunnleggende trekk ved all menneskelig virksomhet. «Å skrive et dikt, å male et bilde, å komponere et stykke musikk, er alt sammen design. Men det er også design å rydde opp i en skrivebordsskuff og bringe orden i den, å trekke en tann ut, å bake en kake, å velge side i en sportskamp, eller å oppdra et barn», skriver han (Papanek, 1972, s. 13). I tekstene hans blir all slags formgiving sett som et mulig verktøy for bærekraftig utvikling og miljømessige forbedringer av våre materielle omgivelser. I hans definisjon betyr forming, formgiving eller design «den bevisste innsats for å bringe system i tingene», en innsats som kan fordre både mot, oppfinnsomhet og gjennomføringsevne.

Vår jakt etter impulser og tanker som kunne gi inspirasjon, mening og innspill til originale tilnærminger, kan også betraktes som en jakt etter brukbare systemer som kunne gjøre tingenes mening tydeligere, slik vi ønsket å utvikle dem. For ideala i de formsystemene det ble undervist i på møbeldesign på Kunst og håndverksskolen i Bergen på 1970-tallet var lukkede, forutbestemte og eksponerte en tidsånd vi ikke gjenkjente. De var entydig knyttet til diskusjonen om forholdet mellom form og funksjon og ga ingen plass for vår våre poetiske undersøkelser av «nyskaping på treets premisser»; et av våre tidlige slagord<sup>4</sup>. Etter hvert utviklet vi likevel vår nyskaping ute i samfunnets virkelighet. Det viktige grunnlaget vi hadde og stadig har til felles, er at vi ser *individets erfaring* som fundamentet i våre *estetiske praksiser*, dette Papanek beskriver som «en bevisst innsats for å bringe system i tingene».

I forlengelse av Papaneks forståelse av «estetisk praksis» som noe allment, vil jeg se nærmere på form som to prinsipielt ulike strukturer. Den ene og «åpne» strukturen er dypt personlig og forankret i oss selv og våre individuelt erfarte opplevelser. Den representerer et åpent system som kan ta opp i seg alle slags nyanser og formidle en uendelighet av kvalitative muligheter. Den kommuniserer fra, til, og om følelser for alle de forskjellige vi bærer med oss. Ved å finne uttrykk for det vi opplever og med det kommunisere de individuelle erfaringene for oss selv og andre, kan vi bli fortrolige med det mangfoldet

---

<sup>2</sup> «Vi» var Lillian Dahle <http://www.lilliandahle.no/> (1956), Elisabeth Engen <http://seminarplassen.com/elisabeth-engen.htm> (1957) og Liv Mildrid Gjernes <http://www.livgjernes.no/> (1954). I tiden 1980-86 definert av utstillingskonseptet «Tre fram!» der også Ellen Bang-Birge (1954-2011) og Marie-Ann Mürer <http://www.marie-ann.no/> (1946) var med. Siste reprise av gruppeutstillinga «Tre fram!» foregikk i Visningsrommet, USF Bergen i 2005.

<sup>3</sup> Begrepet «å forme» eller «å lage» blir på norsk brukt synonymt med det engelskspråklige begrepet «design». Når begrepet «design» brukes designprofesjonsfaglig på norsk, retter det seg mot industriell produksjon, ikke det analogt håndlagde.

<sup>4</sup> Kunsthistoriker Anniken Thue skrev en ganske utfyllende artikkel om Dahle, Engen og Gjernes sitt arbeid i denne tida, publisert i katalogen til utstillinga «Ting» som ble laget til en utstilling ved det som i dag heter KODE i Bergen, samt til deltakelse på Festsilla i Nord-Norge i 1986. Katalogen finnes.

av muligheter som ligger i en åpen, kvalitativ struktur. Formene finnes i individets tolking<sup>5</sup>. Det gir en fri og deltagende mulighet.

Dette individforankrede tenkesettet kan man gjenfinne i opprøret på 1960-70 tallet mot slike uttrykk som representerte modernismens formale definisjoner av det bestående. Og innenfor ulike områder av kunstprofesjonsfaglig utviklingsarbeid lever denne nye åpne tilnærminga i beste velgående. Den kan minne om en åpen, lyttende improvisasjon. For i den lekende improvisasjonen, der man følger sine egne veier og oppfatninger, kan man også utvikle motet til å skape noe helt nytt.

Den andre «lukkede» strukturen er bygget opp av ordener og tenkesett som er styrt utenfra, definert av forhåndsgitte føringer og «kravspesifikasjoner». Den eksisterer i systemer som brukes instrumentelt. Her er hensikten definert og satt av andre, som en ramme eller en målstyring. Normstyrt og reproduserende kunnskap bygget på regler, rammer, avgrensinger og mål som er gitt og definert, likt stilkopiering, kan representere en slik struktur. Siden dette tenkesettet baserer seg på forhåndsoppsatte mål som bare kan føre til galt eller riktig resultat, berører det kun et smalt felt av det mulige. Verdene som står for denne måten å ordne på blir entydige når svara har en fasit. I en mål-middel tankegang kan også utdanning for ulike estetiske praksiser ha en helt instrumentell funksjon bygget rundt bruk av virkemidler og læreplaner. En meningsfull struktur utgjør da et lukket og formalisert premiss, der mønsteret er forutbestemt og språkforma er gitt. I undervisningspraksis med form er dette et klart eksempel på det Venke Aure i sin artikkel fra 2013 definerer som en *formalestetisk kunstdidaktikk*. I artikkelen forklarer hun hvordan ulike tilnærminger utvikles med kraft fra tidsåndens verdier<sup>6</sup>. Som kunstpedagogisk og -didaktisk innspill, kan både den åpne og den lukkede strukturen anvendes til allmennmenneskelig kommunikasjon. For eksempel mesterlære og håndverksfag har bruk for entydig og normert målstyring med begreper som tydelig definerer kvalitetene i et fag. Men å stenge inn fagområder som skal utvikle oppfinnsomhet og skapende mot på en lignende måte, vil i verste fall kunne framstå som sensur.

Hansjörg Hohn<sup>7</sup> har gjennom åra utviklet mye kunnskap om *estetiske læreprosesser* og publisert artikler om dette. Hans læringssyn er nært knyttet til pedagogen, filosofen og psykologen John Deweys teorier om betydninga av den kunnskapen vi tilegner oss ved å gjøre, handle, oppleve og erfare<sup>8</sup>. I artikkelen «Det estetiske som kunnskapsform» fra 1996, skriver Hohn at *grenseutvidelse er kunstens* mest betydelige kvalitetskriterium. Slikt arbeid med form som *ikke* flytter den kollektive kunnskapsgrensa kan være av stor betydning for en individuell læreprosess, *men det er ikke kunst*, hevder han videre. Jeg forstår her hans forklaring som et skille mellom på den ene side utprøvende og etterlignende eller reproduserende kunnskap, og på den andre side kunnskap som har en *nyskapende* og original karakter. Skillet går mellom to ulike verdener der den ene er statisk, forhåndsdefinert og lukket mens den andre er en ny mulighet, en åpen form. De to verdenene er etter mitt syn like mye verd, og de kan ha stor nytte av hverandre. De dreier seg begge om Papaneks bevisste innsats for å bringe system i tingene ved å *forme, lage*, eller «to design», både ved å følge etablerte mønstre og ved å *skape* ny betydning.

I universitets- og høgskolelovas § 1a, framgår det at «universiteter og høgskoler skal tilby høyere utdanning som er basert på det fremste innen forskning, faglig og kunstnerisk utviklingsarbeid og

<sup>5</sup> Begrepet «tolking» forklares mer inngående på side 13.

<sup>6</sup> I artikkelen *Didaktikk – i spennet mellom klassisk formidling og performativ praksis* (2013) belyser Venke Aure et teoretisk rammeverk som undersøker sammenhengen mellom kunstdidaktiske forhold og erkjennelsesteori (Aure, 2013).

<sup>7</sup> Hansjörg Hohn er professor i spesialpedagogikk ved UiO. Han har produsert mye kunnskap knyttet til «estetiske læreprosesser» i barnehage og grunnskole, kunnskap som er sett i et helhetlig perspektiv.

<sup>8</sup> I teksten «Art as experience» fra 1934 utdyper John Dewey (1859-1952) det som ligger i en erfaring. Artikkelen er oversatt til norsk i samlinga *Estetisk teori : en antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (Dewey 1934).

erfaringskunnskap» (Kunnskapsdepartementet, 2005). Med forankring i Papaneks tanker om at forming, formgivning eller design er et grunnleggende trekk hos alle mennesker, utvikler vi oss selv og vår fagutøvelse i ulike retninger, mot de forskjellige utdanningenes egne spesifikke kriterier. Fagspesifikke kvalitetskriterier er annerledes innen kunstprofesjonsutdanningenes kunst, arkitektur og design, enn i lærerprofesjonsutdanningenes tolking av disse fagområda. Men alle profesjonene opererer innen estetiske praksiser. Begrepet estetisk praksis, forstått som erfaringskunnskap, er et allment og felles utgangspunktet – et grunnleggende trekk hos alle mennesker.

I dette essayet vil jeg altså ikke fokusere på kunst eller håndverk i og for seg, men på hvordan Åpen form som tenkesett og Åpen forms metode som struktur kan anvendes i utdanning av lærere i grunnskoleskolefaget kunst og håndverk. Jeg vil bruke eksempler fra egen kunstnerisk profesjonspraksis og fra egen undervisning med lærerstudenter. Jeg henviser videre til referanser fra ulike estetiske praksiser og ser det hele i et fenomenologisk perspektiv.

### **«Hus er noko mellom oss» - arkitektgruppa Gult Felts arbeidsmetode i lys av Svein Hatløys tolking av Oskar Hansens begrep om «Open Form»**

Arkitektgruppa *Gult felt*<sup>9</sup> ble etablert i Bergen mot slutten av 1970-tallet. De bød på en helt annen slags inspirasjon enn Papanek. Vi som var arkitektur- og designstudenter fikk ta del i deres workshops der samspillet mellom individuelle og felles formuttrykk var kjerna. I artikkelen «Individrettet, søkende, poetisk» skriver arkitekt Gro Lauvland til jubileet i 2010 om det faglige innholdet i BAS slik det utviklet seg gjennom 25 år, med Gult felt som startpunkt<sup>10</sup>. Hun omtaler der begrepet «Åpen form» som en *arkitekturfaglig sett* kritisk fundert tilnærming, definert av ønsket om å ta arkitekturens formspørsmål på alvor (Lauvland, 2010)<sup>11</sup>. Åpen form kan inspirere til å ta formspørsmål på alvor også i andre kunsthøgskolefag. Kunst- og arkitekturfaga har mye til felles fordi de er forankret i det praktiske, ikke det teoretiske. Det er det virkelige og *det opplevde* som er referansene, man utforsker grunnlag og sammenhenger gjennom praktiske handlinger og kartlegginger, ikke gjennom teoristudier. Sammenhengen mellom kunst og arkitektur var åpenbar i det Gult felt møtte oss med. Formstudiene framsto som iscenesettelser slik de foregikk med praktiske øvinger ute i gater og inne i rom. Det var aktive handlinger og eksperimenter som kretset om romlige og perseptuelle opplevelser, der målet var å vekke evna til å bevisstgjøre seg den forandring som blir til med en hvilken som helst sansemessig registrerbar endring. Ved slik å øve opp et oppmerksomt nærvær utvidet vi vårt vokabular i et fysisk formende språk. Fra et felles perspektiv kan man videre i verbalspåklike dialoger omkring det man ser og opplever utvide forståelsen for sammenhenger og deres konsekvenser. Gjennom individuell opplevelse beveges man via handling fra å være tilskuer til å bli deltaker. Man kan *vis* det man tenker, og tydeliggjøre det ved å legge til eller å trekke fra inne i de felles iscenesettelser arbeidet kretser rundt. Utvikling av innsikter bygget på fenomener i den virkelige verden, kan på denne måten tilordnes og utvikles som erfaringsbasert kunnskap. Man kan tolke fram behov for forsterkninger av noe og kanskje

---

<sup>9</sup> Arkitektgruppa Gult felt ble stiftet i Bergen våren 1977 av Svein Hatløy, Trine Hvoslef, Svein Sundby, Målfrid Nyrnes, Amund Vik og Geir Blix Sæther. Undervisninga kan i dag ses som et forprosjekt til Bergen arkitektthøgskole ([www.bas.org](http://www.bas.org)). Skolen ble startet opp av arkitekt Svein Hatløy (1940-2015) i 1986 med 18 studenter. "Målet er å gje den nye arkitekten kunnskap om samfunn, individ og miljø, og å oppøva kvar einskild deira personlege evner til skapande klårgjering og visuelle uttrykk; - for å kunna rå med situasjonen som ein til kvar tid er oppe i som arkitekt." Professor og grunnlegger Svein Hatløy (<http://www.bas.org/Om-BAS>)

<sup>10</sup> Bergen Arkitekt høgskole blir i denne teksten heretter omtalt som BAS (BAS, 2015).

<sup>11</sup> Lauvlands essay belyser arkitekturfagets kritiske dimensjon slik BAS har utviklet seg i den gjennom 25 år. I sin PhD «Verk og vilkår» fra 2007 skriver hun om fenomenologen og arkitekturprofessoren Christian Norberg-Schulz' sin stedsteori i et arkitekturfilosofisk perspektiv.

finne det nødvendig å dempe eller fjerne noe annet. I en åpen sansebåren prosess kan man slik utvikle *formsvar* som tar opp i seg mange slags kvaliteter og nye betydninger. *Warszawa-spelet*, som jeg belyser senere i teksten, illustrerer en hurtigkobling til Åpen form som tenkemåte.

I Bergen i 1979 ble det ikke vist til noen underliggende filosofi for inspirasjon og forklaringer forbundet med Gult felts øvinger. Men det ble snakket om den polske arkitekten Oskar Hansen og om filosofen Hans Skjervheim fra Voss. Ludwig Wittgenstein ble også nevnt, men begreper som intersubjektivitet og fenomenologi hørte jeg ikke, selv om vår betydelige arkitektur-fenomenolog Christian Norberg-Schulz deltok på noen av symposiene<sup>12</sup>. Didaktisk teori knyttet til Åpen form har muligvis blitt utviklet siden, for metoden brukes stadig på BAS. Men Åpen form består først og fremst av ferske, praksisbaserte analyser tett på fakta om og tolkinger av omgivelser og inntrykk. Inspirasjonen ligger i de levende handlinger og kan, som i annen kunstfaglig aktivitet, ta opp i seg det meningsinnholdet som Hatløy kalte «livsens hendingar og ytringar» (Hatløy, 1991, s. 73).

Først av denne nevnte inspirasjonen vil jeg trekke fram Oskar Hansen og Svein Hatløy. Opphavet til Åpen form, slik det utviklet seg i Bergen omkring Gult felts karismatiske ideolog Svein Hatløy, er den polske arkitekt og billedkunstner Oskar Hansen (1922-2005). Hansen var en av de unge og ivrige menneskene som studerte i Paris rett etter krigen. Hans drivkraft var å ta del i gjenoppbygginga av sitt sønderknuste land. Han møtte mange som han utvekslet meninger med, og han ble lagt merke til ved at han kritiserte den store funksjonalisten Le Corbusier. Mens Hansen utviklet sine teorier omkring en *human scale Architecture*, ble han mellom andre inspirert av skulptøren Henry Moore sine nærgående og sanselige former. Den nye tilnærminga til arkitektur fikk benevnelsen *Open Form*. Hvis man beskriver Open form verbalteoretisk, kan man snakke om en *kunst som prosess* der deltakeren eller brukeren engasjeres. Den har mye til felles med det som kalles *relasjonell kunst*<sup>13</sup> som er knyttet til landskap og miljø. Hansen la grunnleggende vekt på det menneskelige, ikke på maskinene og det teknologisk definerbart formale; dette som var et av funksjonalismens idealer. For ham var arkitektur og kunst ulike begreper for den samme skapende viljen:

Open Form is about variable compositions – processes of life highlighted by backgrounds. Art in the convention of Open Form consists in shaping the cognitive space, constructed as a background highlighting the ever-changing events in the life of nature and man. The idea is to integrate harmoniously Earth's biological life forms with the space of human activity. Respecting the recipient's individuality, art in the convention of Open Space creates a spatial atmosphere conducive to reflection, thus opposing the art of a dominant object in space- the cult of dogmatic dictate (Gorzadek, 2006).<sup>14</sup>

Oskar Hansens begrep *Open form* har influert flere generasjoner polske kunstnere og mange norske arkitekter. Tenkesettet brukes nok i forskjellige tolkinger. Polakkene Aleksandra Kedziorek og Lukasz Ronduda trekker i sin tolking blant annet fram balansen mellom det subjektive og det objektive som et stadig relevant innhold (Kedziorek & Ronduda, 2014).

Under sine studier ved Kunstakademiet i Warszawa møtte vestlendingen Svein Hatløy professor Oskar Hansen og hans perspektiver. Tilbake i Norge utviklet han dem etter hvert som metode for en arkitektur- og miljøorientert estetisk praksis der menneskets tolking av stedets spesifikke kvaliteter eller

<sup>12</sup> Basert på personlig kommunikasjon med sivilarkitekt Trine Hvoslef som var med på å stifte Gult felt i 1977. Gjennom samtaler spesielt i 2009 har hun bidratt med bakgrunnsmateriale fra arbeidet med utvikling av Åpen form.

<sup>13</sup> Begrepet «relasjonell estetikk» ble senere introdusert av den franske teoretikeren og kuratoren Nicolas Bourriaud gjennom en rekke artikler om nye tendenser i samtidskunsten på 1990-tallet, se boken *Esthétique relationnelle* (1998). *Relasjonell kunst* er ifølge Bourriaud et sett praksiser som har som konseptuelt og praktisk utgangspunkt helheten av menneskelige relasjoner og sosiale kontekster, heller enn et uavhengig og privat rom. ([https://no.wikipedia.org/wiki/Relasjonell\\_estetikk](https://no.wikipedia.org/wiki/Relasjonell_estetikk))

<sup>14</sup> Dette Hansen her beskriver at Open Form opponerer mot, kan forstås som ulike slag av «lukket form».

*tilstandshende* er grunnlag for bevisstgjøring, handling og *formsvar*. Begrepet tilstandshende kan man på bokmål forstå som omstendighet og egenskap i ett. I fagbladet *Byggekunst* skriver Hatløy i 1984:

Hus er noko mellom oss.

Me opplever oss sjølve gjennom husa me byggjer, gjennom ting me viser.

Me ser vår tid.

Det formar vår måte å lage oss førestillingar på.

Det er ei personleg sak.

Det er ein måte å vera saman på.

Å forma eit hus er å gjeva seg sjølv eit personleg forhold (Hatløy,1984)<sup>15</sup>

Hatløys poetiske tekst om at «hus er noko mellom oss» åpner opp for hvordan vi alle viser oss selv og vår verden gjennom det vi skaper. De individuelle erfaringene våre finner sine formuttrykk. For alt det som er laget og skapt med en intensjon og er blitt oppfattet og sett som en ytring, er noe mellom oss. Studenters mangfoldige og fantastiske besvarelser er også noe mellom oss som underveis i arbeidet kan innby til deltagelse i en felles prosess av åpen forståelse og tolking. «Det er ein måte å vera saman på» skriver Hatløy, og peker på mulig fortrolighet og samhandling knyttet til dette vi opplever sammen (Hatløy, 1984). Fellesskapet som didaktisk grep befinner seg i «vurdering av elementa i sammenheng» (se punkt 3, under). Oppgaveseminarer kan la fellesskapet se på hvordan den skapende prosessen utvikler grunnlaget for de valg og verdsettinger som skal møte målsettinga. Ved å drøfte og vurdere opplevelser og uttrykk i fellesskap kan vi få fram flere av de sider og kvaliteter som ligger der. Ut fra slike drøftinger kan studenten eller individet undersøke, utdype og utvikle sitt eget formsvar og ved det bidra til mangfold.

Med bakgrunn i et symposium i Kaupanger i 1968, skriver Hatløy ned en didaktisk metode for hvordan Åpen form kan brukes i undervisning og veiledning. I utvikling av en «human scale architecture» viser han hvordan man kan kartlegge et relasjonelt samspill mellom forskjellige element av en helhet, i et hendelsesforløp som er beskrevet under. I Kaupanger var det arkitektstudenter som arbeidet med øvelser, der de kartla det de møtte av fakta omkring premissa for å finne og vise nye «tilstandshende». Kartleggingsarbeidet kan i praksis gjennomføres i to eller tre trinn. Dette utgjør grunnlag for det fjerde trinnet som man kaller *formsvar*, alt lagt opp etter Oskar Hansens øvelser på Kunstakademiet i Warszawa, slik Hatløy forklarer det. Åpen form anvendt i en brukssammenheng kan i samspillet mellom enkeltelementer og helhet fange inn kommunikasjonen mellom individer og fellesskap i et felles didaktisk refleksjonsrom. En strukturell progresjon i den åpne tilnærminga ordner Hatløy slik:

1. Målsetting eller problemstilling.
2. Innsamling av fakta og utgreiing av arbeidsgrunnlag, likt det gitte. Dette omfatter (i arkitektutdanning) landskaps egenskaper som topografi, stigningsforhold, geologi, bonitet og klima.
3. Vurdering av elementa i sammenheng. Verdsetting og valg i relasjon til den på forhånd formulerte og vedtatte målsetting (drøftes i fellesskap).
4. Tolking av element i konkret, rom/fysisk situasjon. En framstilling av situasjonsforhold bygget på konkret dokumentasjon, hvor det hele tolkes i sin egen situasjons sammenheng (Hatløy,1991, s. 25-26).

---

<sup>15</sup> Sidetall for denne teksten er gjemt i arkiver jeg ikke har tilgang til.

Det gitte (2) vil på en eller annen måte alltid være til stede som et premiss i alt slags skapende utviklingsarbeid, der en kunstner, arkitekt eller student driver et arbeid fram mot en målsettings (1) tolking i formsvar (4). Det gitte kan inneholde dominerende føringer fra en oppdragsgiver, en kunstkomité eller en lærer, låst i formale, økonomiske, tekniske og verbalteoretiske sammenstillinger, tradisjoner og forforståelser, fjernt fra den opplevde virkelighet. For studenter kan det gitte ligge i en materialteknisk, formalestetisk eller fagdidaktisk ramme som ikke lar seg bevege. På den andre sida vil en fri og subjektiv tolking av dette kunne framstå som ukjent og uforståelig for den som ikke er fortrolig med fagfeltet eller samtidas verdsettinger og ytringsformer. Fortrolighet forutsetter her åpenhet, likeverd og respekt.

Overført til grunnskolelærerutdanninga, vil man måtte se «det gitte» helt annerledes enn i en arkitektutdanning. I grunnskolelærerutdanningane kan studentene velge faget kunst og håndverk som en spesialisering i ett av 13 skolefag (Kunnskapsdepartementet, 2016). Faget i den nye femårige masterutdanninga som starter høsten 2017, er organisert i emneområda *design, kunst og arkitektur*. Et årsverk, eller 60 studiepoeng som fagvalg, skal gi studentene kompetanse nok til at de skal kunne ta master i faget. Faga i lærerprofesjonsutdanningane kan ikke sammenlignes med de profesjonsutdanningane for kunst, arkitektur og design som kunsthøgskolene gir. Lærerutdanninganes tolking av fagområda er prisgitt svært begrensa tidsrammer. I tillegg blir fagfokus avbrutt av andre fag som går parallelt og av den integrerte profesjonspraksisen. Knappt 20 studiepoeng gir et tynt grunnlag for dybdekunnskap i hvert av de tre områda.

Som lærerutdanner finner jeg Åpen form særlig inspirerende fordi strukturen bygger på umiddelbare, ferske, praksisbaserte analyser, tett på fakta om og tolkingar av omgivelser og inntrykk. Åpen form ligger i de levende handlingers språk og kan ta opp i seg det meningsinnholdet som Hatløy kalte «livsens hendingar og ytringar». I arbeidet med å undersøke Åpen form som metode, har jeg i løpet av min tid ved Nord universitet/Nesna arbeidet med formgivingsoppgava «Luftslott i stormvær». Det er årskullene Kunst og håndverk/Arkitektur 2015 og 16 som slik har bidratt til å utvikle måten å bruke denne strukturen på<sup>16</sup>. Den kan også fungere godt som en gruppeoppgave:

1. (Målsetting eller problemstilling):

«Du skal ha ansvar for en oppgave med 8. -10. trinn elever (ungdom), som omfatter entreprenørskap. I denne sammenhengen skal du lage en prototyp i arbeidstegninger og modell, av det du senere skal lage sammen med ungdommene».

2. (Innsamling av fakta og utgreiing av arbeidsgrunnlag, likt det gitte).

«Grunnlaget for din besvarelse er knyttet til virkelige gjenstander. Det er postkassestativ eller sykkel/moped-skur eller søppelkontainer-skur. For å forstå de betingelsene som ligger til grunn for din prototyp skal du lage en forundersøkelse, der du vurderer et av de tre ulike «byggene» ved kritisk å se på, undersøke og dokumentere lignende løsninger du ser.

Undersøkelsen skal inneholde: dokumentasjon av minst 10 objekter, der du kort og skjematisk begrunner objektas positive og negative egenskaper/kvaliteter ut fra: a. visuelle kvaliteter (gi plass for fantasi og nye uttrykk!), b. klima (vær, vind), c. funksjon (betjene det som er tiltenkt), d. materialbruk.

3. (Vurdering av elementa i sammenheng Verdsetting og valg i relasjon til den på forhånd formulerte og vedtatte målsetting):

---

<sup>16</sup> Dette studiet var knyttet til et samlingsbasert Årsstudium i kunst og håndverk ved høgskolen i Nesna. Modul Arkitektur bestod av 15 studiepoeng. I forbindelse med fusjonen mellom lærestedene Nesna, Levanger og Bodø til å bli Nord universitet, har studiet blitt avvirket. Kullet 2016 på denne siste oppgaven var: Ann Hege Fjelddahl, Maria Hatten, Thoralf Johnsen, Maria Larsen, Tom Kenneth Sandvær og Emmily Skogsøy.

«Presenter dine «funn» og gi oss dine ideutkast i møte med oppgava, det hele som grunnlag for diskusjon i plenum».

4. (Tolking av element i konkret, rom/fysisk situasjon. -En framstilling av situasjonsforhold bygget på konkret dokumentasjon, hvor det hele tolkes i sin egen situasjons sammenheng)

«Ditt eget *formsvar* med arbeidstegning (selvvalgt målestokk) og i modell. Maksimal størrelse: 50x50x50 cm. pluss kostnadsoverslag for materialene, samt en skriftlig refleksjonstekst. Teksten skal kretse rundt hvordan du bruker form i dine valg av uttrykk, konstruksjoner og materialer, og om hvordan elever/ungdom kan lære noe av denne oppgava på en måte som de kan ha nytte av framover i livet. Dine refleksjoner skal forankres i pensumlitteraturen og bekrefte at du har lest i den»

Ved hjelp av denne strukturen kan man legge til rette for at studentene gjør et grundig og etterrettelig forarbeid og lærer å begrunne sine tanker og sine valg ved å presentere og reflektere over det hele i fellesskapets kognitive rom. Slik utvikler vi den bakgrunnen Oskar Hansen beskrev, og slik kan vi i fellesskap se nærmere på «the ever-changing events in the life of nature and man». Studentene blir kjente med at det finnes en *logikk* i alle slags formspråk, og at alle slags formuttrykk kommuniserer fra, til og om følelser. Tingene «taler» til oss. En deling eller drøfting av det de opplever at tinga sier, bidrar til at de anerkjenner sin egen opplevelse og slik finner grunnlag for å utvikle sine egne originale formsvar.



Foto: Maria Larsen, 2016

Bildet over viser eksempel fra en students undersøkelse av postkassestativers kvalitative egenskaper slik man kan møte dem i bygd og by over hele landet. Presentasjonen førte med seg nye tanker og begreper for hele gruppen. Denne dokumentasjonen konkret, utløste samtaler om noe vi definerte som en stedsspesifikk «nødtørftighet». Store områder av Norge har dårlig tilgang på materialer, og man må reise langt for å skaffe noe nytt. Vi hadde interessante samtaler om verdiene i de tradisjonane som bygges av at man tar det man har og gjør det beste ut av det. Folketradisjonen har gitt oss mange eksempler på hvordan dette kan resultere i meningsfulle og talende kulturuttrykk. Vi snakket også om «forfallets



estetikk», slik det framstår som steds spesifikt i Nordland, der nedlegging og fraflytting preger arkitekturen.

Alt det vi ser omkring oss er formgitt av noen, med eller uten «en bevisst innsats for å bringe system i tingene» slik Papanek formulerer det. Den bevisste innsatsen er forankret i mot og fantasi, ikke i avstanden til nærmeste byggshop.

## Å visa ein ting er å tala: Warszawa-spelet

En praktisk tilnærming mot å bli mer bevisst de valga man *kan* ta i de tolkingene man gjør for å finne dette systemet, er «Warszawa-spelet». Det er en didaktisk øvelse i å bruke form som et materielt og visuelt språk som skal bygge og tydeliggjøre en sammenheng. En stor møbelplate på verkstedet, utgjorde et felles nullpunkt da vi en tidlig vårmorgen satte i gang med spillet på Nord universitet/Nesna. Etter tur tilførte deltakerne former som skulle *samspile* med det som var der fra før – ikke dominere. Målet var å beholde en formmessig balanse, en «åpen form». Det er ikke et spill om å vinne, men om å beholde et likeverd mellom ulikheter, i den respons som legges inn til det som der fra før. Deltakerne forstod umiddelbart hva spillet gikk ut på. Like viktig som trekka eller de valgte *formsvarene* i dette spillet, er dialogen mellom deltakerne. Slik kom vi umiddelbart i kontakt med de grunnleggende formende egenskapene som også Papanek skriver om, i en samhandlende og kommuniserende innsats der vi i fellesskap bygget opp et system som hele tida tilrettela for en romlig og visuell balanse. Samtidig utviklet vi en bevissthet og et vokabular, vi fant ord og begreper, vi klarte å begripe det vi gjorde og hvorfor vi gjorde det. Man kunne gjort det samme med «lukket form» som mål. Da ville dominans ha vært målsettinga. Warszawa-spelet er en enkel og lærerik øvelse i å se hvordan ulike former med sine komplekse kvaliteter spiller sammen og skaper helhet og mening; eller slik man ofte kan se i offentlige rom: hvordan *mangel på bevissthet* omkring formers komplekse kvaliteter viser seg i rot og tilfeldigheters kaotiske uttrykk.



Foto: Liv Mildrid Gjernes

Handling 1: en rød form.

Tolking: Foruten sin røde farge har den med seg både noe som er flatt og noe som er avrundet. Den har også med seg noe rundt, med hull.



Foto: Liv Mildrid Gjernes

Handling 2: (runde små former i metall, med hull), handling 3: (lang, smal, brun list på skrå), handling 4: (liten brun kloss med komplementær grønnfarge), handling 5: (små runde former med hull i metall, på linje), handling 6: (rund form med hull på høykant), handling 7: (liten brun kloss på høykant).



Foto: Liv Mildrid Gjernes

Handling 8: (først stående sylinder med hull, ble senere liggende) handling 9: (blank middels stor sylinder) handling 10: etc til endes, (ikke et produkt).

Warszawa-spelet er et spill mellom former, farger, størrelser, retninger, volumer og kvaliteter, et *samspill* mellom kommuniserende egenskaper. For studentene så det ut til å være en aha-opplevelse med rop og begeistring over hvordan disse enkle og tilfeldige «brikkene» kommuniserte innbyrdes. Vi begynte ganske snart å utfordre grensene, og etterhvert beveget spillet seg mot sin ende fordi det ble så mange elementer at «melodien» i spillet forsvant. Hensikten med Warszawa-spelet er at den forståelsen man oppnår gjennom å *vise* hvordan ulike former kan spille sammen, er felles. Hver deltaker må stå for sine valg. «En øvelse i forming som samhandling over tid», kaller Lauvland det i sin artikkel (Lauvland, 2010, s. 93).

Dette er dialektikk mellom mennesker, felleskultur og medium. Man prøver, feiler og leter fram helhet omkring det gitte, sett mot det målsatte. Gjennom dette som kan se ut som improvisasjon og som kan minne om lek, kan man odle fram uttrykk med en sterk og tydelig mening. For i noe som er selvopplevd, tolket og omhyggelig bygget fram fra intet, vil individet kunne utvikle sitt eierskap gjennom handlinger og omtanke. Det forutsetter at en ytre struktur av tid og verktøy er tilgjengelig. Dette er allmenne prosesser, forankret i skapende mot. Knyttet til sitt 70-års jubileum i år, forteller jazzmusikeren Arild Andersen fra en verden som utøvende musiker, om det han lærte av en av sine læremestere, stadig på det revolusjonære 1970-tallet: «Your own aesthetic judgement» kalte George Russell<sup>17</sup> det, når han oppmuntret de unge musikerne til å ta sine undersøkende valg på bakgrunn av sin egen opplevelse, og ikke la fastlagte strukturer styre deres improvisasjoner (NRK, 2015).



Foto: Arne Hjort Johansen<sup>18</sup>

Når jeg tenker tilbake på 1980-tallet, Vestlandet, Åpen form og Bergen, var også det rasjonelle og poetiske verbalspråket Svein Hatløy brukte som uttrykksform, en kommunikasjon som åpnet opp og engasjerte. Det var et dikterisk og skapende språk, som uten formale omveier uttrykte noe som var helt,

<sup>17</sup> George Russell (1923-2009) var en amerikansk jazzmusiker, lærer og musikkteoretiker som var i Skandinavia og samarbeidet med unge nordiske jazzmusikere i perioden 1964-1969. (<http://www.georgerussell.com/>)

<sup>18</sup> Kystmuseet i Sogn og Fjordane, 1985 Foto hentet 11,06,2016 fra <https://www.flickr.com/>

direkte og virkelig. Språket fikk avstanden mellom uttrykk og materiale til å opphøre, slik det plasserte oss i Vestlandets værharde og forblåste gamle landskap. Det tok oss med inn over Ryfylkeheiane, ut i Øygarden og innover i Fjordane mot nord. Kystkulturmuseumet i Florø er eksempel på et vestnorsk arkitekturverk som Hatløy og Gult felt tok del i å utvikle. «Når det er storm, slår bølgene 6 meter opp på «havskjermene», skriver Gro Lauvland om dette bygget (Lauvland 2010, s. 89). I dyp dialog med den stedsidentiteten som for all tid vil gjenfinnes i dette kystlandskapet, ble bygget etablert. Poetisk og skapende formidles svabergenes varme, drivtømmerets dumpe lyd og slagregnets piskende vannspråk, slik bygget møter deg der i fjæra. Inne i ly ligger håndlagede gamle sunnfjordbåter og færingar varlig og trygt trukket sammen. Nærgående forteller de i detalj om menneskenes liv og strev i det store havlandet, manifestert med sine slitte overflater, merker og hakk.



«Å visa ein ting er å tala», skrev Hatløy til min utstillingskatalog i 1986<sup>19</sup> (Hatløy, 1986, s. 21). De tinga jeg viste fra denne tida, som for meg var tett på opplevelsen av vestlandske landskap og kulturminner, undersøkte et formspråk som var forankret i min individuelle opplevelse. Slik som her: «Einebustad for fri fantasi»; den spraymalte røde låven med punkete nagler og åndelige spir. -Steinhus i Øygarden, Tarjei Vesaas sin «Låven på Li», «Huset på tvers» - og andre for meg hjemlige vestnorske erfaringer og indre bilder ble bygget inn i dette verket; et portrett av en «moderne ruin»<sup>20</sup>. Det ble tatt godt imot av en ny tid. Det var blitt tillatt å argumentere mot det rene og puristiske tvingstrøye; i en problematisering av modernismens ensidige funksjonelle og formalistiske språk. Et språk som bare skulle tjene og bekrefte, uten noen egen hukommelse.

Foto: © Liv Mildrid Gjernes<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Hatløys tekst til en katalog produsert i min egen regi, publisert til en utstilling på Wang kunsthandel i Oslo. Eksemplarer finnes.

<sup>20</sup> Begrepet «Moderne ruiner» har jeg her lånt fra tittelen på et utstillingskonsept utviklet av Elisabeth Engen, Grethe Britt Fredriksen og Astrid Findreng, vist på en rekke steder i Norge, sist på Kunstnersenteret i Svolvær høsten 2015.

<sup>21</sup> «Einebustad for fri fantasi», 1986. Tilhører Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo

Med stort pågangsmot utviklet vi formsvar mot vår egen tid, slik vi opplevde den. Minner og opplevelser ble tolket inn også i tinga. Vi lot tinga tale høyt og mangfoldig, med sansbare og påståelige ytringer. Form kunne være i dialoger med elementer som kunne minne om funksjon, men formene kunne like gjerne bære med seg helt andre meningsinnhold og bruksmuligheter<sup>22</sup>. En rik tid åpnet seg og slapp oss inn i et internasjonalt opprør mot funksjonalismens strenge krav. 1980-tallet var maktkritisk på en ny måte og gav rom for overskridelser. For oss kvinner som arbeidet i materialet tre fantes det ingen tradisjoner; vi så bare en stor og åpen frihet, og vi grep den. Og innenfor hele kunstfeltet ble det lukkede og formalt bestemte etter hvert forlatt. I boka *Kunsthåndverk: frå tause ting til talande objekt* har kunsthistoriker Jorunn Veiteberg<sup>23</sup> skrevet om denne tida sett i en større vestlig sammenheng og satt inn i en kunsthistorisk tradisjon (Veiteberg, 2005)

### «The cognitive Space» - Åpen forms metode i fenomenologisk perspektiv

Åpen form dreier seg om å tilegne seg kunnskap på bakgrunn av praktiske handlinger og kvalitative undersøkelser. Kunnskapen opparbeides gjennom fysiske handlinger der man ordner og lager strukturer med materialer og rom. Dette er ikke noe man kan lese seg til, men man kan likevel finne inspirerende og utdypende sammenhenger og impulser i den teorien Gult felt viste til da vi møtte dem sent på 1970-tallet. I en vitenskapsteoretisk sammenheng representerer Åpen forms metode, slik jeg ser det, en fenomenologisk tilnærming; en øvelse i å erfare og erkjenne sin egen opplevelse av å være menneske i verden. I «Warszawa-spelet» kan raske øvelser gjennomføres som *intersubjektive* samspill satt inn i en gitt sammenheng.

Jeg vil underbygge min kunstdidaktiske tilnærming ved å utdype det fenomenologiske perspektivet sett med en praktikers blikk. Den norske filosofiprofessoren Mikkel B. Tin<sup>24</sup> har på en god måte formidlet viktige sammenhenger mellom skapende materialbaserte uttrykksformer og fenomenologi. Intersubjektivitet er et vesentlig begrep i denne forbindelsen. Tin bygger særlig sin formidling på den franske barnepsykolog og filosof Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) sine definisjoner av hvordan kroppen og sansene ligger til grunn for vår måte å forstå på. *Kroppens fenomenologi* hviler i en felles ur-forståelse; forankret i at alle har en kropp. I den fenomenologiske forståelsen av begrepet intersubjektivitet ligger etter mitt syn hele det poenget som gjør fenomenologi til en inspirerende kilde for oss som kommuniserer med alt det sansbare i størrelser; materialer, farger, former og romlige element. Merleau-Ponty hadde et nært samarbeid med sine studiekamerater, eksistensialistene Jean-Paul Sartre og Simone de Beauvoir. Man kan tenke seg at de, likt polakken Oskar Hansen, var opptatt av å trekke fram menneskets betydning og egenverdi i seg selv. Etter 5 års gruffull krig i Europa startet Oskar Hansen arbeidet med å bygge en «Human scale Architecture», uttrykt i rom og materialer. Et lignende konstruktivt fokus på «Human scale» kan man finne uttrykt i de filosofiske tankene som er knyttet til kroppens fenomenologi. Merleau-Pontys filosofi bygger på Husserl og Heidegger. I sitt inngående etterord til Merleau-Pontys bok *Øyet og ånden*, trekker Tin fram hvordan Husserl forklarer intersubjektivitet som et fellesskap, «ikke mellom bevisstheter, men mellom min egen kropp og den

---

<sup>22</sup> Det må understrekes at det er spesielt meg som har tatt med Åpen form videre fra Bergens-tida og nyttet denne tilnærminga i egen estetisk praksis; Elisabeth Engen og Lillian Dahle har utviklet seg andre faglige tilnærminger.

<sup>23</sup> Forfatter og kulturettrådsmedlem Jorunn Veiteberg er professor i kunsthistorie. Hun har fulgt mye av mitt kunstneriske arbeid siden tidlig 80-tall, og skrevet om det i ulike perspektiv.

<sup>24</sup> På bakgrunn av sin PhD i sammenlignende kulturstudier gav M. B. Tin i 2007 ut boka «De første formene», som ser folketradisjonenes formuttrykk i et fenomenologisk perspektiv.

andres kropp som jeg persiperer, men hvis *alter ego* jeg bare kan appersipere, dvs. slutte meg til ut fra analogien med mitt eget *ego*» (Merleau-Ponty & Tin, 2000, s. 107).

Filosofen Kjell S. Johannessen<sup>25</sup> peker på at også all verbalteoretisk forståelse må ha sitt utspring i den livsverden som mennesket er i, og at denne forståelsen, det vil si den erfaringa man tilegner seg gjennom omgang med *det virkelige*, i siste instans må kunne gripe modifierende inn i den forståelsen man kommer ut med. For først i sansenes møte med bruken og det virkelige er det mulig å fastslå f. eks *hva* en spade er og hvordan den kan brukes. Den individuelle erfaringa plasserer oss som mennesker i verden (Gadamer, 2012; Johannessen, 1985, 1999). Det man opplever og forstår av det man oppsøker eller møter, er én side ved en sak; men en annen side er hvordan man tolker det. For «mennesket er «et forstående vesen i en praktisk virksomhet», skriver Kjell S. Johannessen når han forklarer hvordan begrepet hermeneutikk, som betyr tolkingslære, kan knyttes til selve det å forstå (Johannessen, 1985, s. 85.)

Mellom det den formende viser eller uttrykker og det tilskueren eller brukeren ser eller oppfatter, finnes det uendelig mange mulige tolkinger. Noen av disse tolkningene stenger. For i individets erfaring ligger grunnlaget for den innlevelsen som spiller hovedrolla i hvordan ny betydning oppstår, som opplevd, *sann og virkelig*. Dersom man ikke har noen erfaring eller ikke anerkjenner den erfaringa man har som grunnlag, vil man gå glipp av ny innsikt. I det ligger også stengsla, med sine lukkede og forhåndsdefinerte porter. Kunstneres profesjonsutdanninger og estetiske praksiser kretser om en reflekterende og kritisk dimensjon. Man har selv både frihet til og ansvar for å finne fram til kommuniserende språkformer i ulike materialer og medier. For å utvikle en slik kommunikasjon må man bygge på det man selv opplever som sant og virkelig. Det motsatte vil være usant, overfladisk, plagiert, maniært, etterplaprende. Det som serveres som sant og virkelig, representerer tanker og ideer individet henter opp fra *sin egen erfaringsverden*, som et *originalt* utgangspunkt. I det risikerer man også brudd med de formalt definerte oppskriftene. Men nettopp i dette bruddet ligger muligheten til det Høhr kaller «å skape ny betydning». For i de ytringsformene individet fører inn fra sin egen erfaringsverden kan hun møte oss, i en intersubjektiv kommunikasjon på tvers av tid, sted og tradisjoner. Fenomenologien utdyper intersubjektiviteten i at alle opplevelser er knyttet til menneskenes sanser, å kunne se fargene, høre lydene, se formene, fornemme rommene. Gjennom sansene har vi et felles språk.

Fenomenologi som vitenskapsfilosofisk retning rommer dette som er felles og sansbart i disse opplevelsene vi har av å være mennesker i verden. Filosofisk kan den kort defineres «... som *læren om det, der viser sig for mennesket*, og dens formål er at *beskrive* verden, hvor de klassiske videnskaber søger at *bestemme* eller *forklare* verden» (Austring & Sørensen, 2006, s. 32). Mens en beskrivelse er knyttet til opplevelsen av ulike kvaliteter, vil bestemmelsen eller forklaringen bygge på faktakunnskap og målbare egenskaper. De klassiske vitenskaper som det henvises til her, vil slik sett gjennom bestemmelser og kategoriseringer representere en normerende og gitt formforståelse, likt en lukket form; *en formal estetikk*.

Ut fra en slik fenomenologisk sansende og hermeneutisk tolkende tilnærming, kan man se at Åpen form gir rom for det skapende menneske som et opplevende, lekende og nærværende individ. I dette rommet er mennesket en deltaker blant likeverdige, og de temaene som undersøkes er knyttet til almindannende, kollektive kunnskapsområder. På den måten får mangfoldet og alle kvalitetene være opprinnelige forutsetninger. Hatløys didaktiske metode tilbyr en logisk prosess som er forankret i at individet deltar med og formidler sitt oppmerksomme nærvær. I en framdrift av skjematisk observasjon,

<sup>25</sup> Kjell S. Johannessen har gitt viktige bidrag til estetikkfeltet gjennom sitt arbeid som startet på slutten av 1970-tallet med «Bergensskolen i estetikk» sammen med kunsthistorikeren Gunnar Danbolt og filosofen Tore Nordenstam.

analyse og tolking der kvalitetene og det gitte er sett som et «tilstandshende», kan det utvikles et presist men likevel åpent tolkningsrom for originale formsvar. Mot, fantasi og kreativitet er motoren i dette, som også kan kalles innovasjon. I slikt skapende utviklingsarbeid kan refleksjon knyttet til hermeneutikk og fenomenologi fra filosofien bidra til å gi inspirasjon, og til å forklare og trekke estetisk praksis inn i en allmenn sammenheng der den kollektive kunnskapen kan utvides.

For den som arbeider med slike språk som blir til i materialenes romlige og med kvalitativt sansbare samspill med form, vil fenomenologien kunne være til stor inspirasjon. Åpen forms metode kan da også være et godt verktøy for realisering av dette felles kommunikasjonsfeltet i et intersubjektivt handlingsrom. Den didaktiske verdien ligger i den relasjonen studenten, eleven eller deltakeren etablerer ved å ta sin egen subjektive opplevelse av verden på alvor. Det er en tolkende tilnærming, der det «å vise» er synonymt med det å forstå. Når man arbeider i et medium, er det i dette mediet den som skaper eller ytrer kan *vise* hvordan man forstår. Det som gjør opplevelsen virkelig, er at man går inn via sine egne forestillinger, som en *medskaper*. Warszawa-spelet demonstrerer denne prosessen.

Åpen forms metode er en måte å arbeide på som setter menneskenes likeverd i sentrum. Man lærer om hvordan visualisering av likeverd eller dominans kan formes og se ut. Slik kan man bli oppmerksom på hvordan også romlige, tredimensjonale språkformer kan utøve makt ved at visuelle virkemidler i form av størrelser, materialer og plassering blir anvendt. Sivilarkitekt Trine Hvoslef var med og stiftet Gult felt i 1977. Hun har fortalt meg om hvordan filosofen Hans Skjervheim fra Voss (1926-1999) deltok i diskusjoner om og utvikling av den undervisningsplattformen på BAS som etter hvert vokste fram (Hvoslef, 2009). Skjervheim formulerer blant annet sitt filosofiske budskap i essayet «Deltakar og tilskodar», der han forklarer hvordan en samtale kan være en metode for å komme hverandre i møte i felles forståelse<sup>26</sup>. I det ligger dialektikkens kraft. Å ikke bry seg med den andre og høre etter, men bare stå på sitt, vil være å gå til angrep på den andres frihet, skriver Skjervheim: «ein gjer den andre til eit faktum, til ein ting i si verd» (Skjervheim, 2002, s. 24). At mennesker gjør hverandre til objekter eller til ting, var noe av det han problematiserte i sine tekster. Å gjøre noen til et objekt er en tidløs måte å utøve makt på. For det som representerer deltageren eller individets *egen* opplevelse, tolking og framføring av et uttrykk eller en situasjon, ivaretar de to grunnleggende demokratiske rettigheter og plikter; ytringsfrihet og ansvar. Tilskueren, den som kun ser på, eller som uforpliktende konsumerer det hele til nytte for seg selv, løper liten risiko. «Det instrumentalistiske mistaket» er et annet systemkritisk begrep Skjervheim definerer i sine tekster. Der forklarer han det prinsipielt umulige i å la instrumentelle rammer basert på verbalteoretiske vitenskaper løse praktisk-moralske problemer. Han uttaler seg kritisk mot psykologi, sosiologi og systemteori, og hevder at den politiske konsekvens av denne formen for mistak, er maktovergrep (Skjervheim, 2002, s. 130).

Vitenskapsteoretisk oppfatter jeg Åpen form i en hermeneutisk og fenomenologisk tilnærming. Hatløys eget perspektiv hadde nok et annet fokus enn fenomenologi<sup>27</sup>. Skjervheims medvirkning som etiker var viktig og relevant, uavhengig av mine oppfatninger. Ludvig Wittgenstein (1889-1951) sine «filosofiske undersøkelser» ble ifølge Hvoslef (2009) også lest av Gult felts ideologer. Wittgenstein kan, slik jeg forstår ham, gi inspirasjon for åpne og ikke-hierarkiske interaksjonsfelt og konseptuelle

<sup>26</sup> Hans Skjervheim var en filosof som særlig er kjent for sin tenkning om forholdet mellom naturvitenskap og samfunnsvitenskap. Et hovedtrekk i hans filosofiske virke kom til å bli kritikken av autoriteter. Med sitt magistergradsarbeid fra 1957 satte han i gang en langvarig vitenskapsfilosofisk debatt som har blitt kalt positivismestriden ([https://no.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Skjervheim](https://no.wikipedia.org/wiki/Hans_Skjervheim)). Arkitekt Svein Hatløy tegnet hans hus i Myrkdalen på Voss i 1976.

<sup>27</sup> «Der en fenomenologisk orientert arkitekturtenker som Christian Norberg-Schulz ivaretar arkitekturens kritiske dimensjoner gjennom sitt arbeid med å forstå arkitekturverkets forhold til det naturgitte og kulturelt bestemte stedet, samtidig som han *avgrens* sin arkitekturforståelse fra økonomi og politikk, har Hatløy på en annen måte vært opptatt av å forstå formproblematikken i lys av fagets grenseoppganger – av hvordan arkitekturen forholder seg til det politisk-økonomiske feltet» (Lauvland, 2010, s. 86).

tilnærminger. Men hos ham spiller ikke fenomenologien og den kroppslige persepsjonens sans for kvaliteter i rom og materialitet noen rolle. Hans teori- og filosofi-kritiske innspill må heller oppfattes som et kulturelt tenkesett og vil som estetikkfaglig verktøy kunne belyses bedre i andre sammenhenger.

### **«Det estetiske som kunnskapsform» i forlengelse av definisjonen til pedagogene Austrig og Sørensen og i egen erfaring fra praksis som kunstner og lærer, der Åpen forms metode utgjør den didaktiske plattformen**

Vi som arbeider i profesjoner som er knyttet til ulike skapende formspråk, bygger ikke vårt univers på teori. Den skapende søken etter å vise i ulike materialer og medier er knyttet til individets opplevde erfaring, transformert inn i et intersubjektivt samspill som taler til våre sanser. Fenomenologien kan forklare oss hvordan sammenhengen mellom individets opplevelse og de allmennmenneskelige språkformer er forankret i at alle har en kropp. Teori kan slik inspirere og virke selvbekreftende på samme måte som kollegers arbeid og tanker, *men i den praktiske estetikens handlingsrom er verbalteorien underordnet*. Det eksisterer mye underkommunisert kunnskap som vanskelig lar seg formidle som skriftlig teori. Åpen form er trolig et eksempel på dette, selv om BAS og Åpen form som tenkesett har hatt stor betydning for mange arkitekter og noen kunstnere. Ulike kunstneriske uttrykksformer i ideer og materialer kan defineres som ulike formspråk. Formspråket er alltid det sentrale, for en komponist eller en forfatter så vel som for en arkitekt, en designer, en keramiker, en samtidskunstner som arbeider idebasert, eller for en lærerstudent som arbeider med en gitt oppgave i det allmenndannende skolefaget kunst og håndverk. Det er formspråket som bærer kommunikasjonen, eller slik Hohn formulerer det: det *samspillet* som oppstår. «For språk uten form er utenkelig» (Hohn, 1995, s. 20). «I samspillet mellom individets erfaring og formuttrykket oppstår ny erfaring og innsikt i verden», skriver han, og peker videre på at «denne tesen tydelig motsier en utbredt oppfatning av at hovedsaken ved den estetiske aktiviteten er at den skal behage, og at det igjen beror på individuell smak. En slik estetikk framhever personen som erfarer til fortrenghet for det objektive innholdet i erfaringen». Hohn forklarer estetisk aktivitet med form som «et samspill mellom individets erfaring og de kulturelt gitte formuttrykk». Med formuttrykk viser han til «sansbare strukturer som er tillagt symbolsk betydning» (Hohn, 2013, s. 220-221).

Åpen form kan anvendes som fundament for estetikkfaglig kunnskapsutvikling hvis man, slik Hohn gjør, forstår begrepet estetikk som et allment erfaringsfelt. Selv bruker jeg denne metoden som hjelpesystem i slik undervisning som omfatter ideutvikling. Det virker! Åpen forms metode gir mine studenter rom for å lete fram sitt eget samspill med form, metoden stimulerer utvikling av fagspråk og personlig forankret forståelse. Dette er en grunnleggende estetisk praksis, tett på våre medfødte evner til å definere mening ved å ordne det vi sanser og opplever inn i ulike strukturer. I boka *«Begrøpe med kroppen : barns erfaringer som grunnlag for all læring»* viser Biljana C. Fredriksen hvordan en slik grunnleggende estetisk praksis gir menneskene de erfaringene som er grunnlag for all læring fra fødselen av. Hun viser til Merleau-Ponty, men også til Dissanayake, som hevder at «mennesket er født med en estetikerkompetanse som gjør det mulig for oss å lære gjennom erfaringer lenge før vi kan kommunisere verbalt (...) men ettersom vi blir sosialisert vil noen av oss lære å ignorere denne kompetansen, mens andre (for eksempel kunstnere) vil komme til å utvikle den ytterligere» (Fredriksen, 2013, s. 63). Ved hjelp av Åpen forms metode ønsker jeg å ta med meg dette selvsagte fra min egen kunst-, design- og



arkitekturpraksis og gjøre den anvendelig i grunnskolelærerutdanninga. Jeg ønsker å peke på hvordan dette enkle tenkesettet, forankret i praktiske handlinger, kan skape mening fordi det kaller på studentenes *egen* erfaringsverden. Dette kan være en dypt individuell og personlig prosess, skjernet i lukkede lønnkammer. Men det kan også deles og bli intersubjektivt gjennom det faktum at vi, slik fenomenologien forklarer, har et felles utgangspunkt i våre kroppers sanser. De danske dramapedagogene Bennyé D. Austring og Merete Sørensen<sup>28</sup> har utviklet det de kaller «en nutidig definisjon af begrebet æstetik: Æstetik er en sanselig symbolsk form, der rummer en fortolkning af os selv og verden, og som kan kommunisere fra, til og om følelser» (Austring & Sørensen, 2006, s. 68).

I estetiske språkformer kan vi altså «kommunisere (både) fra og til og om følelser», skriver Austring og Sørensen. Alle våre sanser utgjør den tolkende mottakeren, i en forståelsesform som ser etter mening, sammenhenger og helhet. Estetikk forklart på denne måten møter våre utrettelige behov for både å tyde og å gjengi de inntrykka vi møter, slik vi fortolker og framstiller oss selv og verden, i vårt eget bilde og med vårt kreative mangfold av ressurser og tilnærminger. I skapende arbeid går prosessen for seg i spennet mellom utprøving og valg, slik jeg kjenner det. Å utvikle de kreative, innovative og skapende mulighetene er likt jazzimprovisasjonens oppøving av et eget «aesthetic judgement». Men det å kunne drive fram et slikt utviklingsarbeid forutsetter målbevisst tilrettelegging og nok tid. Det medfører også at man må lære å takle det ubehaget som ligger i møtet med det ukjente. Motet til å skape bærer med seg både vegring for å velge og redsel for å mislykkes. Arbeidet med å oppmuntre og lede studentene til ikke å gjøre seg selv til «ein ting i si verd», slik Skjervheim uttrykker det, er viktig, men krevende for alle parter. BAS har gjort dette i 25 år ved å ta form på alvor.

Åpen form som metode byr på en systematikk som kan hjelpe oss i arbeidet med å anerkjenne våre medfødte evner, og ved det bli mer selvbevisste i en handlingssammenheng som bygger på at det å forme er både grunnleggende, naturlig og kommuniserende for oss. Det vi former kan tolkes som et uttrykk for vår livsverden; ganske enkelt en måte å ordne våre liv på slik Papanek påpeker. Det er vår egen erfaring som må ligge til grunn: der det er vår egen opplevelse og vår egen livsverden vi tar på alvor og viser. Man kan ikke kopiere andres opplevelse, i så fall blir det blir en dekorasjon, fjernt fra det «å gjeva seg sjølv eit personleg forhold» (Hatløy, 1984). Som emeritus, de siste åra av sitt liv, tydeliggjorde Hatløy det demokratitryggende etiske elementet som ligger i Åpen form, i sin formidling (Rahlff, 2015). Av alle steder, var det særlig i Kina han arbeidet. Å ta form på alvor dreier seg i Åpen forms metode også om å utdype og vise hvordan likeverdige, demokratiske og grunnleggende antiautoritære tenkesett kan *se ut*. For den retten alle har til selv å velge, er selve armeringa i demokratiets fundament. Plikta og ansvaret ligger i å ha mot til å stå i det umanipulerbare valget man selv erfarer som sant og virkelig. Helt alene, utenfor det forhåndsbestemtes trygge og forutsigbare rammeverk. Det er en tidløs og livslang øvelse som ligger i denne forma for ytringsfrihet: at *å visa ein ting er å tala*.

## Avslutning

I dette essayet har jeg ønsket å vise at Åpen forms metode kan anvendes som verktøy i utdanninga av grunnskolelærere i skolefaget kunst og håndverk. Åpen Forms metode har jeg selv blitt kjent med gjennom min kunstpraksis i Bergen på 1970- og 80-tallet. Inspirert av designteoretikeren Victor Papaneks syn på å forme belyser jeg det perspektivet Svein Hatløy og arkitektgruppa Gult felt praktiserte, der Åpen forms metode ble utviklet på bakgrunn av Oskar Hansens begrep Open Form. Egne prosjekter med studenter sammen med dokumentasjon fra øvelsen «Warszawa-spelet», gir eksempel fra

<sup>28</sup> Austring og Sørensen bygger sin teori på en fenomenologisk tilnærming, og viser også til Hansjörg Hohn sine forklaringer.

praksis på hvordan denne tilnærminga kan anvendes i formundervisning. Videre har jeg villet belyse Åpen Forms metode i fenomenologisk perspektiv med støtte i Merlau-Pontys filosofiske arbeid, slik det formidles av Mikkel B. Tin. Min overbevisning om å betrakte «det estetiske som kunnskapsform» i samsvar med definisjonen til pedagogene Austring og Sørensen, avrunder essayet, det hele bekreftet av min egen erfaring både som kunststudent, kunstner og fagansvarlig for undervisning i design og arkitektur i lærerutdanningane ved universitet og høgskoler.

## Forfatteromtale

Liv Mildrid Gjernes er førsteamanuensis i formgivning, kunst og håndverk ved Høgskolen i Bergen. Hun er billedkunstner med mer enn 50 offentlige innkjøp og oppdrag, foruten private innkjøp og en rekke utstillinger nasjonalt og internasjonalt. Utgangspunktet har vært Bergens kunstnermiljø på 80-tallet. Hun er nå tilbake i Bergen etter 30 år, de siste årene ansatt ved Nord universitet/Nesna. Det (kunst)faglige arbeidet gjennom årene har vært materialbasert, og problematiserer tingenes mening og kommunikasjonsverdi. Ved Høgskulen på Vestlandet er hun ansatt med spesielt ansvar for design og arkitektur, og for opplæring i tresløyd med maskiner.

## Engelsk abstract

In this essay, I demonstrate how the method of Open form (*Åpen form*) – developed in Bergen in the 1970s, and later used in teaching at the Bergen School of Architecture – also can be used as a tool for teaching arts and crafts in the training of primary school teachers. Open form implies an examination of intersubjective and innovative space based on the individual's inner world of experience, self-worth and creative courage. In participatory interaction, Open form may be communicated into a common understanding, interpreted, performed, displayed and clarified through concrete actions and exercises. I will discuss 1) Viktor Papanek's approach which implies that the creation of form is in itself a fundamental human activity, as well as Hansjörg Hohr's "aesthetic learning processes". I continue with 2) Oskar Hansen's concept of "Open form", as practiced and developed by Svein Hatløy and the group of architects "Gult felt" through various symposia and projects in Western Norway. The open approach to form will especially be examined with 3) the "Warszaw-game" (Warsawa-spelet) and with an example from my own didactic practice. To provide further support for this artistic-didactic approach, I will provide an interpretation 4) of the method of Open form from a phenomenological perspective, and conclude the essay with my conviction concerning 5) "aesthetics as a form of knowledge", with reference to Austring and Sørensen's definition of aesthetics, as well as my own experience as an artist and as a teacher in art and design.

As a method, Open form refers to various and diverse aesthetic practices in the field of art. This way of thinking can also be developed and used as a didactic formula in more general educational settings. As a teacher educator with a background in the arts, I see here an opportunity to strengthen and highlight aesthetic learning processes in the primary school teacher education program. The method represents a practical, open and investigative attitude towards form in a material and spatial expression. In an effort to underline this simple and versatile way of thinking, I draw on both biographical and autobiographical elements, references from various aesthetic practices, and theory of philosophy which I believe can illuminate and inspire. The essay places the method Open form within a context of scientific theory. It also contains some theoretical elaborations that underline aesthetics as a general form of knowledge.

## Referanser

- Aure, V. (2013). Didaktikk – i spennet mellom klassisk formidling og performativ praksis. *InFormation - Nordic Journal of Art and Research*, 2(1).  
<http://dx.doi.org/10.7577/information.v2i1.611>
- Austring, B. D., & Sørensen, M. (2006). *Æstetik og læring: grundbog om æstetiske læreprocesser*. København: Reitzel.
- BAS (2015). Bergen Arkitekthøskole. Hentet fra <http://www.bas.org/Om-BAS>
- Bø-Rygg, A. & K. Bale, Red. (2008). *Estetisk teori*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Dewey, J. (1958). *Art as experience*. New York: Capricorn.
- Dewey, J. (Dewey). Å gjøre en erfaring. I K. Bale, Bø-Rygg Arnfinn (Red. ), *Estetisk teori*. Oslo: Universitetsforlaget. (2008)
- Fredriksen, B. C. (2013). *Begripe med kroppen : barns erfaringer som grunnlag for all læring*. Oslo: Universitetsforl.
- Gadamer, H. -G. (2012). *Sandhed og metode: grundtræk af en filosofisk hermeneutik* (L. Holm-Hansen, Overs. 6. utg. ). Oslo: Pax forlag A/S 2010.
- Gorzadek, E. (2006). *Oskar Nikolai Hansen*. Hentet 02. 10. 2009 fra <http://culture.pl/en/artist/oskar-nikolai-hansen>
- Hatløy, S. (1984). Å ta del offentlig. *Byggekunst, (som i 2007 endret sitt navn til Arkitektur) N*, 6.
- Hatløy, S. (1986). Til slutt. I Katalogteksten *Om Liv Mildrid Gjernes sine arbeid.*(s. 21) Bergen 1986: Liv Mildrid Gjernes. (Upublisert katalog)
- Hatløy, S. (1991). *Hus og miljø: arkitektur og planlegging*. Oslo: Samlaget.
- Hohr, H. (2013). Den estetiske erkjennelsen. I A. -L. Østern, G. Stavik-Karlsen & E. Angelo (Red. ), *Kunstepagogikk og kunnskapsutvikling* (s. 219-233). Oslo: Universitetsforl.
- Hohr, H., & Pedersen, K. (1996). *Perspektiver på æstetiske læreprocesser*. København: Dansk lærerforeningen.
- Johannessen, K. S. (Johannessen). *Glimt fra vitenskapsfilosofiens hovedområder*. Bergen: Sigma.
- Johannessen, K. S. (1999). *Praxis och tyst kunnsande*. Stockholm: Dialoger.
- Kedziorek, A., & Ronduda, L. (2014). Ett begrep: "Åpen form". *Billedkunst*, 7, 52-53.
- Kunnskapsdepartementet (2005). Lov om universiteter og høyskoler (universitets- og høyskoleloven) Hentet 11.04.2015 fra: [https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-04-01-15#KAPITTEL\\_1-1](https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-04-01-15#KAPITTEL_1-1)
- Kunnskapsdepartementet. (2016). *Slik blir den nye lærerutdanningen*. Oslo: Kunnskapsdepartementet Hentet 23.11.2016 fra <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/slik-blir-den-nye-larerutdanningen/id2503270/>
- Lauvland, G (2010). Individrettet, søkende, poetisk. I *Arkitektur i Norge : årbok 2010* (s. 82-99). Nasjonalmuseet for kunst arkitektur og design (red), Oslo: Pax forlag.
- Lægred, S., Skorgen, T., & Hagen, E. B. (2001). *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus.
- Merleau-Ponty, M., & Tin, M. B. (2000). *Øyet og ånden* (M. B. Tin, Trans. ). Oslo: Pax.
- Nasjonalt råd for kunstnerisk utviklingsarbeid, UHR. (2015). *Forskning og utviklingsarbeid innen fagområdet kunst 1995–2015: 20 år med kunstnerisk utviklingsarbeid*. Oslo: Universitet og høyskolerådet Hentet 12.08.2016 fra [www.uhr.no/documents/Forskning\\_og\\_utviklingsarbeid\\_innen\\_fagomr det kunst.pdf](http://www.uhr.no/documents/Forskning_og_utviklingsarbeid_innen_fagomr_det_kunst.pdf)
- NRK (Writer) & K. Frivik (Director). (2015). Jazzklubben 23. 10. 2015 [radio]. In NRK (Producer), *Jazzklubben*. Oslo: NRK.
- Papanek, V. (1972). *Miljø for millioner: design for behov eller profit*. København: Gyldendal.
- Rahlff, S. (2015). Til minne om professor og arkitekt Svein Hatløy (født 12 mai 1940, død 11 juli 2015). Hentet 25.11.2015 fra [http://www.bas.org/Nyheter/Til-minne-om-professor-og-arkitekt-Svein-Hatloy-\(fodt-12-mai-1940-dod-11-juli-2015\)](http://www.bas.org/Nyheter/Til-minne-om-professor-og-arkitekt-Svein-Hatloy-(fodt-12-mai-1940-dod-11-juli-2015))
- Skjervheim, H. (2002). *Mennesket*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Veiteberg, J. (2005). *Kunsthåndverk: frå tause ting til talande objekt*. Oslo: Pax.