

## Masteroppgave

**NTNU**  
Norges teknisk-naturvitenskapelige  
universitet  
Humanistisk fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap

Marte Midtsund

## Demokratisk kunst

Skulpturlandskap Nordland og  
Kunstneriske forstyrrelser som alternative  
formidlingsstrategier

Masteroppgave i kunsthistorie

Trondheim, våren 2013

*Til Mormor*



1	INNLEDNING .....	1
1.1	Tema .....	1
1.2	Problemstilling .....	3
1.3	Empiri, teori og metode .....	3
1.4	Oppgavens gang .....	5
2	NORGES KULTURPOLITISKE MÅLSETTING: 1945 -1980.....	9
2.1	Nordland fylkeskommunes definisjon av <i>kultur</i> .....	9
2.2	Demokratiseringen av norsk kultur settes i aksjon .....	9
2.3	1970- 1990-årene: Kultur som distriktsbyggende middel.....	12
2.4	Skulpturlandskap Nordland – kulturpolitikk i praksis .....	15
3	MOTTAGELSEN AV <i>SKULPTURLANDSKAP NORDLAND</i> .....	21
3.1	Markus Raetz, <i>Hodet</i> (1992).....	21
3.2	Jan Håfströms <i>Den glömda staden</i> (1996).....	22
3.3	Erik Dietman, <i>Steinar Breiflabb</i> (1997) .....	24
4	DEMOKRATISK KUNST – EN UMULIGHET? .....	27
4.1	Kunstens sosiale konstitusjon .....	27
4.2	Bourdieu, Kant og <i>Distinksjonen</i> .....	28
4.3	«Lavkultur» og «høykultur» møtes i nord .....	30
4.4	Autonomiens utfordringer .....	31
4.5	Hva er demokrati? .....	33
5	<i>KUNSTNERISKE FORSTYRRELSER</i> .....	37
5.1	Prosjektets innledningsfase.....	37
5.2	Konseptet/Gjennomføring .....	38
5.3	Organisasjonen Kunst i Nordland.....	39
5.4	Formidlingen av Kunstneriske forstyrrelser .....	40
5.5	Plass til fler – tid til mer .....	41
5.6	Sørfinnset skole/The north land (2004) .....	44
5.7	Folk på bolga .....	46
6	KUNST SOM KULTURELL KONSTRUKSJON .....	49
6.1	Demokratiet må komme nedenfra, ikke ovenfra.....	49
6.2	Det offentlige rommet og fellesskapet.....	50
6.3	«Fellesskapskunsten» (Relasjonell estetikk, social justice art, social practice, community art.).....	51
6.4	Problemet med relasjonell estetikk .....	54
6.5	<i>Nabolagshemmeligheter</i> - Relasjonell estetikk i byrommet .....	58
7	AVSLUTNING .....	61
7.1	Oppsummering og avsluttende refleksjoner .....	61

8	VEDLEGG .....	65
8.1	Litteraturliste .....	65
8.2	Bideliste .....	69
8.3	Liste over illustrasjoner .....	77
8.4	Bildereferanser .....	79



# 1 INNLEDNING

## 1.1 TEMA

Den sosiale og politiske kunstpraksisen preger samtidskunstfeltet i Norge i dag. Stadig flere kunstnere søker til det menneskelige og til relasjonene mellom oss. Den verksorienterte kunsten synes å «fases ut». Som et ledd i denne demokratiseringen av kunstverdenen, er det som tidligere har blitt regnet i kunstens verden som «periferi» nå stadig oftere sentrum for sosiale kunstproduksjoner. På norgesbasis skiller Nordland fylkeskommune seg ut gjennom sin fokusering på samtidskunst i det offentlige rom. *Skulpturlandskap Nordland* og *Kunstneriske forstyrrelser* er de eneste i sitt slag i Norge i dag, men det er lite som tilsier at dette ikke er en voksende tendens. En stadig større avsmak for de etablerte kunstinstitusjoner gjør at kunstnere søker ut av byene, og ut av galleriene i sin søken etter de sanne menneskelige relasjonene. Konsekvensen av dette er at steder som tidligere ikke har hatt noen erfaring med samtidskunst, nå plutselig har tilgang til det som tradisjonelt sett har tilhørt byene. Dette fører imidlertid med seg noen utfordringer. Hvordan formidle samtidskunst til et publikum som ikke nødvendigvis sitter inne med erfaringer om kunst som sådan?

Kulturdepartementet skiller i st. Meld. 23 (2011 – 2012) mellom *tilgjengeliggjøring* og *formidling*. Tilgjengeliggjøring er å gjøre objekter (kunst) tilgjengelig, men ikke nødvendigvis tilrettelagt, bearbeidet eller rettet mot definerte målgrupper (St.meld. 23, 2011-2012). Med formidling menes det at objektet (kunsten) «er bearbeidet, tilpasset definerte målgrupper, og at institusjonen eller en annen innholdsleverandør aktivt vender seg til målgruppene som tilbudet er tenkt rettet mot.» (St.meld. 23, 2011-2012). I *Skulpturlandskap Nordland* og *Kunstneriske forstyrrelser* tilfelle var Nordland og innbyggerne i regionen målgruppen. Utgangspunktet var noe spesielt og utfordrende ettersom det tidligere ikke hadde blitt arrangert et så stort formidlingsprosjekt i Norge. Da *Skulpturlandskap Nordland* startet sitt prosjekt hadde man ikke noe erfaring med hvordan en skulle gå frem for å møte lokalbefolkningen. Og resultatet av mottagelsen bekrefter denne usikkerheten gjennom de uklare definisjonene av mottakergruppene. Når det kom til *tilgjengeliggjøring* av kunst i distriktene, lyktes Nordland fylkeskommune gjennom å plassere skulpturene ut i de aktuelle kommunene. Problemet lå i at man ikke hadde noen klar formening om hvordan dette skulle formidles til publikum, og avstanden mellom *Skulpturlandskap Nordland* og lokalbefolkningen førte til gnisninger som gjorde et eventuelt formidlingsprosjekt vanskelig.

Da Nordland fylkeskommune initierte *Skulpturlandskap Nordland* på begynnelsen av 1990-tallet var motstanden stor. Problemet med formidling av samtidskunst er at mange ikke har den kunnskapen som kreves, og dette gjør at de dermed ikke «passer inn» i dagens kunstformidling. Kunst, og særlig samtidskunst, har ikke vært prioritert i distriktene i Nord-Norge, og frem til begynnelsen av 2000-tallet fantes det ingen museum for kunst i fylket. Dette ønsket Nordland fylkeskommune å gjøre noe med, men i stedet for å opprette et museum for kunst, ønsket de å bringe kunsten ut til kommunene gjennom å invitere en rekke kunstnere fra hele verden til å lage hver sin skulptur for hver av kommunene. Skulpturene skulle, gjennom å være stedsspesifikke, ta utgangspunkt i stedets identitet, og si noe om denne. *Skulpturlandskap Nordlands* demokratiske utgangspunkt er todelt. Det ene er det faktum at prosjektet springer ut i fra en politisk, demokratisk avgjørelse. Det andre utgangspunktet er knyttet til selve formidlingen, og ønsket om å henvende seg til alle typer mottakere på deres egne prinsipper gjennom å hevde at alle lesninger av skulpturene var fullverdige og gode. Skulpturene skulle fremme individuelle følelser hos sitt publikum, og ikke tvinge frem tolkninger. *Skulpturlandskap Nordland* er et kunstprosjekt som forfekter et syn på kunstforståelsen som universal og tilgjengelig for alle. Det demokratiske aspektet lå blant annet i å gjøre samtidskunsten tilgjengelig for menneskene i distriktene. Skulpturene skulle blant annet bidra til å styrke forholdet mellom lokalbefolkningen og kunstinstitusjonen. Men mottagelsen av skulpturene fortonet seg annerledes enn hva prosjektledelsen forventet i forkant. Den umiddelbare reaksjonen på prosjektet var at lokalbefolkningen og de som ble berørt av SN følte seg snytt av fylkeskommunen, de mente at skulpturene som ble tildelt dem ikke representerte kommunen deres, og at de ikke ble hørt. Den generelle oppfatningen var at *Skulpturlandskap Nordland* var et prosjekt av og for kunstnere, og det ikke angikk de som bodde i kommunene. *Skulpturlandskap Nordland* ble sett på som et politisk spill der innbyggerne ikke hadde noe de skulle ha sagt.

*Kunstneriske forstyrrelses* demokratiske utgangspunkt handlet i større grad om dialog og kommunikasjon mellom kunstinstitusjon og lokalbefolkning. Et av utgangspunktene for *Kunstneriske forstyrrelser* var det faktum at mennesker forholder seg til kunst på ulike sett, og at det eksisterer en terskel mellom disse to gruppene. For prosjektledelsen var det viktig å skape tillit mellom disse to gruppene underveis i prosessen, og på denne måten forsøke å unngå eventuelle «ovenfra og ned»-holdninger som kunstinstitusjonen tradisjonelt er kjent for.



Da fylkeskommunens kulturetat, under ledelse av det nyoppstartede KiN (Kunst i Nordland) i 2002 startet prosjektet *Kunstneriske forstyrrelser*, var det nettopp mottagelsen av SN som var utgangspunktet. De ville videreutvikle og utfordre resultater og erfaringer fra det tidligere prosjektet gjennom en ny form for kunst i offentlig rom, i tråd med det vi kjenner som relasjonell estetikk. Som tittelen antyder ønsket man med *Kunstneriske forstyrrelser* å skape små forstyrrelser i det offentlige rom, gjennom ulike verk som alle kommenterte og diskuterte stedet og de sosiale rommene. Både *Skulpturlandskap Nordland* og *Kunstneriske forstyrrelser* påberopte seg å være demokratiske kunstprosjekter. Likevel ble *Kunstneriske forstyrrelser* ansett som *mer* demokratisk enn *Skulpturlandskap Nordland*.

## 1.2 PROBLEMSTILLING

Til tross for at både *Skulpturlandskap Nordland* og *Kunstneriske forstyrrelser* sprang ut i fra en idé om å demokratisere kunsten og kunstformidlingen, ble mottagelsen av prosjektene ulike. Det er derfor naturlig å spørre hva som ligger i tanken om demokratisk kunst. *Skulpturlandskap Nordland* møtte mye motstand fra lokalbefolkningen, mens den samme befolkningen tok godt i mot *Kunstneriske forstyrrelser*. Hvorfor ble det ene prosjektet bedre mottatt enn det andre når begge hadde et demokratisk utgangspunkt som handlet om å gjøre kunsten tilgjengelig for folket? Min tese er at *Kunstneriske forstyrrelser*, gjennom å ta utgangspunkt i relasjonell estetikk, åpnet opp for en ny måte å formidle kunst på, der dialogen gjennom såkalte «kontaktsoner» mellom de som vet, og de som ikke vet er det sentrale. Det som skiller *Kunstneriske forstyrrelser* fra *Skulpturlandskap Nordland* ligger i hvordan prosjektledelsen og Nordland fylkeskommune valgte å møte lokalbefolkningen, og jeg vil i oppgaven forsøke å komme frem til hvordan relasjonell estetikk som formidling har potensiale når det kommer til demokratisk regionaltilpasset kunstformidling.

## 1.3 EMPIRI, TEORI OG METODE

Jeg har tatt utgangspunkt i til sammen seks prosjekter. Tre fra *Skulpturlandskap Nordland*, og tre fra *Kunstneriske forstyrrelser*. Disse er *Hode* av Markus Raetz på Eggum, *Den glömda staden* av Jan Hafström i Gildeskål, og *Steinar Breiflabb* av Erik Dietman i Brønnøysund fra *Skulpturlandskap Nordland*. Fra *Kunstneriske forstyrrelser* har jeg tatt for meg *Plass til fler – tid til mer* av Elmgreen og Dragset på Tranøy, *Folk på Bolga* av G/M salong, på Bolga, og

*Sørfinnset skole / The Nord Land* av Søsja Jørgensen og Geir-Tore Holm med hjelp fra Kamin Lertchaiprasert og Rirkrit Tiravanija i Gildeskål. I tillegg har jeg tatt for meg et syvende uavhengig prosjekt, Nabolagshemmeligheter fra Stavangerregionen. Jeg har bevisst unngått en tradisjonell kunsthistorisk analyse av prosjektene, men heller fokusert på mottagelsen av de ulike prosjektene i et sosiologisk perspektiv. Dette har jeg gjort fordi oppgavens tematikk og problemstilling ikke krever en kunsthistorisk tilnærming til verkene. Utgangspunktet mitt har vært lokalbefolkningens resepsjonen av verkene, sett i en sosiologisk kontekst. Nordland fylkeskommune har tilgjengeliggjort en stor mengde med avisartikler og leserinnlegg om *Skulpturlandskap Nordland* på sine nettsider, og jeg har brukt denne databasen til å bygge opp analysen av mottakelsen av *Skulpturlandskap Nordland*. Samtlige avisartikler og leserinnlegg som er referert til i denne oppgaven er hentet derfra. Ettersom det ikke finnes noen lignende database i forbindelse med *Kunstneriske forstyrrelser*, har jeg tatt utgangspunkt i Mariann Komissars evaluering av prosjektet «Forstyrrelser i Nord» fra 2007, for å danne meg et bilde av mottagelsen av de utvalgte prosjektene.

Både *Skulpturlandskap Nordland* og *Kunstneriske forstyrrelser* har til felles at de begge springer ut i fra en offentlig, politisk myndighet: Nordland fylkeskommune. Et annet moment er at begge prosjektene anser seg selv som demokratiske kunstprosjekter. Jeg har derfor funnet det naturlig å undersøke hva som definerer demokrati, og hvordan kunst kan være demokratisk. I forbindelse med dette har jeg først og fremst benyttet meg av rapporter og saksdokumenter fra Nordland fylkeskommune i tillegg til Stortingsmeldinger om kunst og kultur i Norge fra perioden 1980 – 2012. Mathilde Kristine Holm har skrevet en hovedfagsoppgave ved navn *Det demokratiske kulturprosjekt – Skulpturlandskap Nordland som kulturell formidlingsprosess* (1997) der hun tar opp nettopp dette. Jeg har tatt utgangspunkt i hennes diskusjon om det demokratiske i *Skulpturlandskap Nordland* og sett på hvordan *Kunstneriske forstyrrelser* skiller seg fra denne forståelsen.

Det overliggende temaet for problemstillingen min er knyttet til tradisjonelle oppfatninger av tilskueren som enten «amatør» eller «profesjonell». Det har derfor vært naturlig å ta utgangspunkt i Pierre Bourdieus *Distinksjonen*, og hans forståelse av «folkelig» og «borgerlig» smak, der jeg har sett på hvordan kulturell kapital blir brukt som et distinksjonsmiddel for å skille mellom klassene. Til tross for at vi ikke kan snakke som «sosiale klasser» i samme grad som Bourdieu gjør, er det likevel interessant hvordan Nordland fylkeskommune allerede før *Skulpturlandskap Nordland* ble påbegynt, tok utgangspunkt i forståelsen av lokalbefolkningen i Nordland som en lavere «kulturell klasse»

enn for eksempel innbyggerne i byene. Bourdieu er også relevant på grunn av hans kritikk av Kants syn på kunsterfaringen som noe universalt.

*Kunstneriske forstyrrelser* ønsket å utfordre den tradisjonelle dikotomien mellom «folk» (lokalbefolkningen i Nordland) og «elite» (kunstneren) med en serie kunstprosjekter av relasjonell art. Den relasjonelle estetikken er en kunstteori som ble lansert av Nicolas Bourriaud på 90-tallet, og har inkluderingen av tilskueren, og de sosiale fellesskapene som utgangspunkt. For å diskutere hvorvidt den relasjonelle estetikken i *Kunstneriske forstyrrelser* var vellykket, har jeg tatt utgangspunkt i Clair Bishop og Rancières kritikk fra henholdsvis *Installation art* (2004), «Antagonism and relational aesthetics» (2009) og *The emancipated spectator* (2009). Dette har jeg gjort for å komme frem til en bedre forståelse av hva dannelsen av sosiale fellesskap gjør med kunsten, og hvorvidt vi kan anse relasjonelle kunstprosjekter som demokratiske gjennom inkluderingen av publikum i kunstprosessen. Formålet med kritikken er å komme frem til en alternativ forståelse av den relasjonelle estetikkens funksjon. Bishop påpeker i sin kritikk at den relasjonelle estetikken ikke kan anses som en *god* kunstform fordi den er friksjonsløs, og jeg vil derfor undersøke om den har større potensiale som *formidlingsform*.

#### 1.4 OPPGAVENS GANG

*Skulpturlandskap Nordland* var tuftet på demokratiske idealer. Dette er tydelig av hovedsakelig to årsaker. For det første ble prosjektet ble bestemt og vedtatt som følge av demokratiske avgjørelser i et politisk system. Den andre faktoren som bekrefter *Skulpturlandskap Nordlands* demokratiske intensjoner ligger i *formidlingen* av prosjektet, som i tråd med den statlige kulturpolitikken som ble anført i tiden omkring etableringen av prosjektet, fokuserte på tanken om *likhet for alle*. Prosjektet ønsket å henvende seg til alle typer mottakere på deres egne premisser med ideen om at alle tolkninger skulle være likestilte, og at ingen skulle hevde sin betraktning eller tolkning over noen annens. Tanken var at alle har de samme forutsetningene for å forstå, og å verdsette samtidskunst. Nordland Fylkeskommunes oppgave var å gjøre dette mulig gjennom å etablere et skulpturlandskap i Nordland. For å få en bedre forståelse av hva slags demokratisk *likhetsideal* *Skulpturlandskap Nordland* springer ut i fra, har jeg innledningsvis valgt å ta for meg Norges kulturpolitiske målsetning fra tiden etter 2. verdenskrig. Til tross for at ideen om *Skulpturlandskap Nordland* var tuftet på demokratiske verdier og ideen om likhet for alle, opplevdes ikke prosjektet slik

for lokalbefolkningen. Jeg har derfor i kapittel 2 tatt utgangspunkt prosessen bak prosjektet og sett på hvordan prosjektledelsen gikk frem når det kom til å etablere *Skulpturlandskap Nordland* i distriktene, og deretter tatt for meg et utvalg av skulpturene og mottagelsen av disse. Jeg har bevisst gått bort i fra en kunsthistorisk lesning av de utvalgte skulpturene, men heller fokusert på mottagelsen av dem slik det kom frem i media. Dette har jeg gjort for å belyse hvordan skulpturene faktisk ble opplevd av lokalbefolkningen fremfor hvordan prosjektledelsen ønsket at de skulle oppleves, noe som er et sentralt poeng ettersom *Skulpturlandskap Nordland* skulle være et prosjekt for lokalbefolkningen.

Kapittel 4 handler om demokrati og ulike forståelser av hva demokrati er, og hvordan det blir konstituert i det moderne samfunnet. Her er Habermas forståelse av begrepet relevant.

Deretter har jeg tatt for meg hva som ligger i ideen om demokratisk kunst, og om det i det hele tatt er mulig. Dette har jeg forsøkt å belyse gjennom en forståelse av kunstinstitusjonen som en autonom sfære, og hvordan denne autonomien blir utfordret i den moderne kunstinstitusjonen der sosiale faktorer spiller en rolle. Kan kunst være autonom og demokratisk på en gang, eller er dette motsetninger som ikke lar seg forene i et prosjekt som *Skulpturlandskap Nordland*? I forbindelse med denne problemstillingen er Dag Østerbergs teori om kunsten som sosial konstitusjon eller konstruksjon relevant.

Gnisningene i *Skulpturlandskap Nordland* handler i stor grad om motsetningene mellom det som *Skulpturlandskap Nordland* forholder seg til som den profesjonelle gruppen og amatørerne, og hvordan de har valgt å ta stilling til dette skillet. Dette har jeg sett nærmere på gjennom Bourdieus *Distinksjonen* og hans teori om den kulturelle kapital. Han er særlig relevant ettersom hans teori kom ut i tiden den statlige kulturpolitikken som SN springer ut i fra ble etablert og formulert. Slik det kommer frem i kapitlet opplevdes ikke *Skulpturlandskap Nordland* som et demokratisk prosjekt av lokalbefolkningen. Likhetsidealet som prosjektet forfektet opplevdes i større grad som et dannelsesprosjekt der prosjektledelsen så det som sin oppgave å oppdra lokalbefolkningen (amatørene).

Dersom *Skulpturlandskap Nordland* ikke kan sees som et vellykket demokratisk prosjekt, hva er da demokratisk kunst? Kapittel 5 tar for seg *Kunstneriske forstyrrelser*. På lik linje med *Skulpturlandskap Nordland* springer *Kunstneriske forstyrrelser* ut i fra Nordland fylkeskommune. Prosjektet tok utgangspunkt i erfaringene fra det tidligere prosjektet, og ønsket å bruke disse erfaringene til å skape et alternativt stedsspesifikt kunstprosjekt som fokuserte på de nære relasjonene i lokalsamfunnene. Innledningsvis presenterer jeg

*Kunstneriske forstyrrelser* intensjoner med bakgrunn i *Skulpturlandskap Nordland*. Ved å ta utgangspunkt i *Sørfinnset skole / the Nord land* og *Plass til fler – tid til mer* ønsker jeg å se nærmere på hvordan *Kunstneriske forstyrrelser* gjennom å være relasjonell åpner opp for en alternativ forståelse av hva kunst i offentlig rom kan være, og hvordan *dialog* er utslagsgivende for demokratisk kunstformidling.

I kapittel 6 ser jeg på kunst som kulturell konstruksjon, og hvordan *Kunstneriske forstyrrelser* er et eksempel på en slik måte å tenke kunstens rolle på. Hvis vi går bort i fra teorien om kunst som en autonom sfære, og heller ser på kunst som en mulighet til å skape endringer i det sosiale rommet, hva skjer i så fall med kunsten i en slik prosess? Gjennom å ta utgangspunkt i Clair Bishop og Jacques Rancières kritikk av den såkalte fellesskapskunsten som relasjonell estetikk springer ut i fra, ønsker jeg å finne ut hvorvidt *Kunstneriske forstyrrelser* var et vellykket kunstnerisk prosjekt, eller bare et vellykket sosialt prosjekt der kunsten spilte en sekundær rolle. Dette eksemplifiserer jeg ytterligere gjennom å se på kunstens forhold til periferi og sentrum, og hvordan annen relasjonell kunst som Nabolagshemmeligheter, fikk en annen mottagelse til tross for en lignende fremgangsmåte som *Kunstneriske forstyrrelser*.

Kapittel 7 inneholder oppsummering og avsluttende diskusjon omkring den relasjonelle estetikken muligheter til å demokratisk formidle livet gjennom å være radikant fremfor radikal. Sentralt i denne forbindelsen er Rancières kritikk av den relasjonelle kunsten som unnvikende og feig, og dermed ute av funksjon til å være politisk.

Det jeg ønsker å lansere avslutningsvis i oppgaven er ideen om relasjonell estetikk som en alternativ, regionaltilpasset *formidlingsmodell*. Der jeg i kapittel 6 ser på problemene med den relasjonelle estetikken som kunstform, ønsker jeg i avslutningen å se på mulighetene for å overføre en rekke av ideene til en formidlingsmodell som tar for seg publikumsgruppene i distriktene. Jeg forsøker å komme frem til en forståelse av *Kunstneriske forstyrrelser* som et vellykket formidlingsprosjekt ettersom de lyktes i å etablere et positivt forhold mellom kunstneren og lokalbefolkningen. Videre forsøker jeg å foreslå at dette ikke skjedde på grunn av kunsten i seg selv, men på grunn av prosjektledelsens fokusering på selve inkluderingen underveis i de ulike prosessene, og hvorvidt formidling kan være relasjonell selv om kunsten ikke er det.



## **2 NORGES KULTURPOLITISKE MÅLSETTING: 1945 -1980**

### **2.1 NORDLAND FYLKESKOMMUNES DEFINISJON AV KULTUR**

Norges kulturpolitiske målsetning opererer ut i fra et begrep om kultur som vil være relevant å innlede med. Kunst sees ikke her i forhold til øvrig kultur, men som en likestilt del av kulturen. I dokumentet «Regional kulturstrategi for Nordland», vedtatt av Nordland fylkesting 8.12.2005, blir kulturdefinisjonen ytterligere redegjort for: Kulturen og kunsten blir anerkjent som autonom og «viktig i seg selv». Den trenger ikke å begrunnes ut i fra andre forhold enn sin egenverdi. Likevel blir det understreket at et samfunn med et godt utviklet kulturliv vil være et bedre samfunn. Dette er fordi et kvalitativt og kvantitativt godt kulturtilbud bidrar til en bedre opplevelse av egen livskvalitet gjennom å styrke samfunnets utvikling i forhold til bosetning og næringsmiljø. Videre blir det utdypet tre aspekter ved kulturbegrepet:

- Kultur er spor etter menneskelig aktivitet, hvor forskning, dokumentasjon og formidling blir viktig for vår egen forståelse av oss selv.
- Kultur er uttrykk for vårt verdisyn og våre holdninger til omgivelsene.
- Kultur handler om de skapende prosesser som til slutt blir til kunst og som formidles til publikum.

Kulturen blir med andre ord oppfattet som et bredt område, og de ser kunst som en avgrensning innenfor kulturbegrepet. Når det kommer til kunsten blir det presisert at kunst er fri, og ikke et redskap for makt, politikk eller kapital. Likevel menes det at kunst ikke skal eksistere i et vakuum uten påvirkning fra impulser uten i fra. Påvirkning fra lokale og regionale aktører er viktig. Kunsten bør utvikles gjennom offentlig tilrettelegging, dette skal sikre at den forholder seg som en motvekt til «det banale og forenklete uttrykk.» (Nordland fylkesting, 8.12.2005:5).

### **2.2 DEMOKRATISERINGEN AV NORSK KULTUR SETTES I AKSJON**

I tiden etter 2. verdenskrig, var det i de nordiske landene de sosialdemokratiske partiene som gikk inn for å bruke staten som et instrument i forbindelse med fordelingen av velferdsgoder. De sosialdemokratiske partiene var også de første som forsøkte å utforme en

sammenhengende kulturpolitikk. I Norge var det *Arbeiderpartiet* som førte kulturdebattene (Vestheim, 1995:131a). Et begrep som skulle bli stående som sentralt i perioden etter 1945 og frem til slutten av 50-tallet – var *likhetsidealet*. (Vestheim, 1995:135a). Målet for kulturpolitikken var på denne tiden å gi folk like forutsetninger for og muligheter til utfoldelse og opplevelse. Likhetsprinsippet har sin bakgrunn i den norske arbeiderbevegelsens idealer i etterkrigstiden. Tidligere kirke- og undervisningsminister Helge Sivertsen holdt i 1955 et foredrag med tittelen *Sosialistisk kulturpolitikk*. Her beskriver Sivertsen det politiske idealet for den nye kulturpolitikken:

Arbeidarrørsla har eitt mål, å skapa eit nytt samfunn der det kultiverte mennesket har grobotn. Med det kultiverte mennesket meiner vi eit menneske som bygger livet på nestekjærleik og solidaritet, som søker det som er sant og vakkert. Det sosialistiske kulturmennesket utviklar heile sin personlegdom i samspel med medmenneske. Det set inn sine krefter i skapande arbeid og i strid for dei saker det trur på. (Vestheim, 1995:135a)

Og med dette var den sosialistiske kulturpolitikken født. En sosialistisk kulturpolitikk som tok for seg folkets nestekjærlighet og omsorg for hverandre i en tid etter katastrofe og nasjonal sorg. Landet skulle bygges opp igjen, og kulturen likeså. Og det ideologiske grunnlaget for gjenoppbyggingen av landet kalte Sivertsen *Hensynsfullhetens kulturform*. (Vestheim, 1995:139a) Tanken var å gi folk nok tid, slik at alle kunne ha overskudd til kulturelle aktiviteter og personlig utfoldelse. Man så på denne tiden kultur som en bonus man fikk ved hjelp av gode sosiale og materielle vilkår, og man mente at så snart alle hadde et likt materielt og økonomisk grunnlag, ville skillet mellom folk utjevne seg og kulturopplevelsene bli demokratisk fordelt. Det ble ytret en reell bekymring for den markedsstyrte konkurransen om å eie mest mulig i samfunnet. Sivertsen påpeker i sosialistisk ånd at målet var å skape et miljø der mennesket kunne få mulighet til å utvikle seg selv etter sine egne beste evner. Man ønsket å gi folk muligheten til å utfolde sin egen trang til erkjenning, sin sans for hva som er vakkert slik at man kunne som fritt menneske glede seg over livet med god grunn (Vestheim, 1995a:139).

I 1959 ga Sivertsen ut det kulturpolitiske dokumentet *Et kulturprogram til debatt*, der ideologien fra hans tidligere foredrag ble samlet til en mer helhetlig og offisiell utgave (Vestheim, 1995a:139). Dokumentet var et forsøk fra Arbeiderpartiets side å formulere et helhetlig dokument for sosialdemokratisk kulturpolitikk (Vestheim, 1995a:139).



Utgangspunktet for programmet var det menneskesynet Arbeiderpartiet på denne tiden forfektet. Kulturpolitikken skulle i følge dette programmet bidra til blant annet:

[...] 1) sanning i samfunnslivet, det vil seia respekt for det frie ordet og den frie meningsutvekslinga, 2) å utvikle sansen for det vakre i kunst og omgivelser, men og evne til vennskap og gode menneskelige relasjonar, 3) det solidariske mennesket, det vil seia evna til å respekterem forstå og samarbeide med andre menneske, og 4) det frie mennesket, det vil seie retten til å forme sitt eige liv [...] (Vestheim, 1995a:139).

Programmet understreker videre at kultur og kulturpolitikk ikke er et mål i seg selv, men at kulturpolitikken skal gi individet et tryggere og rikere liv. De områdene som inngikk i den nye satsingen var blant annet hjem, økonomi, skole, arbeidsplass og åndsliv. *Arbeiderpartiets* kulturforståelse skilte seg med andre ord ganske radikalt fra den tradisjonelle og etablerte forståelsen av kunst. Forståelsen peker i retning av en samfunnsvitenskapelig forståelse av kunst der de samfunnsmessige virkningene av kulturpolitikken står i sentrum, og ikke den estetiske kvaliteten.

Noen av de viktigste kulturpolitiske satsningene i Norge i perioden frem mot 1965 var blant annet utbyggingen av riksinstusjonene. Dette ble gjort i et forsøk på å demokratisere samfunnet ytterligere. Tanken var at staten hadde hovedansvar for å rette opp den skeive fordelingen av sosiale goder innenfor et markedssystem. Overført til kulturfeltet betød det at staten skulle sørge for at de som bodde ute i distriktene, og som tidligere ikke hadde hatt tilgang på kunst og kultur, nå skulle få muligheter til å oppleve den. Når store deler av folket ikke nådde frem til kulturtilbudene, måtte kulturtilbudene nå frem til dem. Derfor ble det opprettet såkalte riksinstusjoner som blant annet Riksteateret (1949), Riksgalleriet (1952) og Rikskonsertene (1968). Samtlige av disse riksinstusjonene skulle styres fra hovedstaden (Vestheim, 1995a:159).

Den statlige kulturpolitikken i mange vestlige velferdsstater gikk ut i fra prinsippet om at den nasjonale og sentralt administrerte felleskulturen skulle spres til folkegrupper som av geografiske årsaker ikke hadde tilgang til denne kulturen selv. Den statlige kulturpolitikken handlet i perioden etter 2. verdenskrig mye om distribusjon av en kulturtradisjon der innholdet på mange områder ble tatt for gitt, og der den lokale og regionale egenheten ikke ble viet mye interesse.<sup>1</sup> Det var visse strukturelle særtrekk i de vestlige industrilandene som favoriserte en slik utvikling av kulturtilbudene. Bedre kommunikasjon, en sterk kvantitativ utbygging av

skolenettverket, radio og senere TV, og annen massemedia ble etterhvert allemannseie. Fra 50-tallet og utover fikk stadig flere økonomi til å bruke penger på andre ting enn bare mat og klær. Å spre den såkalte kulturarven til større deler av folket, geografisk og sosialt, gikk ofte under begrepet «Demokratiseringen av kulturen»(Vestheim, 1995b:17). Her må det påpekes at det ikke var kulturen i seg selv som ble «demokratisert», men at formidlingsapparatet etterhvert begynte å nå større grupper mennesker en tidligere.

På 60-tallet appellerte den klassiske institusjonskulturen fortsatt til de ressurssterke i samfunnet. Man innså at demokratisering av kulturtilbudet i seg selv ikke var nok. Man måtte også endre holdninger mot tidvis vanskelig samtidskultur. At de sosiale og kulturelle forskjellene hos de ulike publikumsgruppene ble et tema i kulturdebatten på 60-tallet, viser en økende ny-ideologisering og en kritisk distanse til den harmoniserende kulturpolitiske strategien fra 50-tallet. Den sosialdemokratiske kulturpolitikken hadde blitt begrenset av strukturelle sosiale barrierer som hindret en full demokratisering av deltakelsen i kulturlivet. Problemet med den sosialdemokratiske kulturpolitikken og formidlingen av denne, var at den ikke tok hensyn til ulike oppfatninger av hva kultur innebærer periferien. Tanken om den nasjonale felleskulturen overstyrte det faktum at mennesker i en del av landet ikke nødvendigvis delte de samme kulturelle forutsetningene som de man hadde i byene. De kulturpolitiske analysene og debattene på 60-tallet tok ofte utgangspunkt i et krav om at folk skulle aktiviseres og opplæres, og at kulturpolitikken skulle desentraliseres ytterligere.

### **2.3 1970- 1990-ÅRENE: KULTUR SOM DISTRIKTSBYGGENDE MIDDEL**

Mot 70-tallet var begrepene «folkelig» og «elitistisk» et faktum. Den klassiske institusjonskulturen appellerte fortsatt hovedsakelig til de ressurssterke, og de som holdt til i urbane områder. Dreiningen i den kulturpolitiske agendaen blir ofte omtalt som det store skiftet i norsk kulturpolitikk. Stortingsmeldingen fra 1973/74 heter også *Ny kulturpolitikk*. Det ideologiske grunnlaget var det samme. Man tenkte fortsatt kultur som et vidt begrep som omfavnet alle områdene av samfunnet. Den norske kulturpolitikken gjenspeilet samtiden ellers i den vestlige verden. I 1979 kom også den franske sosiologen Pierre Bourdieus bok *Distinksjonen*, en sosiologisk kritikk av Kants kritikk av dømmekraften. Bourdieus teori om kulturell kapital ble en stor innflytelse på vestlig kulturpolitikk i årene som fulgte, også i Norge.

60-tallets forsøk på å realisere drømmen om en demokratisk fordelt og tilgjengelig kulturutfoldelse basert på likhetsprinsippet hadde feilet, og man måtte nå ty til andre midler for å nå de samme målene. Ville ikke kulturen la seg demokratisere, fikk man heller opprette et kulturelt demokrati. Den kanskje største endringen i synet på kultur lå i den nye bruken av begrepet «valgfrihet»: «Det blir foreslått tiltak som kan sikre enkeltmenneske og grupper større reell valfridom når det gjeld kulturkonsum og kulturaktivitet» (St.meld. nr 8, 1973/74:45). Kulturen ble ansett som medisin for det syke samfunnet. Egenaktivitet stimulert og organisert fra lokalt hold skulle hjelpe særlig barn og ungdom til en trygg identitet og en «riktig» livsstil. Dette hadde bakgrunn i at den generelle velstanden hadde økt kraftig på slutten av 60-tallet og utover 70-tallet, og som følge av dette så man den moderne livsstilen som truende. Massekulturen fra utlandet, og da særlig USA, begynte å bli en trussel mot de sunne holdningene som staten ønsket å dyrke. Man ønsket ikke lenger en forhåndsdefinert kultur, men en kultur som ble definert av folket selv, og som skulle omfatte alle former for skapende egenaktivitet. Det ble understreket at «lokalsamfunnet bør [...] få høve til å leggje til grunn sitt eige kulturomgrep og setje sine egne kvalitetskrav ut frå sitt miljø og sine førestetnader» (St.meld. nr. 8, 1973/74:115).

Under en UNESCO-konferanse i Venezia i 1971 ble den sentraliserte kulturpolitikken i de vestlige industrilandene tatt opp til diskusjon. En rekke analyser og studier ble gjennomført, og resultatene av disse undersøkelsene førte til at den nye kulturpolitikken skulle bli utformet på bakgrunn av en rekke nye retningslinjer. En av disse nye retningslinjene gikk ut på ønsket om en mer desentralisert kulturforvaltning. Ideer om demokratisering, tilbakemelding fra publikum, og nye former for solidaritet og legitimitet lå i bunnen for den nye kulturpolitikken (Vestheim, 1995b:21). Begrepet utvikling fikk et utvidet innhold: Utvikling i kulturpolitisk sammenheng skulle ikke lenger bare dreie seg om å fordele større mengder av en sentral eller nasjonal kultur, men man skulle også legge vekt på å utvikle kulturverdier og kulturprodukt knyttet til de regionale forholdene. Det ble fokus på å styrke den lokale identiteten, og den lokale deltakelsen i kulturlivet. Fylkene fikk på denne tiden større makt over kulturpolitikken i sitt distrikt, og det ble opp til hvert enkelt fylke å utvikle, og videreformidle den lokale kulturen. I 1973/74 la man i stortingsmeldingen om kultur stor vekt på «[...] den kulturelle «distriktsbygginga», noe som skulle gjennomføres ved en rekke tiltak som skulle [...] sikre enkeltmenneske og grupper større reell valfridom når det gjeld kulturkonsum og kulturaktivitet» (St.meld. nr. 8, 1973/74:13). Selv om staten fortsatt ønsket å beholde autoritet og hovedansvar overfor de høykulturelle institusjonene som Riksteateret, Riksringkastingene

o.l., ønsket de å gi lokalsamfunnene større ansvar overfor egen kulturell aktivitet. Det ble altså gjort et skille mellom det som ble betraktet som lokal kultur, og nasjonal kultur.

I «Innstilling fra kirke- og undervisningskomiteen om kulturpolitikk for 1980-åra og nye oppgaver i kulturpolitikken», heter det i punkt 1.3.: Offentlig kulturforvaltning: «Et hovedresultat er at det i mange kommunestyre og fylkesting er utviklet en sterkere bevissthet om betydningen av kulturell identitet som plattform for trygghet i tilværelsen.» (Forprosjekt, 1990:5). Nordland fylkeskommune hadde mot slutten av 1980-tallet erkjent dette faktumet, og gjennom fylkesplanen 1988 – 1991 kan vi blant annet lese: «Fortsatt styrke service, miljø- og kulturtilbudet for økt velferd og trivsel for befolkningen.» (Forprosjekt, 1990:5). Tanken om kultur som «medisin for et sykt samfunn» ble ivaretatt i den nye handlingsplanen til fylkeskommunen.

I 1988 utarbeidet Nordland fylkeskommune en handlingsplan for kunst- og kunstnerpolitikk. Handlingsplanen gikk under tittelen «Kunstnerkår i nord». Initiativtakeren til den nye handlingsplanen var daværende fylkeskultursjef Aaslaug Vaa. Handlingsplanen, som lå klar i mai 1988, inneholdt en beskrivelse av kunstnere og kunstinstitusjoner i Nordland, resultatet av en undersøkelse av kunstnerne i fylket, en vurdering av formidlingsinstitusjonene i Nordland, og forslag til kunstpolitiske tiltak fra kunstnerne, samt en handlingsplan for å bedre kunstnerens kår i Nordland fylke. Sentralt i handlingsplanen var forslaget om et 3-årig arbeidsstipend for kunstnere i fylkeskommunen. Men institusjonelle tiltak stod også sentralt i denne handlingsplanen. De institusjonelle tiltakene omfattet blant annet offentlige museer og gallerier, brukerstyrte gallerier/foreninger, kunstnerstyrte institusjoner og utstillinger, private gallerier og kunsthandlere, barnekonstskoler og andre tiltak som blant annet utsmykkingsordninger (Arnestad, 1997:4). Årsaken til en så omfattende undersøkelse av dette området kan forklares i at Nordland på dette tidspunktet ikke hadde noen slike offentlige institusjoner for kunst. I utredningen konkluderes det med at Nordland fylkeskommune ser verdien i å styrke kunstlivet i regionen fordi et økt kunst- og kulturtilbud kan bidra til økt trivsel blant lokalbefolkningen, som igjen kan føre til at flere ønsker å bli boende i distriktene. Dette vil etterhvert gagne det lokale næringslivet, og dermed styrke den lokale økonomien. Kunst og kultur ble med andre ord ilagt et stort ansvar (Arnestad, 1997:6).

## 2.4 SKULPTURLANDSKAP NORDLAND – KULTURPOLITIKK I PRAKSIS

Som nevnt innledningsvis så *Skulpturlandskap Nordland* seg selv som et prosjekt med klare demokratiske intensjoner. Intensjonen var å gi folk i distriktene de samme mulighetene som folk i de store byene hadde. Dersom folket ikke ville komme til kunsten, måtte kunsten komme til folket. «Kunstnerkår i Nord» var den første regionale handlingsplanen for billedkunst og kunsthåndverk, og utredningen ble presentert for de ulike kommunene på fylkeskommunens kulturkonferanse på Vega i november 1988. Tilstede på konferansen var blant annet kulturpolitikere, kultursjefer, næringssjefer, representanter for billedkunstnere og kunsthåndverkere. På den samme kulturkonferansen presenterte den Berlin-baserte Nordlandskunstneren Anne Katrine Dolven ideen til et nytt prosjekt, «Samtidsskulptur i Nordland». Hennes tanke var at Nordland fylkeskommune skulle ta initiativ til et prosjekt hvor internasjonale, nordiske og norske billedkunstnere skulle produsere og plassere en skulptur i hver kommune i Nordland.

Nordland er langt, øyrikt og vanskelig å binde sammen kommunikasjonsmessig. De 45 kommunene i fylket varierer i innbyggertall og utstrekning. Det ble bestemt at det ikke ville ha noen hensikt å sentralisere et eventuelt kunstprosjekt i form at et galleri eller et museum. Ideen om en demokratisk kulturpolitikk forutsetter at tilbudet er tilgjengelig for alle. Skulle man nå ut til alle i fylket, var man nødt til å tenke annerledes. Derfor foreslo Dolven at hver kommune skulle få hver sin skulptur. På denne måten ville ingen føle seg utelatt som følge av de geografiske avstandene som preger fylket. Hun stilte spørsmål om hvordan det som i kunstens verden er periferi kunne bli et sentrum ved å ta utgangspunkt i de spesifikke særtrekkene som kjennetegner stedet selv, i dette tilfellet Nordland med sin spredte bosetting og særegne dramatiske natur. Gjennom å tenke hver av de 45 kommunene (en kommune i Troms fylke er medregnet) som hjemsted for et kunstverk, kunne et nytt sentrum skapes, mente Dolven. Samlet skulle alle kunstverkene utgjøre en kunstsamling. Kunstnere fra hele verden skulle inviteres til å delta i prosjektet, og slik ville Nordland og Norge erverve seg en internasjonal kunstsamling basert på de kvalitetene som lå i landskapet selv.

Fylkesrådmannen ga sin tilslutning til kulturstyrets vedtak i sin innstilling til fylkesutvalget, og innstillingen ble vedtatt mot seks stemmer april 1989. Det ble bevilget kr. 200 000 til forprosjekteringen. Denne ble utført av blant annet Fylkeskultursjef Aaslaug Vaa og Sigbjørn Eriksen, daværende fylkesordfører, og sto ferdig året etter. I forprosjektet har prosjektet fått tittelen *Skulpturlandskap Nordland – Artscape Nordland*. Det var viktig for prosjektledelsen å

vektlegge viktigheten av et slikt prosjekt, og mye av forprosjektet går ut på å rettferdiggjøre *Skulpturlandskap Nordland*. Særlig ble den økende fraflyttingen som preget de fleste kommunene på 80-tallet trukket frem. I forprosjektet står det blant annet:

Kunstneren kan gjennom *Skulpturlandskap Nordland* skape symboler for nordlandsk identitet, tradisjoner og historie – dette vil synliggjøre verdier i lokalsamfunnet. Ofte har det vist seg at impulser utenfra kan være nødvendige for å virkelig bli bevisst og se egne kvaliteter. Resultatet kan bli en opplevelse av egenverd og en følelse av stolthet over heimlassen – en styrket tilhørighet (Forprosjekt, 1990).

Tanken var å invitere internasjonale anerkjente kunstnere til hver sin kommune, og la dem skape en skulptur med utgangspunkt i det omkringliggende landskapet. Kriteriet var at kunstnerne måtte benytte seg av lokal arbeidskraft og lokale materialer. Ellers sto de fritt til å gjøre hva de ville. Dette begrunnet de med, som vi ser av sitatet, at det ville bidra til å styrke følelsen av enhver kommunes identitet og egenverdi – at det ville styrke tilhørigheten til ”heimlassen”. I tillegg til dette ble det lagt frem at gjennom å invitere internasjonale kunstnere fremfor å bruke egne lokale kunstnere, ville man plassere Nordland og Norge på kartet i en internasjonal kunstsammenheng. Kunstverkene ville fungere som; ”stimulerende kontaktpunkter med omverdenen” (Forprosjekt, 1990).

I forprosjektfasen ble det valgt fire kunstteoretikere som fagkonsulenter. De fikk i ansvar å lage den kunstneriske rammen for prosjektet, samt å velge ut kunstnere til de ulike kommunene. Det var et sterkt ønske fra ulike hold om at disse fagkonsulentene skulle representere bredde angående kjennskap til norsk, nordisk og internasjonal samtidskunst. Fagkonsulentene som ble valgt var Per Hovdenakk, daværende direktør for Henie Onstad kunstsenter på Høvikodden; Maaretta Jaukkuri; kunsthistoriker, tilknyttet Nordisk Kunstcentrum i Sveaborg, og Moderna Museet i Stockholm; Bojana Pejic, kunstkritiker med spesiell kjennskap til Østeuropeisk samtidskunst, og Angelika Stepken, kunstteoretiker med base i Berlin. Fagkonsulentenes oppgave var å samle inn opplysninger om aktuelle kunstnere, og på bakgrunn av denne informasjonen, fordele oppdragskommuner på de ulike kunstnerne. Kunstnerne ble ikke tilfeldig plassert i de ulike kommunene, men de ble grundig vurdert i forhold til mulige tilknytningspunkt mellom kunstner og kommune. Fagkonsulentene utarbeidet følgende konsept som skulle gi bakgrunn for utvelgelse av kunstnere til prosjektet:

Ideen om skulptur som "site-construction", direkte oversatt "plass-konstruksjon", er et konsept som utviklet seg i 70-årene. Begrepet innebærer at skulpturen skal forholde seg til det spesifikke miljøet den blir plassert i: den blir en del av omgivelsene (Forprosjekt, 1990).

Bestemmelsen var med andre ord at kunstverkene skulle inngå i en site-specific tradisjon der miljø, bakgrunn og naturforhold skulle inkorporeres i verket. Resultatet ble 33 skulpturer plassert i like mange landskap. Hver av skulpturene forteller sin historie, om et sted, om en arbeidsprosess. Samlet utgjør skulpturene, skapt av kunstnere fra i alt 15 ulike nasjoner, mangfoldet innenfor den stedsspesifikke skulpturtradisjonen fra 60-tallet til i dag. Daværende fylkeskultursjef og delansvarlig for *Skulpturlandskap Nordland*, Aaslaug Vaa, skrev i bladet *Form* fra 2000, at noen av målsettingene for prosjektet var blant annet "å utvikle et internasjonalt viktig samtidskunstprosjekt hvor kunstverkene (skulpturene) skulle skapes ut i fra de forutsetninger som ligger i Nordland". (Vaa, 2000:9) Videre står det at de ønsket å "utvikle prosjektet på en slik måte at det hadde forankring blant nordlendingene, være identitetsskapende og dermed være med på å befeste motivasjonen til fortsatt bosetting og utvikling i kommunene" (Vaa, 2000:9). Disse momentene bærer mange likhetstrekk med den fylkeskommunale kulturpolitiske målsettingen. Slik kan prosjektet sees som en inkarnasjon av fylkeskommunens kulturpolitikk, fordi det synes å inneholde alle aspekter ved den kulturpolitikken Nordland fylkeskommune ønsket å føre i den samme perioden som *Skulpturlandskap Nordland* ble utviklet.

Regjeringens holdning til kunst og kultur på denne tiden var forankret i en tanke om kunst og kultur som oppdragende, eller som tidligere nevnt «medisin for et sykt samfunn.» og kulturpolitikken på slutten av 1980-tallet og utover 90-tallet bar preg av at den skulle «læres bort». I stortingsmelding nr. 47 (1996/97) er tanken om kunst som «det andre» sentralt. Man så kunstens potensiale som noe samfunnsnyttig, noe alternativt til det rådende samfunnssynet, og man mente at kunsten kunne hjelpe oss til å se verden på en annen måte:

Det vil aldri vera slik at kunst står over eller på sida av samfunnet, uavhengig av samfunnsforhold. Det kan likevel ofte vera slik at kunst opererer med verdiar og synspunkt som kan vera i klar opposisjon til eit rasjonelt, teknokratisk og økonomisk bestemt samfunnssyn. Sagt på ein annan måte: kunst forheld seg til sider av menneskeleg samhandling som tek i bruk andre delar av intellektet enn dei som er reint fornuftsbaserte. Eit viktig trekk ved kunst er difor evna til å stimulera *annleistenking*: det å kunna sansa røyndomen på andre måtar enn gjennom dei rasjonalitets- og formålsbestemte perspektiva som elles i stor grad dominerer tankemodellar og dermed også oppfatningar om røyndomen i vår del av verda (St.meld. nr.47, 1996/97).

Regjeringen holdt seg altså til et synspunkt på kunst som viktig for det øvrige samfunnet. Men siden kunst gjennom sin form for alternativ tenkning utfordrer de fornuftsbaserte forestillingene, de som tradisjonelt sett er basert på instrumentelle og økonomiske verdsett, er det veldig lett å tenke på kunst som noe «unyttig», noe vi ikke trenger, noe som ikke spiller en klar rolle i samfunnsmaskineriet. «På en måte har formålsrasjonelle synspunkt hegemonisert oppfatningen av hva som er nyttig eller ikke i samfunnet.» (St.meld. nr.47, 1996/97). Dette er årsaken til at mange betegner kunst som en overflod vi strengt tatt ikke behøver. At det er viktigere ting å bruke offentlige penger på. Men dersom vi i definatoriske vendinger omtaler kunst som «unyttig», aksepterer vi samtidig det økonomisk og teknokratisk betingede nyttebegrepet som norm for hva vi mener med samfunnsnytte. Stortingsmeldingen fra 1996/97 gjør det klart at de ønsker å forfekte et annet syn på hva «samfunnsnytte» alternativt kan være. Og hvordan en nysatsing på kunst kan bidra i denne sammenhengen.

Kunst ble ansett som kommunikasjon og samhandling, og dette samhandlingsperspektivet lå sterkt hos regjeringen på begynnelsen av 1990-tallet: «Samhandlingsperspektivet er fundamentalt for kunsten vurdert i samfunnssammenheng. Utan å ha ei eller anna form for referansepunkt i samfunnet er det meningslaust å snakka om grensesprengjande og/eller andre funksjonar som framhevar kunst som alternativ vegvisar.» (Stortingsmelding nr. 47, 1996/97). Slik sett mente man at kunsten alltid ville høre til i en toveis kommunikasjonsprosess der du har kunstneren og hans/hennes budskap på den ene siden, og publikum (mottakerne) på den andre siden. For at kunsten skal ha en funksjon eller eksistere i noe annet enn et «tomrom», er den avhengig av at mottakerne oppfatter og tolker budskapet, og gjør dette om til opplevelser. Men for at dette i det store og hele skal være mulig må mottakerne kjenne til kunst og dens rolle i samfunnet.

Evna til å møta, tolka og oppleva kunstuttrykk er like lite medfødd som andre sosiale handlingsmønster. Det må lærast og haldast ved like. Stadige møte med kunstuttrykk er den sikraste måten å få til ein læreprosess, slik at det kan bli ein meningsfull dialog mellom kunstnarar og ulike målgrupper (Stortingsmelding nr. 47, 1996/97).

Det ble tidlig klart at man så *Skulpturlandskap Nordland* som et prosjekt som skulle forfekte disse (regjeringens) tankene om en *oppdragende* kunst som skulle bidra til nytenkning som følge av *annerledesheten* i tilknytning til en distansert og distingverende holdning. «Nordland – og hele landsdelen – er stilt overfor store utfordringer som krever både nytenkning og helt nye måter å forholde seg til virkeligheten på.» (Forprosjekt, 1990). Nordland fylkeskommune



hadde som tidligere nevnt ønsket lenge å gjøre noe med den økende fraflyttingen. De så at en økende satsning på kulturtilbud kunne ha en positiv effekt på mange av de problemene som fylkeskommunen hadde på denne tiden. Nordland sto overfor en omstrukturering av næringslivet på slutten av 1980-tallet, og en næringskrise gjorde at fylket nå sto overfor en rekke nye utfordringer – både på godt og vondt. Fylkeskommunen erkjente at det ville være en grov undervurdering av disse problemene å hevde at et kunstprosjekt kunne løse dem, men de stilte seg bak holdningen om at det kunne være et lite bidrag til å støtte opp under folks stolthet over heimlassen, og deres tilknytning til de verdier som eksisterer der.

*Skulpturlandskap Nordland* ble vedtatt i Fylkestinget våren 1992 med 33 mot 20 stemmer (Holm, 1997:1). På denne tiden var prosjektet allerede blitt gjenstand for heftig debatt blant fylkets befolkning, og mange hadde allerede sterke meninger mot et samtidskunstprosjekt av så omfattende karakter som dette. I begynnelsen stilte de fleste seg positive til ideen om et prosjekt som skulle bidra til økt fellesskap og en sterkere stolthetsfølelse av stedet man kommer fra. Det ble også sett som positivt at staten viste sin interesse for bygda i Nordland. Likevel skulle det ikke ta lang tid før meningene om prosjektet skulle endre seg radikalt. Den største utfordringen for prosjektet gikk ut på å overbevise de ulike kommunene og deres innbyggere om verdien av skulpturene som skulle være av en utfordrende, samtidsaktuell karakter, og ikke i tradisjonell form slik som mange kanskje forventet. Samlet sett skulle *Skulpturlandskap Nordland* representere trender innenfor skulptur i perioden 1960 – 1990. Den kunsthistoriske grunnideen til *Skulpturlandskap Nordland* ligger i konseptet om «site-construction», et konsept med røtter i minimalismen og «land-art», der kunsten forstås gjennom sin kommunikasjon med omgivelser. Kunstens skulle være knyttet til og stå i forhold til sin fysiske plassering i rommet. I forprosjektet ble det presisert som et av premissene for kunstverkene at de skulle «plasseres i fantastisk, naturskjønt landskap» (Forprosjekt, 1990:10).

Når det kom til bestemmelsen av hvilken kunstner som skulle jobbe i hva slags kommune, kommer det frem i forprosjektet at avgjørelsene ble tatt med utgangspunkt i «faktakunnskaper om stedene så vel som ren intuitiv følelse av et tenkt kunstverk i tilknytning til landskapet/sjøen eller en urban situasjon.» (Forprosjekt, 1990:11) Til tross for at man ønsket at kunstnerne skulle samarbeide med lokalbefolkningen og stedet, var det viktig at kunstnerens maksimale frihet ble beholdt. I forprosjektet står det at det var ønsket at kunstneren selv skulle finne hans/hennes kontakt til den sosiale og geografiske konteksten

som ble gitt. Med andre ord, at valget av sted, materiale og uttrykk skulle ligge fullstendig i kunstnerens hender (Forprosjekt, 1990).

Forprosjektet ble presentert for de ulike kommunene gjennom en brosjyre med bilder av lignende kunstverk i landskap. Det var helt essensielt fra Fylkeskommunens side at kommunepolitikere forsto hva slags type kunst *Skulpturlandskap Nordland* skulle bestå av. Kommunepolitikernes største utfordring var at de måtte ta stilling til noe som var svært lite konkret. På dette tidspunktet visste de faktisk ikke hva slags kunstverk de ville bli tilbudt, og mange hadde problemer med å bestemme seg før det forelå en skisse av skulpturen. Skepsisen var naturlig. Men tanken om et kunstprosjekt som kunne bidra til å styrke folks opplevelse av egenverd, og gi dem en følelse av stolthet over hjembygda si, være identitetsskapende og dermed bidra til å forhindre videre fraflytting fra kommunene, virket forlokkende på mange. Og det var enighet om at intensjonene bak *Skulpturlandskap Nordland* ville ha en positiv effekt på kommunene.

### 3 MOTTAGELSEN AV *SKULPTURLANDSKAP NORDLAND*

I Vestvågøy og Eggum er de glade i skulpturen sin (Helgeland Arbeiderblad, 15.4.1994).

#### 3.1 MARKUS RAËTZ, *HODET* (1992)

Ikke alle skulpturene i *Skulpturlandskap Nordland* ble møtt med motstand fra lokalbefolkningen. Dette gjelder for blant annet for Sveitseren Markus Raëtz sitt bidrag til Vestvågøy kommune i Lofoten som ble avduket i september 1992 (Fig. 1 og 2). *Hodet* består av en steinsøyle i granitt med mørkt, oljet patina. På toppen av denne er et hode i bronse som fra enkelte synsvinkler vendes opp-ned ettersom man beveger seg rundt den. Hodet ber ikke om noe lesning, eller noe tolkning. Du trenger ikke forstå den kunsthistoriske konteksten som skulpturen er kommet ut av for å verdsette dets fysiske tilstedeværelse i landskapet. Aaslaug Vaa beskriver *Hodet* som et endeløst spill med betrakterens blikk, og hun påpeker at synsvinkelen alltid vil være spilllets trumfkort. «Mens jeg beveger meg endres bildet jeg ser foran meg. Slik gjøres jeg oppmerksom på *at* jeg er – jeg ikke bare er.» (Vaa, 2004:201). Til tross for kallenavn som «kløpinnen» og «tullhauet», ble skulpturen beskrevet som «En enkel stillferdig skulptur som ikke skriker ut sin tilstedeværelse, men som lar seg sakte bli oppdaget.» (*Nordlands framtid*, 08.08. 1996).

I artikkelen «Samtidkunst i nordlandske landskaper – et umulig møte?», forsøker Odrun Sæther å beskrive omgivelsene omkring nettopp denne skulpturen (Sæther, 1995:161). Etter å ha pratet med en rekke mennesker, ble det klart for Sæther at det var noe med akkurat denne skulpturen som falt i smak hos sitt publikum, og hun forsøker i artikkelen å finne ut hva som gjorde at den ble så godt mottatt. Det som kanskje spilte størst rolle med henhold til nettopp denne skulpturens popularitet, er dens tradisjonelle form. En byste på en sokkel er et kunstuttrykk som de fleste av oss kjenner godt til i fra før, og den blir umiddelbart opplevd som noe som går inn under den tradisjonelle forståelsen av hva *kunst* er. Kunstneren bak «Hode» ønsket ikke å presentere en alternativ tolkning av en lokal historie eller myte og han problematiserte ikke noe kontekst i forbindelse med sentrum/periferi. Gjennom å unngå å legge så mye rom for tolkning i bysten gjorde han den mer åpen enn mange av de andre skulpturene i *Skulpturlandskap Nordland*. «Hode» kunne leses umiddelbart.

Sæther trekker frem skulpturens evne til å forandre seg ettersom man beveger seg rundt den. Gjennom våre egne handlinger kommer skulpturen til liv. Den er «godt laget», viser

håndverket, og den er begripelig som form. «Det er et menneskehode som skuer mot horisonten. Og med det kjenner folk seg igjen: For en nordlending hører det med til hverdagens innslag å kaste et blikk på horisonten, for å se på været, eller etter båten, eller bare for å se at lyset skifter, drømme seg bort...» (Sæther, 1995:177). Til tross for et noe romantisk syn på nordlendingen, har hun et poeng. Det er i det vellykkede møtet mellom kunst og natur at fascinasjonen oppstår. For mange av de lokale i Vestvågøy representerte skulpturen dem selv, og stedet de kom fra gjennom sin enkle og klare form. Det som gjorde at *Hodet* ble så godt mottatt av lokalbefolkningen var til syvende og sist skulpturens omfavelse av nettopp stedet. Den var et lite kunstverk i et stort landskap.

### 3.2 JAN HÅFSTRÖMS *DEN GLÖMDA STADEN* (1996)

Jeg skjønner ikke poenget med å sette opp en modell av en utbombet kurdisk landsby på Sundfjordsfjellet. Det er jo en tragedie det hele, og direkte sjokkerende at et slikt «minnesmerke» skal plasseres i Gildeskål. Om vi absolutt skal ha et kunstverk på Sundfjordsfjellet, så burde det vel være noe som har tilknytning til kommunen (Nordlands framtid, 23.03.92).

I Gildeskål kommune ligger Jan Håfströms mye omtalte *Den glömda staden* (Fig. 3 - 5). Skulpturen, som er plassert i en skråning ved Oterstranda i Gildeskål, gir umiddelbare assosiasjoner til en ruin av en boplass for mennesker. Den er monumental og dekker omtrent 400m<sup>2</sup>. Den er laget i naturstein, granitt og plaststøpt betong. Prosessen med «Den glömda staden» startet allerede i 1990, men skulpturen sto ikke ferdig før i 1996. Dette var blant annet på grunn av den massive motstanden skulpturen møtte fra lokalbefolkningen. Skulpturen fikk aldri noen offisiell åpning i forbindelse med *Skulpturlandskap Nordland*.

Allerede før det var bestemt at Håfströms skulptur skulle bygges i Gildeskål florerte avisene med innlegg av mildt sagt kritisk holdning til hans «Kurderlandsby». På lederplassen i Nordlandsposten kunne man lese at «[...] såkalte *Skulpturlandskap Nordland* er kun egnet til å sette den fylkeskommunale kulturadministrasjonen i vanry. Å dytte en utbombet kurderlandsby på en sakesløs kommune, og attpåtil ta seg betalt for det, hører ingen steder hjemme.» (Nordlandsposten, 21.3.1992). Ryktet om at kunstneren hadde blitt inspirert av et flyfoto fra den pågående krigen i Irak var mer enn mange kunne godta. I leserbrev og avisinnlegg fra perioden 1992 – 1993 ble skulpturprosjektet kalt «smakløst», «Schizofrent», «hårreisende» og «latterlig», blant andre ting, og av omtrent 25 registrerte leserinnlegg som er

å finne på *Skulpturlandskap Nordlands* hjemmesider, var det bare 1 som stilte seg positivt til «Den glömnda staden». På grunn av den konsekvente negative holdningen mot prosjektet måtte saken flere ganger igjennom kommunestyret, som hele tiden insisterte hardnakket på at prosjektet skulle gjennomføres, til tross for motstanden fra sine velgere. Den fikk med andre ord en helt annen mottagelse enn tidligere nevnte *Hode* fra Vestvågøy.

En av årsakene til den manglende støtten fra lokalbefolkningen er nok knyttet til skulpturens innhold og resepsjonsgrunnlag. Som nevnt tidligere, førte ryktet om at *Den glömnda staden* skulle være en reproduksjon av ruiner inspirert av krigens herjinger i Irak til at man allerede før skulpturen var et faktum, hadde visse assosiasjoner knyttet til negativitet, krig og elendighet. Dette var ikke noe man ønsket for sin kommune. Og selv om kommunen og prosjektledelsen for *Skulpturlandskap Nordland* opp til flere ganger forsøkte å gå ut i media og rette opp misforståelsen i forbindelse med dette, ble det oppfattet som «bortforklaringer» fra kommuneadministrasjonens side (Nordlandsposten, 19.5.1992). «Både den originale ruinen og etterligningen er vandalisme, og ikke kunst slik jeg definerer det», ble det uttrykt i et leserinnlegg (Nordlands framtid, 30.03.92). *Den glömnda staden* ble tidlig kjent som «kurderlandsbyen», en merkelapp som viste seg vanskelig å riste av. I følge kunstneren selv var ruinens symbolikk «[...] ikke først og fremst knyttet til krig og ødeleggelse, men til forgjengelighet og til sivilisasjonens plass i skaperverket.» (Nordlandsposten, 8.4.1992). Håfstrøms arbeidstittel var «spor av mennesker», og skulpturen var ment som et symbol for menneskets forgjengelighet i motsetning til naturen. Hans utgangspunkt er at mennesket ser på seg selv som et sentrum for tilværelsen og sivilisasjonen, at alt som eksisterer omkring oss er et resultat av handlinger vi gjør. Det skulpturen beviser er at vi likevel ikke er annet enn forgjengelige og midlertidige i motsetning til naturen som er det egentlige, evige og uforanderlige sentrum. Ruinen er et bevis på naturen som krever tilbake sin rettmessige plass (Holm, 1997:93). Dag T. Andersen skriver i *Skulpturlandskap Nordland* (2004) at «*Den glömnda staden* avdekker for oss hva et sted er – i erindringen om det. Erindringens steder har vi ingen umiddelbar tilgang til.», og videre: «Et byggverk og et kunstverk i et landskap kan gi rommet form ved å ta det i besittelse, ved å fylle stedets plass og glemme det.» (Andersen, 2004:142). Sitatene viser hvordan det er mulig å reflektere og assosiere over *Den glömnda staden* på et teoretisk og abstrakt grunnlag. Dette var derimot ikke den opplevelsen lokalbefolkningen fikk av prosjektet.

Likevel var det nok den generelle misnøyen mot *Skulpturlandskap Nordland* som helhet som gjorde utslaget for den negative mottakelsen. At det skulle brukes så mye penger på kunst som «ingen» ville ha var vanskelig å godta for de fleste. Særlig med tanke på at Nordland på denne tiden hadde mange utfordringer knyttet til økonomi. Flere av kommunene som er med i *Skulpturlandskap Nordland* hadde økonomiske problemer, og den generelle oppfatningen var det det virket arrogant og meningsløst å bruke så mye av folkets skattepenger på kunst når det var sykehus, veier og skole som virkelig trengte pengene.

### 3.3 ERIK DIETMAN, *STEINAR BREIFLABB* (1997)

Vi vil ikke ha dette ondskapens symbol utenfor stuevinduet. Det sier Torbjørn Tilrem som er grunneier og nabo til fjellet der den svenske kunstneren Erik Dietman vil plassere midgardsormen og Loke (Helgeland Arbeiderblad, 27.07.92).

Det «Ondskapens symbol» som sitatet ovenfor henviser til er det opprinnelige bidraget til Brønnøy kommune. Den svenske kunstneren Erik Dietman som ble tildelt kommunen presenterte i 1992 sitt forslag for prosjektledelsen i *Skulpturlandskap Nordland*. Hans idé var den mest radikale i *Skulpturlandskap Nordland* hittil. Forslaget hans gikk ut på å endre fjellveggen på det lokale Mofjellet med blant annet dynamitt og speil for å lage de mytologiske skikkelsene Midgardsormen og Loke. Ideen var så radikal at prosjektledelsen fant det nødvendig å ikke gå ut med skissen før den ble presentert for både grunneiere og formannskap i frykt for hvordan pårørte ville komme til å reagere. Til tross for forsøket på å hemmeligholde planene, kunne man 20.02.92 (dagen etter møtet i formannskapet) lese i Brønnøysunds avis:

Med dynamitt vil den svenske kunstneren Erik Dietman gå løs på Mofjellet i Brønnøy for å skape Midgardsormen og guden Loke. Det kan bli Brønnøysunds bidrag i *Skulpturlandskap Nordland*. Det er også snakk om å bygge speil i fjellet som skal visualisere ormens øyne, og den skal få vannsprutende nesebor. Foreløpig er planene for Brønnøyskulpturen hemmeligstemplet, og Brønnøy formannskap fikk en orientering om dem av prosjektleder i lukket møte onsdag (Brønnøysunds avis, 20.02.92).

Avisen viet hele forsiden til saken med overskriften «Hemmeligstemplet skulpturprosjekt for Brønnøy». Lokalbefolkningen var i harnisk, og mente at det var den ytterste respektløshet å gjøre slike endringer i landskapet. Prosjektledelsen måtte tidlig ut og roe ned et bekymret

folk. «Inngrepene blir små, Dietman vil bare tydeliggjøre former som allerede er der – et øye, en profil. Han har ikke tenkt seg noe drastisk og vil gå forsiktig til verks.» (Brønnøysunds avis, 25.02.92). Tanken på at en kunstner, og att på til en svenske, skulle komme til Brønnøysund og endre hele landskapet var hårreisende. Det ble hevdet at kunsten truet det hellige, det som i flere generasjoner har representert det mest dominerende synsinntrykk i byen. Det ansiktet Dietman hadde sett i fjellveggen, er det samme ansiktet som generasjoner av mennesker i lokalsamfunnet har vokst opp med. Dietman hevdet at han bare ønsket å forsterke ansiktet, gjøre det mer synlig. Men for lokalbefolkningen var ikke dette nødvendig da de ikke hadde noen problemer med å se ansiktet i fjellveggen, slik de hadde gjort i mange år.

I samme avisen som tidligere kan vi lese: «Skal politiske organer ta seg til å behandle akkurat hva de vil i dypeste hemmelighet uten at det hverken fremgår av sakslistor eller innkallelser, da har vi regelrett avskaffet demokratiet». (Brønnøysunds avis, 22.02.92). Hemmeligholdelsen og hviskingen provoserte lokalbefolkningen fordi det sendte ut et budskap om at dette ikke handlet om å høre på folket, eller å ta hensyn.

Dietman gikk til slutt med på å lage et nytt forslag til *Skulpturlandskap Nordland*. Resultatet ble «Steinar Breiflabb», en menneskeskapt øy formet som en breiflabb. På toppen av øya er det plassert en båt. Kunstens dimensjoner er 7000 cm lang, 1000 cm høy og 2000 cm bred (Jaukkuri, 2004:77), (Fig. 6 – 7). Øya ligger ved innseilingen til Brønnøysund, og er selve manifestasjonen av hva Land art handler om. I stedet for å bruke stedets lokalitet som et fysisk utgangspunkt for en skulptur, har han tatt utgangspunkt i skulpturen for å skape et helt nytt sted som ikke tidligere eksisterte. Landskapet blir objekt. I boken *Skulpturlandskap Nordland* (2004) kan vi lese:

Kunstneren har forstått at han har virket i et rom hvor enhver samtale i neste øyeblikk kan bli avbrutt av noe som ikke vil oss noen ting og som heller ikke kan avkreves noe, men som bare fins der. Vi ville formodentlig si skrekkelig og storslagent, men dette er moralske og estetiske kategorier som naturen ikke vedkjenner seg ( Granath, 2004:78).

Dietman ønsket fra begynnelsen av å lage et kunstverk som hadde naturen som utgangspunkt i større omfang enn mange av de andre prosjektene i *Skulpturlandskap Nordland*. Da hans første forslag om å endre på landskapet som allerede eksisterte ble nedstemt, bestemte han seg for å lage et helt nytt landskap. Resultatet er et kompromiss mellom kunstner, prosjektledere,

politikere og lokalbefolkning. Noen mente at det nye forslaget var «snilt, barnevennlig og litt lite provoserende.» (*Helgeland Arbeiderblad* 03.03.92).



## 4 DEMOKRATISK KUNST – EN UMULIGHET?

After all, art is a message from one individual to another individual (Jaukkuri, 1997:16).

### 4.1 KUNSTENS SOSIALE KONSTITUSJON

Å se kunst som sosial konstitusjon handler om å se på hvorfor kunst blir forstått som kunst. Kunstinstitusjonens differensiering i forhold til andre institusjoner som familie, økonomi, politikk og religion er et trekk ved det moderne samfunnet. Kunstens funksjon har som følge av dette blitt definert som «det andre» som skal forstås ut i fra sine egne regler.

*Skulpturlandskap Nordland* måtte forholde seg til omtrent 240 000 potensielle og ulike mottakere, og det ble derfor nødvendig fra prosjektledelsens side å kategorisere de ulike mottakerne på et vis (Holm, 1997:16). I følge deres egne målsetninger for prosjektet skulle *Skulpturlandskap Nordland* forholde seg til tre mottakergrupper; den kommersielle (reklame, media og næringsliv), den profesjonelle (kunstnere, samarbeidspartnere, medlemmer av kunstinstitusjonen), og amatørgruppen (kommunepolitikere, «folket»). Det var viktig for Nordland fylkeskommune og prosjektledelsen at *Skulpturlandskap Nordland* hadde en profesjonell ramme, og det ble holdt en rekke seminarer tilknyttet prosjektet i løpet av de første fem årene. Et av seminarene som ble holdt i juni, 1994 hadde i tillegg til å presentere *Skulpturlandskap Nordland* for kunstnere, samarbeidspartnere, presse og lokalpolitikere, også kunstfortolkning og identitetsproblematikk som tema. Tekster fra dette seminaret er samlet og utgitt i et dokument som har fått den internasjonale tittelen *Artscape* (1994). Tekstene viser til et ønske om å holde et høyt akademisk nivå på den kunstfaglige siden gjennom forståelsen av den teoretiske og kunsthistoriske tradisjonen. Dette kommer særlig frem gjennom forventningene til den resepsjonsmodellen som ble forfektet gjennom den stedsspesifikke kunsten. Det ble lagt særlig vekt på lesningen av de ulike skulpturene og deres potensiale som innehavere av en indre kraft blant annet gjennom skulpturenes *ureduserbare nærvær*. *Skulpturlandskap Nordland* ble formidlet som et konseptuelt prosjekt der det refleksive ved de 33 forskjellige skulpturene skulle binde det hele sammen og gi det en viktig historisk og symbolsk verdi utover enkeltverkene.

For å forstå kunst ut i fra dette synspunktet er det nødvendig med en fortrolighetskunnskap som omhandler kjennskap til kunsthistorie, filosofi og formidling. Det er dette som utgjør kunstens sosiale konstitusjon. Men dette er kunnskaper som mange innenfor den såkalte

*amatørgruppen* ikke hadde. Det ble derfor vanskelig for prosjektledelsen å formidle den profesjonelle lesningen av *Skulpturlandskap Nordland* til de mottakerne som prosjektet i utgangspunktet var ment for. Amatørgruppen, eller «folket» reagerte på sin side med å blant annet avvise *Skulpturlandskap Nordland* som et elitistisk samtidskunstprosjekt av og for kunsteliten. Utgangspunktet om et kunstprosjekt som skulle styrke lokalsamfunnets identitet og tilknytning til sitt hjemsted følte ikke oppfylt, i stedet ble det oppfattet som et forsøk på å bekrefte forskjellene mellom «dem» og «oss». Det ble tolket som om prosjektledelsen bak *Skulpturlandskap Nordland* ikke ønsket å lage et kunstprosjekt basert på ideen om likhetsprinsippet, men at de ønsket å oppdra lokalbefolkningen, invitere dem over terskelen til den lukkede kunstverdenen.

## 4.2 BOURDIEU, KANT OG *DISTINKSJONEN*

Dette skillet mellom «folk» og «elite» er ikke noe nytt i samtidskunsten, og kan best forklares gjennom Pierre Bourdieus *Distinksjonen* fra 1979. Her erkjenner Bourdieu at det er snakk om en elitær og en folkelig forståelse av kunst, og at disse karakteriseres av mengden av kulturell kapital. Bourdieu spør seg hva som skiller den distingverte smaksdommen fra den vulgære, og på hvilken måte estetiske valg kan bidra til å opprettholde klasseskiller. I boken retter han søkelyset mot sammenhengen mellom smak, sosial tilhørighet og makt. *Distinksjonen* er først og fremst en bok som tar opp hvordan smak og behag er forskjellig innenfor hver enkelt av samfunnets klasser og lag. Det er en bok om estetikk og sosiologi. Men det er også en bok som tar opp mer allmenne spørsmål knyttet til forholdet mellom individ og kollektiv.

*Distinksjonens* fulle tittel er *Distinksjonen – en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, og henspiller på Immanuel Kants livsverk; *Kritikk av dømmekraften* fra 1790. Kant tar for seg spørsmålet om hvordan kunstopplevelsen og, mer allment, den estetiske erfaringen, forholder seg til naturvitenskapen og pliktmoren. Det som for Kant kjennetegner den estetiske smaksdommen er at den er uten enhver interesse. Kant var den første til å etablere kunst som et eget utdifferensiert område. Han bruker logikk for å skissere estetikken som en egen vitenskap. Han forsøker å komme frem til selve grunnlaget for viten, det primære i naturen, og det essensielle ved estetiske dommer. Han gikk ut i fra at smaksdommen er allmenngyldig og universal, og derfor lik for alle (Kant 2008:56).

Kant deler fremstillingen av det skjønne inn i fire momenter: det kvalitative, det kvantitative, det relasjonelle og modalitet. Den første, kvalitative handler om interesseløsheten; han fastslår

at en estetisk dom ikke kan være annet enn subjektiv ettersom den ikke er logisk, men han hevder likevel at noen av fornemmelsene kan være objektive, og derfor logiske (Kant 2008:57). Disse objektive fornemmelsene er de som ikke vil være preget av lyst eller ulyst, men som representerer en interesseløshet og en distanse til objektet som blir betraktet. Et velbehag som er knyttet til interessen er, ifølge Kant, alltid knyttet til begjærsevnen, men for å bedømme en tings skjønnhet, trenger en ikke vite noe om tingenes eksistens. “For å kunne opptre som dommer i saker som har med smak å gjøre, må man ikke på noen måte være inntatt i tings eksistens, men i dette henseende være helt likegyldig” (Kant 2008:58). Kant sier at det ikke finnes noe konkret bevis for denne påstanden, men at eneste måten en kan begrunne dette er ved å analysere de ulike formene for velbehag knyttet til interesse, og i hvilken grad de skiller seg ut fra det estetiske velbehaget. Han forsøker altså gjennom analyse av selve interessen, å komme frem til en logisk bestemmelse av det estetiske velbehaget som noe annet enn andre former for velbehag. Et eksempel på hvordan han utelukker den ene formen for velbehag er i paragraf 4, som omhandler velbehaget ved det gode. Her sier han at for å anse noe som godt må han først ha et begrep om gjenstanden. Han må vite til enhver tid hva det gode representerer. Men for å anse noe som skjønt er dette unødvendig. Han trekker frem blomster, tegning og lignende eksempler på det skjønne, og snakker som sådan ikke om kunst, og sier deretter at disse ikke trenger noe begrep for å anses som skjønne. De behager uavhengig av begrep.

Bourdieu's Distinksjonen er altså en kritikk av Kants Kritikk, og tar sikte på å avvise Kants teorier om en allmenngyldig smaksdom. Bourdieus teorier om kunst legger seg i større grad på en sosiologisk skildring av et fenomen, heller enn å gå i dybden på selve kunstens verdier. For ham handler det om å finne ut av hvorfor kunsten ikke blir mottatt med åpne armer fra mennesker fra alle sjikt. Der Kant hevder at smaken er interesseløs og allmenn, sier i motsetning Bourdieu at smak er et sett av forbindelser mellom sosiale posisjoner, disposisjoner eller tilbøyeligheter som han referer til som habitus. Vår forståelse av «anerkjent kultur», eller høykultur er ikke en «gave fra naturen» slik Kant ville hevdet, den er et resultat av opplæring og sosiologiske faktorer. Vitenskapelige observasjoner viser at jo høyere utdanningsnivå, jo mer bruk av høykulturelle tilbud (Bourdieu, 1995:44). Bourdieu hevder på bakgrunn av dette at smak som sådan kan være en spesielt god markør for “klasse”. Han sier videre at de tilskuerne som ikke kjenner disse sosiale kodene vil føle seg fortapte i møtet med høykultur. Du kan skille den kulturelle eliten fra den folkelige gjennom å se på hvordan de forholder seg til kunst, og hvordan de velger å verdsette denne. Der de med opplært kulturell

kapital vil opprettholde den nødvendige estetiske distansen, mens de med lav kulturell kapital holder seg til Erwin Panofskys «sanselige egenskaper», der de «...oppfatter en hud som fløyelsaktig, eller en knipling som skjør, eller de fester seg ved den følelsesmessige gjenklangen som vekkes og beskriver farger og melodier som alvorlige eller glade.» (Bourdieu, 1995:44).

Denne lesningen av kunstverkene som “kjærlighet ved første blick” er typisk for en *folkelig* tilnærming, ifølge Bourdieu, og den er på mange måter forenlig med Kants definisjon av den vulgære smaken. Men kan vi snakke om slike “folkelige” eller “vulgære” standarder for smak i dagens kulturverden, eller mer detaljert, i forbindelse med *Skulpturlandskap Nordlands* publikum, det nordnorske folk? Mathilde Kristine Holm hevder i sin hovedoppgave at kunsten ikke lengre er knyttet til ideen om den høye og lave kulturen, at vi ikke lengre kan snakke om borgerlige og folkelige klasser i samfunnet:

Kunstopplevelsen får i utgangspunktet andre premisser innenfor den moderne kunsten. Kunsten er ikke lengre møtestedet mellom ulike sosiale klasser, det er et distinksjonsmiddel mellom mennesker med ulik kulturell status (Holm, 1997:69).

Der kunsten altså tidligere fungerte som et distinksjonsmiddel for de sosiale klassene, mener Holm at den i den moderne tiden heller distingverer ulik kulturell status i samfunnet. Dette er fordi de sosiale klassene i voksende grad har blitt utjevnet som følge av demokratiseringen av kulturen parallelt med kunstens voksende autonomi.

### 4.3 «LAVKULTUR» OG «HØYKULTUR» MØTES I NORD

Selv om Bourdieus teorier er kritisert for å bare være gyldige ovenfor det franske, og da særskilt det parisiske samfunnet, er det likevel interessant hvordan lokalbefolkningen i Nordland reagerte på *Skulpturlandskap Nordland* i en slik grad at Bourdieus tese om den kulturelle kapital og den folkelige smaken blir bekreftet. Det som kom frem gjennom å se nærmere på mottakelsen av de ulike prosjektene er hvordan lokalbefolkningen knyttet sin identitet til prosjektet. Den estetiske distansen var fraværende. Oddrun Sæter har sett nærmere på nettopp denne sammenhengen mellom nordlendinger, natur og identitet og hvordan et samtidskunstprosjekt som *Skulpturlandskap Nordland* røkter ved disse (Sæter, 1995:161). Sæter tar utgangspunkt i et bilde av nordlendingen som et folkeslag med et sterkt, nærmest

åndelig forhold til naturen og landskapet i nord. Dette hevder hun er på grunn av historikken til regionen og det faktum at nordlendingen historisk sett har vært tvunget til å leve av naturen. «For nordlendingen er ikke naturen først og fremst estetikk, den er eksistens, levemåte og symbol – og heller ikke primært et sted for rekreasjon og fritid som i mer urbane strøk av landet.» (Sæter, 1995:163). Naturen har ifølge Sæter først og fremst en nytteverdi for nordlendingen, og kunst blir satt opp i mot andre nytteverdier sett på som verdiløs. Selv om det riktignok ikke er slike tilstander i det nordlandske samfunnet i dag, er det rimelig å anta at denne måten å forholde seg til naturen på, henger igjen som en del av nordlendingens identitet. Videre sier hun at mye av konflikten mellom lokalbefolkningen og *Skulpturlandskap Nordland* lå i det faktum at det ble sagt i forkant av prosjektet at kunsten skulle bidra til å styrke den lokale identiteten til stedet. Med dette i baktankene ble nok en del av befolkningen forbauset når de fikk se det endelige resultatet. I de fleste prosjektene er den åpenbare sammenhengen mellom skulpturen og stedets identitet vanskelig å få øye på for den vanlige mannen i gata. Det er nettopp her Bourdieu blir relevant. De meningene som ble ytret om kunstverkene vitner om en folkelig tilnærming til begrepet om «kunst», der blant annet gjenkjennelsen er viktig når det kommer til å bedømme kvalitet. Den kunsten som *Skulpturlandskap Nordland* representerer er av minimalistisk og konseptuell art. Det er enkle, geometriske former som krever et trent «kunstblikk» for at de skal bety noe utover bare formen. Dette «kunstblikket» var det mange i distriktene som ikke hadde. «Er kunstverkene for enkle, minner de for mye om «noe en kunne greid sjøl», og er derfor ikke kunst.» (Sæter, 1995:163). Mimesis er for «folk flest» en forutsetning for at det skal være kunst, og det er ut i fra dette prinsippet kunst kan bli verdsatt.

#### 4.4 AUTONOMIENS UTFORDRINGER

Kan kunstverk være uttrykk for kunstens autonomi samtidig som de inngår i sosiale nettverk som muliggjør produksjonen, formidlingen og resepsjonen av kunst? Eller sagt på en annen måte: På hvilken måte kan *Skulpturlandskap Nordland* være representant for den demokratiske kunsten og den autonome, modernistiske kunsten på en og samme tid? Er motsetningsforholdet vedrørende kunstens funksjon og uttrykk en av årsakene til at mottagelsen av skulpturene ble så negativ?

Greenberg ilegger Avantgarden æren for kunstens autonomi. Han påpeker at avantgardens viktigste funksjon var ikke å eksperimentere, men å finne en mulighet til å «holde kulturen levende» gjennom å trekke seg tilbake fra det offentlige liv, å løsrive seg fra samfunnet som de tidligere hadde vært knyttet til gjennom sin rolle i borgerskapet (og kapitalismen). Dette skulle de oppnå ved å løfte kunsten til et absolutt uttrykk der all relativitet og motsigelser som hadde preget kunsten tidligere ble opphevet (Greenberg, 2004:10). «Kunst for kunstens skyld» var det absolutte mål. Greenberg skiller mellom «ekte kultur» og «Kitsch», og avantgarde-kunsten lever i konstant frykt for kitschens «klør» (Greenberg, 2004: 22). Som følge av dette opprettholder den ekte kulturen alltid en viss avstand til kitschen og dens tradisjonelle mottakergruppe, «massen», eller «folket».

Et av de kanskje viktigste forkjemperne for kunstens autonomi er Theodor Adorno i hans massive kritikk av kulturindustrien og da særlig den som tok plass i USA i tiden rundt 2. verdenskrig. Hans tese var at den amerikanske populærkulturen og den stadig økende trangten til å alminneliggjøre kunsten (les: kunst for alle) bidro til å slavebinde sine konsumenter:

Kunstens bruksverdi, dens liv, anser man for å være en fetisj, og selve fetisjen, den sosiale taksering av kunsten, som man feilaktig holder for å være kunstverkenes egen rang, blir deres eneste bruksverdi, den eneste kvalitet man nyter. Slik oppløses kunstens varekarakter i det den fullt ut realiseres. (Horkheimer og Adorno 1991:53)

Den «rene» smaken er ren nettopp på grunn av den lukkede institusjonen der *kunst-som-kunst* er hovedfokuset, og publikums eneste oppgave er å godta eller å ikke godta dette. Men når kunsten søker frihet gjennom en stadig økende autonomi, risikerer den også isolasjon. Østerberg påpeker paradokset i dette: «Samtidig som kunsten søker autonomi, blir den stadig mer tilknyttet den større helheten som utgjør samfunnet» (Østerberg, 1995, 149). Den norske kunstinstitusjonen eksisterer for eksempel i dag med hjelp fra statlig støtte. Den er avhengig av dette, og myndighetene krever til gjengjeld et legitimeringsgrunnlag som er noe mer enn bare kunsten for kunstens skyld dersom de skal bidra med økonomisk hjelp. Dette legitimeringsgrunnlaget kan være slik som vi har sett i kapittel 1, kunstens potensiale til å «være medisin for et sykt samfunn». Kunstneren må derfor «selge» kunsten til samfunnet, og han blir «avhengig» av sitt publikum samtidig som han skal representere en kunst der «take it or leave it» er en forutsetning. Publikum blir også som følge av denne utviklingen en større og mer nyansert gruppe som omfatter mer enn bare mennesker med høy kulturell kapital og kunsthaglig forståelse (det tradisjonelle kunstpublikummet). *Skulpturlandskap*

*Nordland* ønsket som vi har vært inne på tidligere både å skape et relevant, tidsmessig kunstprosjekt samtidig som de ønsket å styrke identitetsfølelsen i Nordland. Kunsten hadde altså klare forutsetninger om å være både autonom og selvrefererende samtidig som den skulle ha en integrativ effekt. utfordringen med *Skulpturlandskap Nordland* lå i å finne en måte å balansere kravet om kunst som autonom med kravet om kunst som integrativ. Dette forsøkte de å løse blant annet ved å fokusere på prosjektet som demokratisk.

## 4.5 HVA ER DEMOKRATI?

Mathilde Kristine Holm har skrevet en rapport ved navn *Det demokratiske kulturprosjekt* (1997) som tar for seg *Skulpturlandskap Nordland* som en kulturell formidlingsprosess. Hun spør seg i rapporten:

Hvilke ideologiske føringer legger norsk offentlig kulturpolitikk for kunst- og kulturformidling i praksis? Hvilken estetikk formidles når den tilføres og presses inn i idealer om et sosialdemokratisk likhetsprinsipp der alle skal forstå like mye, og alle forståelser er likeverdige? (Holm, 1997:1)

Hva skjer med kunsten når den glir inn i en kulturpolitisk debatt slik som *Skulpturlandskap Nordland* gjorde? Holm beskriver prosjektet som demokratisk i betydning av at prosjektet hadde som målsetting at det skulle nå ut til alle innbyggerne i regionen – til hele Nordlands befolkning, og hun spør seg i innledningen om en demokratisk kulturformidling i det hele tatt er mulig. Samtidig beskriver hun problemstillingen sin som et paradoks ettersom hun velger å se demokrati som formidling. Demokratiet defineres som oftest som medbestemmelse, som en mulighet til å ta del i beslutninger. *Skulpturlandskap Nordland* ble skapt ut ifra et ønske om den siste, demokrati som fellesskap. I fellesskapsdemokratiet er fellesskapsverdiene det viktigste, og dette opprettholdes gjennom tette naboskap og ulike former for frivillig organisering. Nettverk, eller sosiale fellesskap, er essensielle for opprettholdelsen av et fungerende demokrati fordi de bidrar til å styrke båndene mellom politikere og folket. Ved å føle at man jobber for én og samme sak, og at ens stemme blir hørt, blir demokratiet styrket. Det var nettopp dette fylkeskommunen ønsket at kunsten kunne bidra med. Kunstens rolle i *Skulpturlandskap Nordland* skulle være blant annet av integrativ karakter og den skulle bidra til å styrke forholdet mellom politikere og lokalbefolkning. *Skulpturlandskap Nordland* er et prosjekt som tar utgangspunkt i de sosiologiske problemstillingene knyttet til kunst og

samfunn. SN er ikke et isolert, autonomt kunstprosjekt, men sterkt knyttet opp til de sosiale ringvirkningene som følge av det politiske utgangspunktet prosjektet hadde fra starten av.

De to hoveddimensjonene – det estetiske og det politiske – er ikke isolert fra hverandre. De krysser hverandre i selve gjennomføringen av prosjektet. *Skulpturlandskap Nordland* er først og fremst politisk fordi det springer ut ifra en offentlig myndighet. Men det politiske ligger også i det faktum at prosjektet berørte det offentlige rom, både fysisk og mentalt, og spørsmål som har oppstått i forbindelse med nettopp denne handlingen er for eksempel hvem som kontrollerer det offentlige rom og i hvilken grad ”folk flest” kan få sine meninger representert her. Med andre ord, i hvilken grad det offentlige rommet er *offentlig*, eller *demokratisk*. Når det kom til en eventuell formidling av *Skulpturlandskap Nordland*, måtte det tas hensyn ikke bare til det rent estetiske, og hvordan man skulle formidle skulpturene til et publikum som ikke nødvendigvis satt inne med kunnskaper om kunst, men også i forhold til det politiske aspektet. Hvordan skulle man formidle *Skulpturlandskap Nordland* på en slik måte at det ikke ville føles som et overtramp på lokalbefolkningen?<sup>2</sup>

For å kunne diskutere hvorvidt *Skulpturlandskap Nordland* er et demokratisk kunstprosjekt, eller om kunst kan være demokratisk i det store og hele, er det nødvendig med en forståelse av hva som definerer begrepet *demokrati*, og hvordan ulike instanser forholder seg til dette.

Seyla Benhabib definerer demokrati som:

“(...) a model for organizing the collective and public exercise of power in the major institutions of society on the basis of the principle that decisions affecting the well-being of a collectivity can be viewed as the outcome of a procedure of free and reasoned deliberation among individuals considered as moral and political equals.” (Benhabib, 1996:68).

Demokrati kan altså forstås som en modell for organisering av den kollektive og offentlige utøvelsen av makt i de større politiske institusjonene der kollektivets “well-being” er en sentral forutsetning. Kristin Strømsnes gjør rede for ulike demokratiske posisjoner: Demokrati som representasjon, som deltakelse, som diskusjon og som fellesskap (Strømsnes, 2009:22). All demokrati bygger på et likhetsideal, der det forventes at alle borgere har like muligheter og det samme utgangspunktet for politiske innvirkning. En måte å løse dette på er ved å blant annet gjennom valg der alle har en stemme som er lik for alle – uten unntak. På

---

<sup>2</sup> *Formidle* menes i denne sammenhengen formidling av prosjektet og de ulike skulpturene til hovedsakelig lokalbefolkning, i forkant, underveis og i etterkant av *Skulpturlandskap Nordlands* ferdigstillelse.



denne måten er det individets oppgave å gjøre seg selv hørt ved å bruke sin stemme. Når stemmene er talte, er det politikerne som skal ta over og folket skal holde seg unna.<sup>3</sup> Den folkelige deltakelsen er ikke det viktigste i denne sammenhengen. «Demokrati blir i stedet primært sett som en metode for å generere og legitimere politisk lederskap; som en mekanisme for utvelging av politiske ledere.»(Strømsnes, 2009:23). En annen retning innenfor det representative demokratiet er den pluralistiske retningen som vokste frem i USA på 50- og 60-tallet. På samme måte som den konkurransedemokratiske retningen er det snakk om en metode for å velge ledere, men den folkelige deltakelsen er her viktigere, da særlig gjennom ulike organiserte grupper betydning i demokratiet. Felles for begge retningene er det manglende kravet om høy politisk aktivitet. Begrenset deltakelse er nærmest å foretrekke da det opprettholder et visst stabilt demokratisk system. Det er ikke noe entydig sammenheng mellom demokrati og høy folkelig deltakelse i det pluralistiske demokratiet. Men alle er ikke enige i dette, og mener at et demokrati krever betydelig mer enn det pluralistiske systemet kan gi. Dersom man ønsker å få sine meninger og interesser representert, er man avhengig av å delta i demokratiet.

I følge deltakerdemokratene er omfattende politisk deltakelse både ønskelig og nødvendig i et demokrati fordi de for det første legitimerer de beslutninger som blir tatt, samtidig som de mener at det ligger stort potensiale i politisk læring gjennom høy deltakelse. Her blir lokale aktører viktig, og man ønsker at folket skal involvere seg aktivt i lokale politiske organisasjoner og lag, ikke bare de nasjonale. Det deltakerdemokratiske systemet har fått en del kritikk, og har blant annet blitt kalt «hverdagsmageri» i Danmark. «Hverdagsmagerne er de som ikke finner det bryet verdt å engasjere seg politisk innenfor det store demokratiet, men som i stedet deltar aktivt i aktiviteter som bidrar til å skape eget hverdagsliv.»(Strømsnes, 2009:25). I det deltakerorienterte demokratiet blir demokratibegrepet utvidet til å omhandle alle deler av livet; fra hjemmet til arbeidet og fritiden – generelt alle deler av hverdagen som omhandler individet.

Den tredje retningen «demokrati som diskusjon» handler på mange måter om kompromisset. Om hvordan en skal komme frem til løsninger som alle kan leve med, og som er det beste for samfunnet i sin helhet. Her er ikke høy politisk deltakelse relevant, men at de rette meningene kommer frem på best mulig vis. *Skulpturlandskap Nordlands* prosjektledelse opererte ut i fra en forståelse av demokratiet som fellesskap. Men *Fellesskap* konnoterer *dialog*, og en

---

<sup>3</sup> Også kalt konkurransedemokrati som overfører konkurranselogikken fra økonomien til politikken.

fullverdig dialog er bare mulig når den foregår mellom likestilte parter der ingen har forrang over den andre. Denne teorien har blitt mer og mer gjeldende de siste 30 årene og er knyttet til blant annet ideen om *sosial kapital*. En kommunitær tankegang der fellesskapsverdier spiller en viktig rolle er også knyttet til fellesskapsdemokratiet som baserer seg på at hver enkelt borger er inkludert i et sosialt fellesskap eller nettverk der gjensidig tillit mellom borgerne er en forutsetning. Dette gjelder også mellom borgerne og offentligheten. Skal demokratiet fungere optimalt er dette svært viktige faktorer.

Et av problemene i forbindelse med *Skulpturlandskap Nordland* er mangelen på dialog mellom aktørene og lokalbefolkningen. Spørsmålet som reiste seg underveis i prosessen var hvorvidt *Skulpturlandskap Nordland* ønsket mer demokrati eller mer dannelse. Demokrati gjennom å gjøre kunsten tilgjengelig for alle, ikke bare de som bor i byene, og gjennom ideen om likhet, dannelse gjennom tidvis utilgjengelig samtidskunst som krever forkunnskaper om kunstinstitusjonen. *Skulpturlandskap Nordland* ønsket en kombinasjon av disse posisjonene. Man ville at kunsten skulle ha en integrativ rolle der den på den ene siden appellerer til folket gjennom å styrke samholdet og være identitetsskapende, bidra til økt trivsel i distriktene som igjen kunne føre til lavere fraflyttingsrate og bedre vilkår for næringslivet, og der den på andre siden var et viktig samtidskunstprosjekt som kunne høste anerkjennelse i kunstinstitusjonen på et internasjonalt plan. Dette var *Skulpturlandskap Nordlands* største utfordring. Og som gjennomgangen av mottagelsen viser, evnet ikke *Skulpturlandskap Nordland* å formidle denne kombinasjonen til lokalbefolkningen.

## 5 KUNSTNERISKE FORSTYRRELSER

### 5.1 PROSJEKTETS INNLEDNINGSFASE

Som vi har sett i kapittel tre endte *Skulpturlandskap Nordland* opp med å bli et prosjekt styrt ut i fra et «ovenfra-og-ned-prinsipp» der fylkeskommunen og prosjektledelsen hadde full autoritet når det kom til gjennomføringen og formidlingen av de ulike skulpturene. Lokalbefolkningen opplevde dette som et prosjekt som sa «Dette er samtidskunst, og det er opp til deg å forstå og godta dette.» Mottakelsen var lunken og lokalbefolkningen satt igjen med en rekke skulpturer de ikke ville ha, samt en forslått stolthet. Avstanden mellom periferi og sentrum, mellom kunstlærd og amatør følte større enn tidligere. Prosjektet ble riktignok en suksess på den internasjonale kunstscenen, men en fiasko i lokalsamfunnene. For mange ble følelsen av å bli overkjørt av statlige og politiske intensjoner utslagsgivende for opplevelsen og mottakelsen av kunsten. Det som i utgangspunktet var ment som et demokratisk prosjekt med utgangspunkt i likhetsprinsippet, endte opp med å bekrefte den allerede høye terskelen mellom folk og samtidskunst.

I 2002 satte Nordland fylkeskommune i gang et nytt prosjekt som skulle ta utgangspunkt i erfaringene fra *Skulpturlandskap Nordland*. Prosjektet het i utgangspunktet *Kunst i Nordland*, og var en del av fylkeskommunens nyetablerte enhet for formidling av samtidskunst, men fikk snart etter navnet *Kunstneriske forstyrrelser*. Fylkeskultursjef Aaslaug Vaa og kunstner og kurator Per Gunnar Eeg Tverbakk fikk ansvaret for prosjektet. Det var planlagt 18 prosjekter over 3 år.<sup>4</sup> Det vil si 6 prosjekter i året fordelt på de tre hovedregionene, Helgeland, Salten og Nordfylket. På samme måte som i *Skulpturlandskap Nordland* skulle alle kommunene i Nordland få tilbud om å delta, men i motsetning til *Skulpturlandskap Nordland*, ville bare et endelig utvalg av vertskommuner bli valgt ut til å delta basert på deres interesse og engasjement. Man endte til slutt opp med 17 prosjekter hvorav 6 hadde status som ikke fullført ved utgangen av 2005.

---

<sup>4</sup> Dette tallet er noe usikkert. I prosjektskissen står det at det var planlagt 12 prosjekter, og i Komissars evaluering blir 21 prosjekter nevnt. Jeg har her tatt utgangspunkt det antall som i følge prosjektleder Per Gunnar Eeg-Tverbakk er korrekt.

## 5.2 KONSEPTET/GJENNOMFØRING

Utgangspunktet var det samme som i *Skulpturlandskap Nordland*, og man ønsket å utfordre resultater, erfaringer og kompetanse fra det tidligere prosjektet. Men i dette prosjektet ble det bestemt at bare de kommunene som virkelig ønsket det, skulle få være med i prosjektet. De som viste størst interesse for å delta, og som samtidig viste at de forsto hva prosjektet skulle gå ut på, ble valgt ut. På denne måten sikret man seg at prosjektet ble tatt alvorlig og viet den tiden og oppmerksomheten som krevdes.

I fylkeskommunens prosjektskisse blir det lagt vekt på at de erfaringene som skulle videreutvikles i hovedsak dreide seg om erfaringer av at moderne og innovativ kunst evner å påvirke kollektiv og individuell identitet og bevissthet, og at kunst som fenomen har like stor tilhørighet til små steder uten store formidlingssituasjoner, som til de store byene. I forprosjektet til Kunst i Nordland kan vi lese blant annet at et sentralt ønske med prosjektet var å komme et steg nærmere lokalbefolkningen med dagens kunst enn det som ble oppnådd med *Skulpturlandskap Nordland* (Prosjektskisse, 2002:3). Og man så for seg at dette ville være mulig å oppnå gjennom en enda større grad av integrering mellom kunstner og lokalsamfunn. Hva vil skje i møtet mellom internasjonale kunstnere og den lokale befolkning når de må forsøke å krype ennå et hakk nærmere hverandre? Prosjektbeskrivelsen utdyper at kunstnerens oppgave skulle være å lytte til og isolere problemstillinger, komme frem til samarbeidsformer, og til slutt å finne form og medium. Produktet skulle være et resultat av en politisk eller sosial aksjon, eller et studium av et lokalsamfunns identitet og historie. For å sikre at et samarbeid mellom kunstner og vertsamfunn skulle fungere optimalt, ble det bestemt at utvelgingen av kunstnere skulle være veloverveid, og det måtte være kunstnere som hadde erfaring med å arbeide med sosial- eller politisk kunst. Man ønsket at den utvalgte kunstneren skulle tilbringe 2 – 3 uker i det lokalsamfunnet han/hun ble tildelt. I denne perioden skulle han lytte til og isolere problemstillinger, komme frem til samarbeidsformer, og til slutt finne form og medium for å gjennomføre det endelige produktet. Tyngden i det hele lå på at samarbeidet skulle være så tett at kjernepunkter i lokalsamfunnet ble berørt. «Kunstner og lokalsamfunn skal gjensidig bruke og berike hverandre.» (Prosjektskisse, 2002:4). Utover dette ble det gjort klart at kunstneren sto helt fritt til å gjøre det han ville. Man var forberedt på at prosjektene ville ta svært ulike former.

### 5.3 ORGANISASJONEN KUNST I NORDLAND

Det er tidligere blitt nevnt at *Kunstneriske forstyrrelser* i utgangspunktet het *Kunst i Nordland*. Men etterhvert ble dette delt i to, der selve kunstprosjektet ble hetende *Kunstneriske forstyrrelser*, og organisasjonen som sto bak arrangementen av prosjektet ble hetende Kunst i Nordland. Jeg føler det er nødvendig med en utdyping av dette todelte prosjektet.

*Kunst i Nordland* var som sagt et 3-årig prøveprosjekt som skulle foregå i perioden 2002 – 2005. I tillegg til prosjektet *Kunstneriske forstyrrelser* ønsket man å opprette et midlertidig kompetansesenter som skulle fungere som et samlingspunkt for videre drift av blant annet *Skulpturlandskap Nordland*, i tillegg til oppgaver knyttet til Nordland kunst- og filmskole, Musikk i Nordland, utdeling av kunstnerstipend, samt at man skulle ha det overordnede ansvaret for videre planlegging av *Kunstneriske forstyrrelser*. Dersom prosjektet ga positive resultater ønsket man at KiN skulle etableres som en fast institusjon i Nordland.<sup>5</sup> Det ble utdypet i prosjektbeskrivelsen at dersom institusjonen ble permanent, skulle den ikke finansieres av statlig driftstilskudd, men heller inngå i fylkeskommunens budsjett med medfinansiering av vertskommunene (Prosjektskisse, 2004:5).

*Kunstneriske forstyrrelsers* målsetninger var som vi har sett tidligere tuftet på politisk og sosial kunst, og hva denne uttrykksformen kan gjøre med den kollektive enheten et lokalsamfunn utgjør. Men i tillegg til dette kommer det frem i prosjektskissen til KiN at man ønsket gjennom *Kunstneriske forstyrrelser* og KiN å videreformidle resultatene fra *Skulpturlandskap Nordland*. «På bakgrunn av diskusjoner med kommunene og erfaringer fra oppfølgingen så langt er det et kontinuerlig arbeid å synliggjøre og markedsføre kunstsamlingen *Skulpturlandskap Nordland* [...]» (Prosjektskisse, 2002:7). *Kunstneriske forstyrrelser* fortonet seg med andre ord som et tveegget sverd i den kulturpolitiske debatten i Nordland. Et prosjekt som på den ene siden forfektet å ta avstand fra den retningen *Skulpturlandskap Nordland* hadde tatt, skulle på den andre siden være et middel for å rette opp en del av de misoppfattelsene gjort i forbindelse med det tidligere prosjektet. Gjennom å avvise tanken om at kunst ikke er for alle, ønsket *Kunstneriske forstyrrelser* å utfordre de tradisjonelle roller knyttet til resepsjonen omkring samtidskunst.

---

<sup>5</sup> KiN er en fast enhet i dag som ligger under Nordland Fylkeskommune.

*Skulpturlandskap Nordland* ble kritisert for å ikke inkludere lokalbefolkningen i sine avgjørelser, og for å ikke være tydelig nok når det kom til bestemmelsen av hva slags kunst de ulike kommunene skulle få tildelt. Dette ønsket KiN å gjøre noe med. Det ble derfor tidlig bestemt at hver av kommunene som ønsket å være med på *Kunstneriske forstyrrelser* skulle velge hver sin representant som skulle operere som vertskap for prosjektet. Kravet til vertskap var at den som ble valgt ut fikk en grundig innføring i hva *Kunstneriske forstyrrelser* ønsket å formidle, og hva slags type prosjekt det var snakk om (Komissar, 2007:25). Det var viktig for KiN å gjenopprette en tillit som ble svekket under gjennomføringen av *Skulpturlandskap Nordland*. Denne tilliten mente prosjektlederen for *Kunstneriske forstyrrelser* at ville oppnås gjennom å bruke mye tid på *dialog* mellom lokalsamfunnene og de ansvarlige for *Kunstneriske forstyrrelser* (Komissar, 2007:25). I boken *One place after another* skriver Miwon Kwon (2004) om den nyere stedsspesifikke kunsten. Det som skiller denne fra tidligere stedsspesifikk kunst er dreiningen i forhold til vår oppfatning av hva som konstituerer *stedet* (Kwon, 2004:3). Den nyere stedsspesifikke kunsten søker *relasjonen*, som Kwon kaller en kollektiv praksis. Med kollektiv prosess mener Kwon at de to partene møtes på «nøytral» grunn for å diskutere hva de ønsker ut av et eventuelt prosjekt. Dette forutsetter at begge parter er forenelige med at de har ulike verdier, kunnskapsnivåer og ønsker for prosjektet, og at det ikke er noen garanti for at partene kommer til enighet.

#### **5.4 FORMIDLINGEN AV KUNSTNERISKE FORSTYRRELSER**

Den praktiske gjennomføringen av *Kunstneriske forstyrrelser* var det altså KiN som sto bak. Dette gjaldt også ansvaret for formidlingen av prosjektet i forkant, underveis og i etterkant av prosjektets planlagte ferdigstillelse i 2005. Det ble i 2003 opprettet en hjemmeside for prosjektet som skulle presentere *Kunstneriske forstyrrelsers* hovedmål. Det var også lagd slik at publikum kunne klikke seg inn på hver av kommunene og lese om de ulike prosjektene og kunstnerne. Tekstene fokuserte på kunstnernes intensjoner og ambisjoner for de ulike prosjektene. Denne nettsiden er dog ikke lengre tilgjengelig. Hovedfokuset når det kom til formidling av prosjektet handlet om å skape en dialog mellom prosjektledelsen, fylkeskommunen, kunstnere og lokalbefolkningen. Ansvarlige for *Kunstneriske forstyrrelser* så på kritikken av fylkeskommunens håndtering av *Skulpturlandskap Nordland*. I etterkant av prosjektet fikk fylkeskommunen mye kritikk for å være arrogante, og gjennomføringen av prosjektet ble, som vi har vært inne på tidligere, beskrevet som udemokratisk. Det ble derfor viktig for prosjektledelsen i *Kunstneriske forstyrrelser* å ta en annen innfallsvinkel til

formidlingen og gjennomføringen av prosjektet. Derfor var dialogen i forkant, underveis og i etterkant av prosjektet viktig.

Fra første dag av satset vi på dialog. Vi tok folk på alvor og lyttet. De ulike lokalsamfunn ser at de blir hørt og tatt med i reelle samtaler. Vi har brukt mye tid. Til gjengjeld har vi fått en tillit som er en stor oppmuntring (Komissar, 2007:25).

Våren 2002 ble det holdt en kulturkonferanse for alle kommunene i Nordland, arrangert av KiN og Nordland fylkeskommune. Her fikk kommunene innføring i *Kunstneriske forstyrrelser*. Spørsmål om en eventuell videreutvikling av *Skulpturlandskap Nordland* ble også tatt opp. Da det på høsten samme året ble sendt ut en skriftlig invitasjon til kommunene om å delta i *Kunstneriske forstyrrelser*, var prosjektet allerede godt kjent for de fleste, og mange var allerede positive til å være med. Totalt ønsket 22 av 45 kommuner å delta i *Kunstneriske forstyrrelser* (Komissar, 2007:26). Det var prosjektert 21 prosjekter, så prosjektleder foretok en reise omkring i fylket før det ble bestemt hvilke kommuner som skulle bli utvalgt til å være med. Målet med besøkene var å etablere personlig kontakt med de potensielle kommunene samtidig som man fikk undersøke graden av lokal interesse og engasjement. På denne måten kunne man sikre seg at bare de kommunene som virkelig ønsket å være med, og som viste interesse og dedikasjon til prosjektet, fikk bli med. Etter besøket ble 13 kommuner valgt ut til å delta. Disse var Bodø, Narvik, Meløy, Gildeskål, Øksnes, Nesna, Brønnøy, Lurøy, Lødingen, Hamarøy, Hemnes, Vågan og Vestvågøy kommune (Komissar, 2007:26). Ved utgangen av 2005 var samtlige prosjekter ferdigstilte foruten Lødingen, Narvik, Brønnøy, Nesna, Lurøy og delvis Øksnes.

## 5.5 Plass til fler – tid til mer

*Kunstneriske forstyrrelser* har som målformulering at verkene som inngår i prosjektet skal «... problematisere den lokale konteksten, kunstens kommuniserende evne og funksjon i dagens virkelighet, og på et kunstfaglig nivå diskutere site-specific som kunstnerisk genre og strategi.» (prosjektskisse, 2004:). Dette har også vært utgangspunktet for Elmgren og Dragsets ambisjoner i forbindelse med deres prosjekt på Tranøy.

Tranøy i Hamarøy kommune er et av de minste tettstedene som ble valgt ut til å være en del av *Kunstneriske forstyrrelser*. I 2012 er det registrert 53 fastboende på stedet. Tranøy skiller seg ut fra andre tettsteder i Nordland på grunn av sin historie som handelssted og knutepunkt for andre steder i området. De beboende hadde i sin tid høy utdanning og det finnes i dag en rekke bevarte sveitserhus og trevillaer fra stedets storhetstid omkring 1900. Til tross for at barnefamiliene har forsvunnet og at flere har valgt å flytte fra stedet, hersker det en optimisme og en klar bevissthet omkring det faktum at de skiller seg fra andre steder når det gjelder livsstil og kultur. Tranøy har både galleri og skulpturpark, og de som driver disse stedene har hevdet at årsaken til at det i det hele tatt har vært mulig, er lokalbefolkningens store takhøyde for nykommere med originale og moderne ideer (Komissar, 2007:38). De omtrent 40 fastboende i bygda var sikker i sin sak når det kom til hva slags kunstverk som skulle få representere Tranøy, og da prosjektledelsen først foreslo videokunstneren Tacita Dean til å lage et prosjekt for bygda, avslo de lokale samarbeidspartnerne. De mente at det kunne bli vanskelig å gripe hennes kunstnerskap og at det ville bli problematisk å skape entusiasme blant lokalbefolkningen (Komissar, 2007:39). De lokale samarbeidspartnerne foreslo at en skulptur kunne være fruktbart i henhold til den sterke skulpturtradisjonen i bygda. Til slutt endte valget på den dansk-norske duoen Elmgreen og Dragset.

I juni 2004 dro Ingar Dragset på sitt første besøk til Tranøy. Under besøket fikk han se den tidligere nevnte skulpturparken, han fikk møte de fastboende, og han fikk en grundig presentasjon av bygda og folkene som bor der. I etterkant av dette møtet har han fortalt til Adresseavisa at «Der har de forstått hva kunst kan bety» (Komissar, 2007:39). Det første forslaget til kunstprosjekt ble imidlertid litt for optimistisk. Dragset og Elmgreen foreslo nemlig at alle fastboende i bygda skulle få hver sin hund som en kommentar til ideen om offentlig skulptur som bryter med tidligere tenkning på dette området. Ikke sjokkerende ble forslaget nedstemt av lokalbefolkningen (Komissar, 2007:39). Etter litt betenkningstid kom Elmgreen og Dragset opp med et nytt forslag som derimot falt i smak umiddelbart. «Plass til flere – tid til mer» er en installasjon utformet som et parkeringsskilt lik de man ser omkring i byene (Fig. 8). Skiltet viser et stort P-tegn plassert over teksten «Tranøy øst», og under er det montert et digitalt display som veksler mellom å vise «283» og «285» «ledige plasser». Elmgreen og Dragset har fokusert på tittelen som de selv hevder «understreker det motsetningsfylte aspektet ved et prosjekt som [de] håper vil fungere nettopp i brytningsfeltet mellom selvironi, visjonær tankegang og selvbekreftelse.»(Komissar, 2007:40) Skulpturen



spiller på kontrasten mellom natur og by, mellom det urbane og det landlige, men også på kontrasten mellom kunst og «ikke-kunst».

Forslaget om *Plass til fler – tid til mer* ble lansert på et allmøte i slutten av mai i 2005, og mottagelsen var jevnt over positiv. Lokalbefolkningen mente at prosjektet passet godt inn i lokalmiljøet og at særlig tittelen bidro til å rette oppmerksomheten mot Tranøy. En kommentar var: «For dem som bor på Tranøy, vil skulpturen være en påminner om at vi trenger flere, og må være åpne for det.» (Komissar, 2007:40) En annen kommentar var følgende: «Under presentasjonen av Elmgreen og Dragsets tidligere arbeider ble jeg litt engstelig for om verket skulle bli et slags kjøkken eller en stige, men dette likte jeg. Dette passer her på Tranøy.» (Komissar, 2007:40) Hva var det som gjorde at akkurat dette falt i smak?

*Plass til fler – tid til mer* kommenterer et aktuelt samfunnsproblem for de fleste av tettstedene og bygdene i Nordland, nemlig fraflytting. Ved oppføringen av dette prosjektet bidro Elmgreen og Dragset til en debatt som har pågått lenge i fylket og de respektive kommunene. Fraflytting er noe som opptar mange i distriktene, og temaet er viktig for de som bor her. Dette plukket kunstnerne opp etter å ha snakket med de som bodde på Tranøy. En annen årsak til at akkurat dette prosjektet ble så godt mottatt er graden av deltakelse og inkludering fra lokale hold. Innbyggerne på Tranøy fikk tidlig følelse at de hadde en viss innflytelse over de avgjørelsene som ble tatt i forbindelse med prosjektet, fra valg av kunstner, til valg av verk og senere avduking av skulpturen. *De følte at Plass til fler – tid til mer* var deres, og at det representerte hver og en av dem. Til tross for at Elmgreen og Dragsets parkeringsskilt ikke er «sosialt konstituert» på lik linje med de andre prosjektene i *Kunstneriske forstyrrelser*, følte de berørte at de fikk delta og at de bidro til ferdigstillingen. (Komissar 2007:41) Dette fører oss inn på selve grunnkjernen i *Kunstneriske forstyrrelsers* målformuleringer for prosjektet. Et av spørsmålene tilknyttet prosjektet går ut på om «... et lokalt publikum [kan] involveres i et kunstprosjekt på en måte som gjør at de opplever å være deltakere og at det oppstår en utveksling og kontakt mellom kunstner og publikum». (Komissar, 2007:10) I «Plass til fler – tid til mer» ser man hvordan dette spørsmålet blir besvart. Lokalbefolkningen satt ikke igjen med en følelse av at de hadde vært vitne til et kunstprosjekt, men at de hadde deltatt i noe som angikk dem og ingen andre, og for dem ble dette møtet med kunsten på en slik uventet måte avgjørende for hvordan mottakelsen ble.

## 5.6 SØRFINNSET SKOLE/THE NORTH LAND (2004)

Av alle prosjektene i *Kunstneriske forstyrrelser* er det *Sørfinnset skole/The North land* av kunstnerne Søsja Jørgensen og Geir Tore Holm i samarbeid med Rirkrit Tiravanija og Kamin Lertchaiprasert som har hatt størst suksess i å kommunisere med lokalbefolkningen. Dette prosjektet er også det eneste prosjektet som fortsatt er aktivt i dag, snart 10 år senere. Ideen til prosjektet er inspirert av Tiravanija og Lertchaipraserts stiftelse «The land foundation» utenfor byen Chiang Mai. «The land» ble startet opp i 1998 og er i hovedsak et stykke land der medlemmer av stiftelsen går sammen for å drive blant annet økologisk jordbruk (Fig. 9 – 10). Tanken var at stedet skulle være åpent og tilgjengelig for alle og at ingen skulle ha noe mer eierskap enn andre. Utgangspunktet for «The Land» er dugnadsånden og ønsket om å være en del av et fellesskap der en rekke ulike mennesker med ulike bakgrunner går sammen for en felles sak. I dette tilfellet handlet det først og fremst om å finne alternative måter å dyrke ris på i et område utsatt på grunn av oversvømmelser og påfølgende dårlige avlinger. «The Land» var ment som en testarena for meditasjon og ideer der man utforsket hvordan økologisk bevisste systemer som ikke er avhengige av gass eller elektrisitet kunne åpne opp for et mer selvforsynt og bærekraftig jordbruk. Risen som ble dyrket ble donert til nabolandsbyer. Den danske kunstnergruppen SUPERFLEX ble blant andre invitert til The land for å bidra. De jobbet med å utvikle sin SUPERGAS, gass utviklet av nedbrytbare avfallsstoffer (biogass). Andre kunstnere som har bodd på området og bidratt til å holde stedet bærekraftig gjennom blant annet bygging av hus er Tobias Rehberger, Philippe Parreno og Francois Roche. Området arrangerer jevnlig seminarer og debatter omkring temaene kunst, miljø og meditasjon.

Søsja Jørgensen og Geir-Tore Holm ble inspirert av fellesskapsfølelsen som eksisterte i «The Land», og ønsket å sette i gang et lignende prosjekt i Gildeskål. I juli 2003 sendte Holm og Jørgensen inn en søknad om å overta et nedlagt småbruk i Gildeskål under intensjonen om å starte et «eksperimentelt kultursenter», men etter forslag fra Lertchaiprasert valgte de å heller ta i bruk en av de nedlagte skolene i Sørfinnset (Fig. 11 ). Resultatet ble *Sørfinnset skole/The Nord Land*.<sup>6</sup> Forslaget ble vedtatt av prosjektleder og Fylkeskommune, og i oktober samme år ble forslaget presentert for lokalbefolkningen i kommunen. Talspersoner for *Kunstneriske forstyrrelser* inviterte hele bygda (befolkning 80) til å uttale seg om prosjektet både på godt og vondt. De lokale fikk komme med forslag og innspill. Det som blant annet kom frem under allmøtet var lokalbefolkningens ønsker om at *Sørfinnset skole / The Nord Land* kunne bidra til

---

<sup>6</sup> <http://sorfinnsetskole.blogspot.no> (besøkt 20.03.13)

bygdas overlevelse og videre utvikling. Som mange andre kommuner sliter Gildeskål med en stadig økende fraflytning, og man ønsket at et prosjekt som dette skulle vekke «gnisten» for bygda igjen slik at flere ble værende for å bidra til bygdas vekst. I mars besøkte Jørgensen og Holm Gildeskål for første gang. I løpet av en ukes tid fikk de komme hjem til folk og snakke om deres ønsker og forhåpninger til prosjektet. Det ble holdt et nytt allmøte for befolkningen der kunstnerne presenterte prosjektet. Fra begynnelsen av ble det gjort klart at man ønsket å sette i gang et prosjekt som skulle være av og for lokalbefolkningen, og at for at det skulle lykkes, måtte man regne med at det ville ta tid, og at det ville kreve en del fra befolkningen på Sørfinnset (Komissar, 2007:47).

*Sørfinnset / The Nord land* er et tredelt konsept. Den første delen omhandler skolebygningen og dens rolle som aktivitetssenter eller kulturhus. Her ble det i startfasen lagt til rette for at besøkende og samarbeidspartnere kunne overnatte, og for at det kunne arrangeres ulike «happenings» på huset i form av seminarer, kurs, kafé og konserter. Hovedtyngden skulle ligge på formidlingen av lokal kunnskap, og det ble holdt blant annet kurs i lefsebaking. Den andre delen er i tråd med «The land» og fokuserer på økologisk jordbruk og miljøvennlige alternativer. Skolehagen ble laget i forbindelse med denne intensjonen. Her ble lokale urter og planter dyrket. Hagen var tilgjengelig for alle som ville bidra. Den andre delen var direkte inspirert av «The Land». I området rundt Kjellingvatnet et stykke unna Sørfinnset ble det, i samarbeid med blant annet kunstnere fra «The Land», bygget en samisk buegamme under ledelse av nordisk mester i gamlebygging, og et såkalt «Thaihus», tegnet av Kamin Lertchaiprasert og Rirkrit Tiravanija (Fig. 12 – 13). Byggingen ble utført på dugnad der en stor del av lokalbefolkningen bidro i byggingen. Den siste delen handlet om å diskutere og tilrettelegge for videre «drift» av «The nord land». Denne delen ble av Jørgensen og Holm kalt «kulturservice» og handlet om komme med ideer og ulike behov kommunen eller andre samarbeidspartnere måtte ha. I tiden etter «avdukingen» i forbindelse med Olsokfestivalen i Juli 2005 har det foregått mange aktiviteter og hendelser i regi av Sørfinnset skole / The Nord land. Det er blant annet blitt arrangert en sommerfest de siste 5 årene, og det er lite som tilsier at prosjektet nærmer seg avslutning nå snart 10 år etter oppstarten. Prosjektet har en blogg som oppdateres jevnlig, og det er tydelig at bygda er engasjert i å fortsette å holde liv i *Sørfinnset Skole / The Nord Land*.

## 5.7 FOLK PÅ BOLGA

De ulike prosjektene i *Kunstneriske forstyrrelser* hadde gjennom ulike tilnærminger til stedet, også ulike tilnærminger til hva som definerer ideen om inkludering og dialog, og ikke alle prosjektene i *Kunstneriske forstyrrelser* ble like godt mottatt. *Folk på Bolga* av Toril Goksøyr og Camilla Martens er et slikt prosjekt. *Folk på Bolga* ble det første prosjektet i *Kunstneriske forstyrrelser*. I søknadsteksten til fylkeskommunen var det klart at man ønsket seg et prosjekt som i tillegg til å søke nye uttrykk av særlig aktuell karakter, også var forankret i lokalmiljøet. Det var ønsket et prosjekt som folk kunne forholde seg til i hverdagen, og som kunne bidra til en synliggjøring og forsterkelse av øyas identitet og «livskraft» (Komissar, 2007:32). Kunstnerduoen som går under navnet «G/M Salong» jobbet i en drøy uke i bygda med en barneforestilling og en fotoutstilling der de tok utgangspunkt i livet på øya for de fastboende (Fig. 14). Ideen var at man skulle søke opp, fange og iscenesette hva som preget livet på øya, sett ut i fra kunstnerens blikk fra utsiden. I forkant av oppholdet hadde *Kunstneriske forstyrrelsers* prosjektledere allerede vært på øya og innledet en dialog med de lokale samarbeidspartene der det ble informert om hva slags type prosjekt som var ønsket. Mulige problemløsninger og temaer ble diskutert, og begge parter ble enige om hva de ønsket for Bolga. Under sitt ukelange besøk gikk mye av tiden til å snakke med lokalbefolkningen og deres tanker omkring hvordan det var å bo på øya.

Resultatet ble et todelt prosjekt. Den første delen *Folk på Bolga*, besto av et barneteater, og en fotoutstilling som adresserte hverdagslivet på Bolga gjennom en serie fotografier med utgangspunkt i kjente maleri fra norsk kunsthistorie slik som for eksempel «Lofotbrev» og «Mann over bord» av Christian Krogh. Forbindelsen mellom disse maleriene og kunstnerens bilde av livet på Bolga er ganske klar. Teaterforestillingen tok mer for seg øyas usikre fremtid i forhold til fraflytting og mangel på arbeid for mange. Spørsmålet om øyas fremtidige identitet ble også utforsket. de 17 elevene på den lokale skolen fikk i oppgave å spille eventyret «Trollet og fiskerjenta», et nordnorsk eventyr. Tanken var å sette spørsmålstejn om hvorvidt eventyret fortsatt er aktuelt, eller om eventyr som dette først og fremst eksisterer som bilder av nordlendinger og Nordland skapt av og for «søringer». Prosjektets andre del ble gitt samme tittel som teaterstykket, og var også en fotoutstilling, men i et metaperspektiv der de dokumenterte og kommenterte den første delen «Folk på Bolga». På en av utstillingsveggene var det montert et utsagn fra en eldre fisker på øya: «Om 50 år e denne øya en feriekoloni for sånne som dokker!» Det interessante med denne delen er at den ikke ble vist på Bolga, men på et galleri i Oslo i oktober og november i 2003. G/M salong mente at de gjorde dette for å

snu om på forholdet mellom sentrum og periferi. I stedet for å la utstillingsåpningen (prosjektets del 1) være i Oslo og la Nord-Norge få turnéversjonen (del 2), var situasjonen i denne sammenhengen motsatt (Komissar, 2007:33).

G/M salong gikk langt i å inkludere lokalbefolkningen i prosessen underveis, og lot dem få et innblikk i hva de foretok seg, og hvorfor. Men de opprettholdt en klar grense mellom kunsten de produserte og lokalbefolkningens påvirkning på prosjektene. Dette mente de var viktig for å unngå at prosjektet skulle bli et «bestillingsoppdrag» på lokalbefolkningens prinsipper. G/M Salong var med andre ord mer enn villig til å «begi seg i ukjent terreng» (Komissar, 2007:53) med lokalbefolkningen, men de ønsket ikke å risikere kunsten ved å invitere til samarbeid når det kom til utforming og konsept for kunsten. Mangelen på ønsket om reell dialog om kunstens muligheter førte til et isolert prosjekt som mange av de lokale hadde problemer med å relatere til.



## 6 KUNST SOM KULTURELL KONSTRUKSJON

Med overraskende og konfronterende virkemidler kan kunstnere generere energi og turbulens og bidra til en annerledes dialog og debatt om lokalsamfunnets posisjon (Eeg, 2003).

### 6.1 DEMOKRATIET MÅ KOMME NEDENFRA, IKKE OVENFRA

I likhet med *Skulpturlandskap Nordland* ble det planlagt en utgivelse i etterkant av prosjektet. Denne skulle fokusere på den alternative måten å skape og å formidle denne formen for stedsspesifikk kunst på gjennom å presentere de ulike prosjektene i *Kunstneriske forstyrrelser*. Men på grunn av manglende økonomisk støtte er dette blitt utsatt på ubestemt tid. Det som finnes av litteratur om prosjektet er Mariann Komissars rapport *Forstyrrelser i Nord* (2006), en evaluering gjort på oppdrag av Norsk Kulturråd. Evalueringen som ble gjort i etterkant av prosjektet var ikke ment som et kunnskapsgrunnlag for å beslutte om KF kvalifiserte for videre støtte. Hovedmålet med evalueringen var å undersøke og bidra til økt kunnskap om den alternative produksjons- og formidlingspraksisen prosjektet representerte, som eneste av sitt slag på denne tiden. Komissar sier innledningsvis i rapporten at målet med evalueringen ikke er å avgjøre om KF var et godt eller et dårlig prosjekt, men å diskutere utfordringene knyttet til nyere stedsspesifikk kunst og relasjonell estetikk som alternative modeller for produksjon og formidling av kunst (Komissar, 2007:9).

Komissar har i evalueringen valgt å ta utgangspunkt i tre av *Kunstneriske forstyrrelsers* målformuleringer og hun ser nærmere på hva disse innebærer. Mange av målsettingene for Kunst i Nordland bærer likhetstrekk med *Skulpturlandskap Nordland* sine målsettinger. Man ønsket blant annet å integrere samtidskunst og lokalsamfunn på en slik måte at kunstneren (og verket) kunne bli en aktiv ressurs i vertskommunen (Komissar, 2007:7). Et viktig utgangspunkt for KF er tanken om at moderne og innovativ kunst har mulighet til å påvirke kollektiv og individuell identitet og bevissthet, og at kunst som fenomen har like stor tilhørighet til små steder uten store formidlingsinstitusjoner, som til de store byene.

Med utgangspunkt i erfaringer fra *Skulpturlandskap Nordland* skal Kunst i Nordland gå lenger i å integrere utvalgte kommuner i den skapende prosessen som omgir samtidskunsten. Vi ønsker å få til et tett samarbeid der en invitert kunstner over en lengre periode arbeider fram en ny kunstproduksjon som har en sterk tilknytning til et bestemt sted. Ideen er med andre ord at det enkelte lokalsamfunns identitet og historie skal kunne bli utgangspunkt for et kunstverk (Eeg, 2003).

Det som ble gjort med *Kunstneriske forstyrrelser* var at i stedet for å la kunstens autonomi styre resepsjonen og opplevelsen av de ulike prosjektene, ønsket man at kunsten skulle være en trigger for å knytte sosiale bindeledd mellom menneskene. For å unngå at det skulle oppleves som om kunsten ble ”tredd nedover hodet” på lokalbefolkningen, var det viktig å legge vekt på innbyggernes rolle som bidragsytere i de ulike prosjektene. Som vist var (er) *Sørfinnset skole / The Nord land* et omfattende prosjekt med mange ulike aktiviteter. Likevel er det et felles fundament som knytter alle disse aktivitetene sammen og gjør prosjektet til et helhetlig prosjekt, nemlig omtanken for stedet og bygdas framtid. Mariann Komissar påpeker i sin rapport fra 2005 at dialogen med lokalsamfunnet var kjernen i hele prosjektet, og at det var viktig for kunstnerne å gjøre et poeng ut av dette. Deltakelsen fra lokalbefolkningen har derfor vært essensiell, og til tross for at den har vært varierende, satt de fleste i bygda igjen med en positiv innstilling til kunstnerens intensjoner. Resultatet er, som vi har sett, at den samme lokalbefolkningen som følte seg kneblet og overhørt av de samme politiske lederne i forbindelse med *Skulpturlandskap Nordland*, nå følte at de hadde noe å si, og at deres erfaringer, kunnskaper og verdier ble verdsatt.

## 6.2 DET OFFENTLIGE ROMMET OG FELLESSKAPET

Vi definerer oss selv ut i fra det rommet vi befinner oss i. Det sosiale rommet er hva som hjelper oss å forstå hvem vi er i forhold til andre, og i forhold til oss selv. Det sosiale rommet, eller det offentlige rommet, er en frison for mange, et sted der klasse og opphav, kunnskap og økonomi ikke skal ha noen betydning for hvorvidt man er fri til å si hva man mener. Følgelig kan vi snakke om at ulike steder har ulike identiteter skapt av menneskene som omgås stedene. De samme menneskene skriver seg også inn i en historie med ritualer knyttet til stedets identitet. Offentlige rom er steder som knytter oss sammen i en felles virkelighet.

Et av problemene med formidlingen av *Skulpturlandskap Nordland* var at prosjektet skulle formidle en kunst som skulle leses og forstås individuelt og personlig. Kunsten skulle ha som formål å «...gi næring til fantasien og gi mennesket indre krefter.» (Forprosjekt, 1990:7) På denne måten kunne den være en «... stadig kilde til inspirasjon og nye opplevelser». (Forprosjekt, 1990:7) Men når skulpturene samtidig skulle befinne seg i det offentlige rommet, ble dette problematisk. For i det offentlige rommet er vi en del av stedet, og av menneskene som befinner seg rundt oss. Det oppstår et fellesskap når vi beveger oss på disse



stedene. Vi tenker på oss som i forhold til, og med, de andre. Den lesningen som *Skulpturlandskap Nordland* oppfordret til, ble motarbeidet gjennom skulpturenes plassering. En problemstilling som oppstår i forbindelse med dette er i hvilken grad det offentlige rommet er *offentlig* eller *demokratisk*, og hvorvidt mottagerne av *Skulpturlandskap Nordland* – publikum – står fritt til å gjøre seg opp en mening om prosjektet og enkeltskulpturene. Denne problemstillingen er essensiell for *Skulpturlandskap Nordland* fordi den legger premissene for prosjektets mulighet til å nå fram med sin formidling. Sto mottakerne av *Skulpturlandskap Nordland*, altså publikum, fritt til å gjøre seg opp meninger om prosjektet og de enkelte skulpturene slik prosjektlederne hevdet?

*Kunstneriske forstyrrelser* så det offentlige rommet på en annen måte, og tok utgangspunkt i det faktum at vi ikke ser oss selv som isolerte individer når vi beveger oss i det som vi kategoriserer som «offentlige rom», enten det er snakk om et torg i byen, eller en kjent tursti i den lokale naturen. I det offentlige rommet er vi en del av et fellesskap, og det er dette fellesskapet kunstneren må ta utgangspunkt i. Befolkningen i Nordland er ikke en homogen gruppe med felles forhold til eller felles opplevelse av én kulturell identitet. Dette er et poeng som Nordland fylkeskommune vektlegger i «Regional kulturstrategi for Nordland» (2004). I det offentlige rommet er dette viktig å tilrettelegge for, og de sier at «identitet henger nært sammen med de opplevelser den enkelte får ta del i, og på hvilke områder man blir engasjert.» (Nordland fylkesting, 8.12.2005:12). Fylkeskommunen legger i sin rapport vekt på viktigheten av å skape møteplasser og arenaer som oppfordrer til fellesskap, samhandling og læring.

### **6.3 «FELLESSKAPSKUNSTEN» (RELASJONELL ESTETIKK, SOCIAL JUSTICE ART, SOCIAL PRACTICE, COMMUNITY ART.)**

It seems more pressing to invent possible relations with our neighbors in the present than to bet on happier tomorrows (Bourriaud, 1998:45).

Siden 90-tallet har et stadig økende antall kunstnere tatt et stadig større steg bort fra verkstedet/atelieret og galleriet, og heller rettet seg mot det uforutsigbare og komplekse offentlige rommet. Disse kunstnerne fokuserer på en prosess der dialog, lytting og organisering av fellesskapet er det viktigste. Forgjengere til denne formen for «fellesskapskunst» er, for å nevne noen: Dada, Joseph Beuys, Allan Kaprow, Gordon Matta

Clarke, Lygia Clark, Suzanne Lacy, Mierle Laderman Ukeles og Rick Lowe. Kunstnerne ønsker å skape en ny «leveform» som bidrar til å aktivere fellesskapet og samtidig rette oppmerksomheten mot sosiale forhold i samfunnet (Thompson, 2012:8). Endringen har vært preget av at blikket flyttes fra relasjon mellom kunst og fysisk sted, slik som i *Skulpturlandskap Nordland*, til en relasjon mellom kunst og sted forstått som sosialt fellesskap. Miwon Kwon (2004) kaller denne nye retningen *nyere stedsspesifikk kunst*. I boken *One place after another – Site-specific art and locational identity* (2004) påpeker Kwon hvordan tidligere stedsspesifikk kunst kjennetegnes ved at den ser stedet som fysisk lokalitet, og at typiske verk i denne tidlige fasen er skulpturer eller installasjoner som tilpasser seg og/eller sier noe konkret om omgivelsene. Endringen i den stedsspesifikke kunstens praksis kommer for Kwon blant annet med Richard Serras «Tilted arch» fra 1981 (Fig. 15). Serras skulptur var en massiv vegg av stål, 36,6 meter lang og nesten 4 meter høy, som delte *The federal plaza* i to. Serra tok avstand fra det gjeldende prinsippet som tilsa at den stedsspesifikke kunsten skulle kommunisere direkte med landskapet, og bli en del av det. Han mente at skulpturen skulle ha en antagonistisk og provokativ rolle som kommenterte de sosialpolitiske tendensene på stedet. Bare slik kunne kunsten være fullstendig fri (Kwon, 2004:74). Skulpturen møtte mye motstand. Noen mente at den var stygg, enkel og brutal uten noe kunstnerisk verdi. Majoriteten av kritikerne mente derimot at Serras inngripen i det offentlige byrommet var galt, og krevde å få den fjernet (Kwon, 2004:79). «Tilted Arch» ble karakterisert som en arrogant og upassende ekshibisjonistisk fremvisning av kunstnerens private selv i et offentlig rom som i utgangspunktet var ment for folket. Det ble sagt at skulpturen stod som et symbol på avstanden mellom makten og folket. Da skulpturen ble fjernet i 1989 etter en lang rekke rettsaker, høringer og medieoppmerksomhet, ble det sett på som folkets gjenerobring av det offentlige rom (Kwon, 2004:79). «Tilted Arch» representerte en ovenfra og ned-holdning som ikke hørte hjemme i et offentlig rom på grunn av manglende ønsker om å involvere de faktiske brukerne av plassen. Kwon ser denne hendelsen som en katalysator for senere prosjekter der fellesskapet og «folket» får en stadig større rolle, og hun trekker frem «Culture in action» som et eksempel der stedsspesifikk kunst blir tolket som noe i forhold til stedet som sosial arena der mennesker møtes. «Culture in action» var en gruppe kunstnere som gjennom ulike tiltak ønsket å rette oppmerksomheten mot livet i byrommet. De satte blant annet opp telt på gatene hvor folk kunne komme å se kunstnerne arbeide med ulike prosjekter. Utgangspunktet for prosjektet var lokalsamfunnets deltakelse. De mente at ved å bringe kunsten til folket, gi dem et innblikk i prosessen, og åpne verket opp for dem gjennom å oppfordre til deltakelse og samarbeid, ville lokalbefolkningen få et annet inntrykk av hva

kunst kunne være. En slik måte å tenke kunst i offentlig rom på fikk definisjonen «New genre public art» (Kwon, 2004:104). «They choose instead the ‘freedom’ of working in «real» places, with «real» people, addressing «everyday» issues.» (Kwon, 2004:107). Denne måten å tenke kunst på var et steg i retning demokratisering av kunstens område, og tok sikte på å avvise kunsten som et objekt for individuell lesning, produsert for et distansert, kunstutdannet publikum med høy kulturell kapital. Det nye publikummet var «folket» og «den vanlige mannen i gata».

Relasjonell estetikk er en av retningene innenfor nyere stedsspesifikk kunst, og kan gå under definisjonen «community-specific». Teorien om den relasjonelle estetikken ble lansert av Nicolas Bourriaud på 1990-tallet, og tar sikte på å beskrive en rekke kunstnere som tar utgangspunkt i individets stadig voksende fremmedgjørelse som følge av overeffektivisering av samfunnet:

The superhighway may well actually help us travel faster and more efficiently, yet it has the drawback of turning us into consumers of miles and their by-products. We feel meager and helpless when faced with the electronic media, theme-parks, user friendly places and the spread of compatible forms of sociability, like the laboratory rat doomed to an inexorable itinerary in its cage, littered with chunks of cheese (Bourriaud 1998:8).

Bourriaud beskriver det som kan minne om dagens samfunn, satt på spissen, hvor vi er preget av massehysteri i form av konsument og produkter, av tilrettelegging, av et kollektivt ønske om å være bedre, rikere, sunnere, mer hel. Bourriaud hevder i postmoderne ånd at kunstnerisk aktivitet er en lek, og at mønstre, former og funksjoner utvikler seg parallelt med sosiale utviklinger (Bourriaud, 2007:11). Han ser altså kunsten som et uttrykk for den sosiale tilstanden i samfunnet. Han påpeker hvordan kunstnere gjemmer seg bak 1960-årenes kunsthistorie ved å liste opp «gårsdagens problemstillinger» istedet for å ta tak i det som faktisk preger samtiden, nemlig fraværet av de nære menneskelige relasjonene (Bourriaud, 2007:8-10). I *Relasjonell estetikk* fra 1998 trekker han frem en rekke kunstnere som alle jobber med det Bourriaud referer til som *utopier om nærhet* (Bourriaud, 2007:11). Relasjonell kunst kan defineres ut i fra et konsept om en kunst som oppleves i tid og rom, en kunst som blir, ved at man er, deltar og gjør seg selv til en aktiv deltaker i kunsten.

I boken hevder Bourriaud at relasjonell kunst «...tar sfæren av menneskelig samhandling og dens sosiale sammenheng som teoretisk horisont, heller enn å bekrefte et symbolsk autonomt og privat rom.» (Bourriaud, 2007:17). Det er for Bourriaud det sosiale rommet som ligger til grunn for den nye kunsten, at den skiller seg fra tidligere etablerte kunstformidlinger som

fungerer på et autonomt plan, og som er representanter for en fremmedgjørende tilstand i samfunnet. I de relasjonelle kunstverkene blir det etablerte kunstsynet kritisert. «Man søker ikke lenger en utvikling gjennom konfliktfylt opposisjon, snarere gjennom oppfinnelsen av nye sammensetninger, mulige relasjoner gjennom adskilte enheter og opprettholdelsen av allianser gjennom ulike partnere.» (Bourriaud, 2007:64). Bourriaud hevder at vår tids samfunn som er preget av massemedia, internett og en stadig økende globalisering trenger å finne tilbake til det menneskelige og det nære, og det til dette samværet som vi har mistet.

#### 6.4 PROBLEMET MED RELASJONELL ESTETIKK

For Clair Bishop blir 90-tallets relasjonelle estetikk vanskelig å svelge på grunn av det hun referer til som «konstant flux» (Bishop, 2005:118). Tidligere kunst bygger på resepsjonen som det reelle i forståelsen og formidlingen av verket, men i den relasjonelle kunsten blir verkets tvetydighet og konstante forandring dens innhold. Bishop mener at dette er problematisk fordi hun mener det er vanskelig å formidle et verk hvis identitet er så ustabil og flytende. Kunstverket blir mer en konstruksjon som er sammensatt av kurator, og at dette går på bekostning av kunsten selv. Det blir mer spektakkel og en hendelse og all ære går til kurator som arrangerer det hele. (Bishop:2005:118).

Hun trekker frem tidligere nevnte Rirkrit Tiravanijas prosjekter, og påpeker hvordan denne formen for relasjonell estetikk er mangelfull og direkte mislykket i og med at den befinner seg et sted mellom etikk og estetikk, noe som gjør at den blir vanskelig å forholde seg til som kunst (Bishop:2005:118). Tiravanijas *Untitled (Tomorrow is another day)* (1997) bekrefter for Bishop problemet med den relasjonelle estetikken (Fig. 16). I installasjonen<sup>7</sup> har Tiravanija rekonstruert sin egen leilighet. Leiligheten hadde alle apparater som er forventet å finne i et tradisjonelt vestlig hjem og leiligheten var tilgjengelig for alle til alle døgnets tider. Her kunne man komme å lage mat, lese i magasiner, slappe av og bruke toalettet. Poenget med prosjektet var å skape et rom for fellesskap, et sted der leilighetens praktiske funksjoner, som muligheten til å lage mat, ikke var ment som noe annet enn et middel for å skape sosiale relasjoner mellom mennesker som samles der. Tiravanija ønsket at dannelsen av sosiale fellesskap i et umiddelbart «her-og-nå» skulle erstatte den kontemplasjonen, distansen og «ensomheten» som galleribesøk tradisjonelt oppfordrer til (Bishop, 2004:118). I følge den relasjonelle estetikken ligger politikken og frigjøringen (demokratiet) i dialogen i de uferdige

---

<sup>7</sup> Bishop referer til Tiravanijas relasjonelle prosjekter som *installasjoner* i boken *Installation art* (2004), men hun påpeker at kunstneren selv ikke ser dem som installasjoner i tradisjonell forstand (Bishop, 2004:118).

og tilfeldige møtene som Tiravanija skaper. Dette er fordi det, i følge kunstneren selv, ikke er lagt noen føringer for hvordan de sosiale møtene skal utarte seg. Bishop mener at inkludering og dialog ikke forutsetter demokrati. For at et demokrati skal være vellykket må den være preget av friksjon og konflikt mellom parter. Det er i disse konfliktene og uenighetene at debatter starter. Den relasjonelle kunsten blir for Bishop friksjonsløs, og krever ikke annet av sitt publikum enn deltakelse. Hun kritiserer Relasjonell estetikk for å ikke være antagonistisk nok. Den er for åpen, noe som gjør at publikum ofte ikke aner hva de gjør der, og hun konkluderer med at relasjonell estetikk dermed ikke kan defineres som demokratisk. Men Bishop tar ikke høyde for en eventuell skjult antagonisme. Den relasjonelle estetikken formulerer riktignok ingen annen refleksjon omkring hva som skjer når betrakteren møter kunsten, annet enn at det dannes et såkalt mikrotopi som står som et demokratisk alternativ til det samfunnet vi er en del av. Den relasjonelle estetikken forutsetter ingen konflikt eller antagonisme mellom partene. Dette betyr ikke nødvendigvis at antagonismen ikke er der. Det er nettopp denne åpenheten at konflikter kan oppstå fordi det er umulig å vite på forhånd hvordan noen kommer til å reagere, eller i hvilken retning kunsten kommer til å ta. Når verket er åpent slik som i *Sørfinnset skole / The Nord Land*, og mye av annen fellesskapskunst, gir den også rom for andre måter å erfare på. Disse erfaringene kommer ikke umiddelbart. Med relasjonell kunst blir vi som betraktere oppmerksom på vår rolle som betrakter, deltager og publikum.

*Sørfinnset skole / The Nord Land* er ikke et friksjonsløst prosjekt slik som Bishop hevder. Friksjonen lå i forholdet mellom Nordland fylkeskommune, prosjektledelsen og lokalbefolkningen som følge av erfaringene fra *Skulpturlandskap Nordland*. Selve utgangspunktet for *Kunstneriske forstyrrelser* var å lage nettopp «forstyrrelser» i det offentlige rom gjennom å problematisere de lokale kontekstene. Det politiske utgangspunktet lå i «å gi et alternativt innhold til tradisjonelle forestillinger om steder og småsamfunn i nordnorsk utkant.» (Komissar, 2007:10). Disse var de tradisjonelle forestillingene som *Skulpturlandskap Nordland* med sin formidlingsstrategi endte opp med å bekrefte. Et annet aspekt som skiller *Kunstneriske forstyrrelser* fra de relasjonelle kriteriene som Bishop påpeker, er integrasjonsaspektet. I Tiravanijas installasjon som er nevnt tidligere, er publikums rolle som deltakere et åpent konsept uten retningslinjer. Det eneste kunstneren krever er at de dukker opp og er der. *Kunstneriske forstyrrelser* var forberedt på, og tok forbehold om at det å delta i prosjektet innebar en risiko for de to møtende partene (kunstner og lokalbefolkning). Komissar sier i evalueringen at kunstneren og lokalbefolkningen står i en

asymmetrisk relasjon til hverandre. Mottakerne av *Kunstneriske forstyrrelser* omfatter alle som bor i Nordland. Man kan derfor ikke ta utgangspunkt i et spesialisert kunstpublikum som har den kulturelle kompetansen og erfaringen med samtidskunst. Kunstnerne på sin side er ikke fra Nordland, og har dermed ikke kjennskap til hvordan livet er i det som regnes som periferi. Et slikt asymmetrisk utgangspunkt kan være en risiko, og denne risikoen var selve bakgrunnen for de enkelte prosjektene, slik som i *Plass til fler – Tid til mer* og *Sørfinnset skole / The Nord Land*. I forbindelse med dette trekker Komissar frem Mary Louise Pratts teori om «kontaktsoner» for å eksemplifisere hva denne risikoen og uforutsigbarheten handlet om. Pratt definerer «Kontaktsoner» slik:

I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermath as they are lived out in many parts of the world today (Komissar, 2007:11 [Pratt, 1991]).

En «kontaktsone» forutsetter at partene som møtes er ulikt posisjonert, og har ulike kunnskaps- og erfaringsgrunnlag. I tradisjonelle omgivelser kan et slikt møte føre til kommunikasjonsbrudd og misforståelser. Derfor er det i dannelsen av en slik «kontaktsone» viktig at partene er villige til å begi seg ut i ukjent terreng, og at man er åpen for et minimum av kunnskap om den andre parten. Målet med et slikt møte er ikke å utvise dominans over den andre parten gjennom å hevde sin kunnskap som «bedre» enn den andres. En vellykket «kontaktsone» vil åpne for uventede og overraskende erfaringer som kan føre til nye former for kunnskap for alle de involverte. Pratt bruker teorien om kontaktsone i forbindelse med læring i klasserommet der elever samles med ulik klassebakgrunn, språkbeherskelse og kulturelle kunnskaper. For at læring skal være mulig i et slikt miljø, må vi slutte å tenke på elevene i klasserommet som en del av et homogent fellesskap, og heller se på det som en kontaktsone. Denne måten å tenke kommunikasjon og læring på er ikke så ulik Rancières teori om *Den emansiperte tilskuer* (2012). I boken får vi høre om pedagogen Joseph Jacotot (1770 – 1840) som mente at lærerens oppgave var å gjøre det mulig for elevene selv å finne svarene, også de svarene læreren ikke hadde kjennskap til. Den uvitende læreren blir Rancières emansipatoriske figur og utgangspunkt for resten av boken. Rancière hevder at det grunnleggende er tanken om at alle mennesker er utrustet med samme grad av forstand, og at læring ikke skjer gjennom at en spesielt lærd person overfører sin viten til kunnskapsløse elever. Den kunnskapsløse blir ikke mindre kunnskapsløs av dette. Det som må til er å oppheve avstanden mellom den uvitende og den vitende. Problemet med den relasjonelle

estetikken blir for Rancière det faktum at det sosiale rommet ikke er åpent, og tilskueren som aktiv deltaker, er ikke emansipert. Dette er fordi de to aktuelle partene; kunstneren/kuratoren og betrakteren ikke møtes på nøytral grunn. Slik som i Tiravanijas tilfelle der utstillingen fortsatt var lagt til galleriet, og dermed automatisk innskrev seg i galleriets regler og normer som publikum «leste» i det de ankom utstillingen. Det er rimelig å anta at de fleste som oppsøkte Tiravanijas utstilling allerede var «vel bevandret» innenfor kunstens verden, og dermed hadde kjennskap til det som konstituerer Tiravanijas verk som «kunst».

Dette eliminerer fortsatt ikke det Rancière hevder er et av de viktigste problemene med fellesskapskunsten, og dermed også den relasjonelle kunsten. Han påpeker i «Den politiske kunstens paradokser» (2012) hvordan bølgen av ny politisk kunst legitimerer seg gjennom en «falsk kritikk av den mimetiske tradisjonen» (Rancière, 2012:78). Ideen om at den sosiale kunstens praksis er å avvise det etablerte ved å fornekte dens eksistens, bekrefter for Rancière bare at den er en del av den (Rancière, 2012:79). Den mest sentrale kritikken Rancière retter mot Bourriauds relasjonelle estetikk angår selve utgangspunktet for den relasjonelle estetikken, nemlig forestillingen av at vi befinner oss i et postkapitalistisk samfunn som drukner i bilder og inntrykk, og som vi ikke lengre evner å ta inn over oss: vi er blitt immune. Kunsten som oppfordrer til kontemplasjon og individuell tenkning gjennom å betrakte har, i følge Bourriaud, utspilt sin rolle. Dette mener Rancière er feil. Han sier at det er ikke bildene som drukner oss, det er meningsytterne, de som bestemmer hva slags bilder vi skal se, og hva vi skal mene om dem. Betrakterrollen er ikke en fri aktivitet fordi vi blir omringet av journalister, intellektuelle, programledere og meningsyttere som organiserer strømmen av bilder, og forteller oss hvordan vi skal reagere i møte med dem. Det udemokratiske ligger i den politikken i dette som forteller oss at ikke hvem som helst er berettiget til å snakke. Vi som betraktere blir redusert til passive mottagere av ulike budskap, og Rancière mener at kunst som Relasjonell estetikk gjennom sin kritikk av strømmen av bilder og informasjon, er med på å forsterke denne fordummende politikken.

i artikkelen «Hva skal vi med den relasjonelle estetikken» (2007) skriver Øystein Hauge at *Kunstneriske forstyrrelser* bærer en rekke teoretiske svakheter, og han kritiserer prosjektledelsens fokusering på formidlingen fremfor å skape viktige, sterke kunstverk. «Tar du varigheten fra et middelmådig kunstverk, sitter du igjen med et prosjekt, en pussig hendelse eller en «practical joke» (Hauge, 2007). Han påpeker hvordan en kunst som fornekte enhver tilknytning til kunstinstitusjonen, slik som den relasjonelle estetikken gjør, risikerer sammenbrudd og misforståelser. Den institusjonelle forankringen er det som utgjør

kunstens innhold, mener Hauge. Men er det relevant? Frank Marstokk, lokal beboer fra Hemnesberget<sup>8</sup>, svarer på Hauges kritikk: «Muligens skal «kunst» være alarmerende og farlig, vedkommende og helst revolusjonær, men i mitt Helgelandske hverdagsbilde kan disse grunnsyn ødelegge de behov dette småsamfunnet virkelig har bruk for; samvær, kommunikasjon, tidsverdi» (Marstokk, 2007). Marstokk skriver i innlegget at han har problemer med å dele Hauges synspunkter, først og fremst fordi han mener at Hauge snakker «over hodet på ham», med en «Språkform[en] som anvendes i kunstkritikermiljøer.» (Marstokk, 2007. [Min utheving]). Marstokk uttrykker hvor takknemlig han er for det *Kunstneriske forstyrrelser* satte i gang i bygda hans, og han stiller spørsmålstegn til hvorfor Hauge velger å ikke kommentere de positive *reelle* effektene av et prosjekt som *Kunstneriske forstyrrelser*.

## **6.5 NABOLAGSHEMMELIGHETER - RELASJONELL ESTETIKK I BYROMMET**

*Nabolagshemmeligheter* er et tverrfaglig kunstprosjekt som ble initiert i forbindelse med at Stavanger ble kåret som Europas kulturby i 2008. Utgangspunktet for prosjektet var de menneskelige relasjonene og kulturbyens sosiale og politiske kontekst, både teoretisk og rent praktisk. Man ønsket seg ikke et prosjekt som var nedfelt i kunstinstitusjonen gjennom å bli plassert i et museum, men som heller opprette en dialog med byens lokalbefolkning gjennom å være der de er. Den praktiske gjennomførelsen av prosjektet bærer en rekke likhetstrekk med *Kunstneriske forstyrrelser* og benyttet seg i stor grad av blant annet avstemninger, målinger og demokratiske avgjørelser. Utvelgelsen av hvilke offentlige steder som skulle få et verk eksemplifiserer dette: Våren 2006 ble de 180 000 innbyggerne i Stavanger og Sandnes invitert til å stemme frem de viktigste stedene for dem i byen. Avstemningen varte i 3 måneder, og man talte på slutten 27 000 stemmer. Følgende steder ble valgt ut: Café Sting (Stavanger), Norsk Oljemuseum (Stavanger), Stavanger Domkirke, Stavanger Universitetssykehus, Sølvberget Kulturhus (Stavanger), Kvadrat kjøpesenter (Sandnes), Rutebilstasjonen i Sandnes og Rådhuseteateret i Sandnes (Reilstad, 2009:8). I boken som ble utgitt i etterkant av prosjektet står det i forordet: «Bare det helt lokale er universelt.» (Reilstad, 2009:8) Tanken var at *Nabolagshemmeligheter* skulle være et prosjekt om og for Stavangerregionen, og man ønsket å formidle det hele på en slik måte at prosjektet, i tillegg til å være av internasjonal interesse, også skulle fenge «de uinnvidde». (Reilstad, 2009:8). Men

---

<sup>8</sup> Hemnesberget var et av stedene som deltok i *Kunstneriske forstyrrelser* i 2004.



*Nabolagshemmeligheter* ble ikke den suksessen man hadde forutsett. Trond Borgen skrev i Kunstkritikk i 2008: «At Stavanger opplever denne våren det paradokset at et prosjekt hvor den relasjonelle kunsten i teorien skal stå sterkt (uten å være enerådende her), i realiteten er temmelig utilgjengelig» (Borgen, 2008).

*Nabolagshemmeligheter* stiller seg på rekke med kunstprosjekter som er selvproklamerte demokratiske gjennom sitt forsøk på å bruke offentligheten til å tenke nytt omkring samfunn og politikk (Bradley, 2009:271). Alfredo Jaars bidrag *Requiem* er et eksempel på dette. (Fig. 17). *Requiem* var en prosjektert undervannsinstallasjon som skulle forestille et verdenskart på 10 x 15 meter. Installasjonen skulle komme til overflaten i havna utenfor Norsk Oljemuseum hver kveld 5 minutter på midnatt, antennes og stå i flammer i ett minutt før den sank ned i dypet igjen. Formålet med installasjonen var å rette oppmerksomheten mot oljebyen Stavangers miljøforpliktelse ovenfor nasjonen og verden for øvrig (Reilstad, 2009:83). Installasjonen ble aldri noe av, og på åpningen ble det presentert en mindre modell av den (Fig. 18). Et annet eksempel er Lars Rambergs monumentale *Troja* som skulle plasseres midt på «Ruten», et sted som i tillegg til å være rutebilstasjonen for Sandnes også fungerer som byens sentrum (Fig. 19). Den massive trojanske hesten skulle være 15 meter høy, 13 meter lang, 10 meter bred og 45 tonn tung, og plasseres midt på «Ruten» (Reilstad, 2009:111). Heller ikke dette prosjektet ble det noe av som følge av motvilje fra de kommunale instansene i Sandnes.

Det som virker å skille *Nabolagshemmeligheter* fra *Kunstneriske forstyrrelser* er, i tillegg til graden av inkludering, hva slags budskap som ble formidlet. *Nabolagshemmeligheter* ønsket å rette fokuset mot store samfunnsspørsmål sett i en internasjonal sammenheng som i eksempelvis Alfred Jaars bidrag som skulle rette oppmerksomheten mot miljøproblematikken. *Requiem*s vitner om en kunstner som ser seg selv som en privilegert skikkelse hvis oppgave er å bruke sine talenter til å si noe viktig om samfunnet gjennom å skape symbolske forbindelser mellom sosiale sfærer (Bradley, 2009:278). *Nabolagshemmeligheter* er et eksempel på en form for relasjonell estetikk som forsøker å anvende ideen om det relasjonelle i forbindelse med de problematiske sidene ved samfunnet. Problemet med å forsøke å kombinere det relasjonelle med det antagonistiske er at en demokratisk formidling blir vanskelig nettopp på grunn av avstanden som oppstår mellom kunstneren som forsøker å overføre sin kunnskap, og lokalbefolkningen i Stavangerregionen som fungerer som mottakere. Det relasjonelle blir motarbeidet, og hele prosjektet fremstår som et dannelsesprosjekt på linje med *Skulpturlandskap Nordland*.



## 7 AVSLUTNING

### 7.1 OPPSUMMERING OG AVSLUTTENDE REFLEKSJONER

*Skulpturlandskap Nordland* fikk sin tilblivelse som følge av mange år med målrettet kulturpolitikk i Norge. I tiden etter 2. verdenskrig var det behov for oppløfting, og det ble hevdet at kultur kunne være identitetsskapende, fellesskapsbyggende og verdiskapende. Dette var ideer som Regjeringen ønsket å ivareta i forbindelse med gjenoppbyggingen av landet. Den kulturelle målsettingen handlet i hovedsak om å demokratisere kulturen ytterligere gjennom å gjøre den mer tilgjengelig for alle i landet, uavhengig av hvor en bodde. Skulpturlandskap Nordland var ment som et slikt demokratisk prosjekt. Gjennom å gi hver av kommunene i Nordland sin egen stedsspesifikke skulptur som skulle reflektere over stedets identitet, ønsket Nordland Fylkeskommune å bidra til å styrke lokalbefolkningens tilhørighet til hjemstedet. Utfordringen lå i at man ikke visste hvordan man skulle gå frem for å formidle skulpturene til lokalbefolkningen, og mottagelsen gjenspeilet dette. Resultatet ble at lokalbefolkningen tok avstand fra det de mente var et elitistisk prosjekt av og for kunstkjennere, politikere og byråkrater. *Den glömda staden* i Gildeskål og *Steinar breiflabb* i Brønnøy møtte særlig mye motstand fra lokalbefolkningen. I begge tilfellene satt lokalbefolkningen igjen med en følelse av at de ikke ble hørt, og det var lite med prosessen som minnet om demokrati.

Kunstneriske forstyrrelser kan sees som en direkte respons på den negative mottagelsen Skulpturlandskap Nordland fikk. Nordland Fylkeskommune ønsket i denne omgangen å inkludere lokalbefolkningen i større grad. Dette skulle gjøres gjennom å engasjere dem i prosjektene fra begynnelse til slutt, gjennom å invitere dem til å bli deltakere. Det ble stilt større krav til kunstnerne og lokalbefolkning, og man ønsket en åpen dialog mellom de to, tilsynelatende uforenelige partene. For at denne dialogen skulle oppleves mest mulig demokratisk var det viktig at ingen skulle føle at de hadde forrang over den andre. Der Skulpturlandskap Nordland handlet om å gi «kunst til folket» som et dannelsesprosjekt, handlet Kunstneriske forstyrrelser om å skape felles rom for forståelse der de ulike partene bidro med sine kunnskaper, og sine erfaringer på nøytral grunn.

At kunst er demokratisk tilsier at den er tilgjengelig for alle, at den ikke diskriminerer eller stenger ute. Den demokratiske kunsten ser alle som likemenn og forfekter ikke en tolkning over en annen. Skulpturlandskap Nordlands demokratiske utgangspunkt lå blant annet i ideen

om at alle har samme forutsetningene for å verdsette kunst. De minimalistiske og tidvis svært konseptuelle skulpturene ble likevel opplevd som fremmed og uforståelig for en lokalbefolkning som var av den oppfatningen av at skulpturene de skulle bli tildelt, skulle representere lokalsamfunnet. I stedet endte de opp med å illustrere det skillet som er mellom «den vanlige mannen i gata» og kunstinstitusjonen. Og det er nettopp dette skillet som blir utfordret i *Kunstneriske forstyrrelser*, og den relasjonelle estetikken.

Et sentralt spørsmål for Bourriaud er om vi er i ferd med å gå ut av en epoke definert av prefikset «post» (Bourriaud, 2009:320). Han sier at denne problemstillingen inngår i diskusjonen omkring relasjonell estetikk og kunsten på 90-tallet: «Det enestående med den relasjonelle estetikken lå utvilsomt i den resolute unnvikelsen av enhver «post»-tankegang, og den forutsatte i stedet ufortrødent at dens kunstneriske tilnærminger var originale, som om det postmoderne ikke eksisterte» (Bourriaud, 2009:320). Å alltid plassere seg i et rom som er «etter» tingene, i en slags evig utkant til historien er for Bourriaud en bekreftelse på at kunstnerne forholder seg til en begivenhet eller en universal realitet i fortiden som det er umulig å komme forbi. Kunstens eneste potensial i postmodernismen er å forvalte effektene av denne begivenheten. I denne forstanden er postmodernismen underlagt, eller fange av opprinnelsesbegrepet, og er dermed dømt til å repetere seg selv.

I et debattinnlegg om kunst og politikk på [kunstkritikk.no](http://kunstkritikk.no) (2004), hevder skribent Bendik Wold at kritisk kunst er knyttet til 5 myter (Wold, 2004). En av disse er mytene om provokasjonen. Uavhengig av politisk tilhørighet tenker man seg gjerne at radikal kunst er ytterliggående i sitt uttrykk. Innlemmelsen av Duchamps readymade i kunstinstitusjonen er et eksempel på slik provokasjon. Konsekvensene av den «duchampianske vendingen» preger kunstverdenen den dag i dag, og den fungerte som teoretisk utgangspunkt for den konseptuelle kunsten på 1960-tallet med Joseph Beys og Fluxus i spissen. Felles for den radikale kunsten var at den søkte frigjøringen og utopien i et industrialisert og fremmedgjort samfunn med klare skiller mellom arbeiderklassen og borgerlig elitisme. Friheten var likestilling mellom klassene i et demokrati, der ingen skulle ha mer verdi enn andre. Bourriaud mener at kunsten i tiden etter 1989 kan defineres som en posthistorisk kunst i en posthistorisk tid: En æra for kapitalisme, og en kultur frigjort fra avantgardistisk «terror». Modernisme ble på denne tiden ansett for å være noe som tilhørte fortiden med sin utdaterte humanisme og universalisme. Man anså kommunismens fall i den vestlige verden som slutten på utopiske drømmer og lengsler. Bendik Wold definerer den radikale kunsten slik:

Hva jeg ser når jeg sier og skriver «radikal kunst?» Vel, en kunst som er institusjonskritisk på autonomiens premisser, som ikke bukkes under for krav om «budskap» eller «folkelighet» eller «anvendelighet», som heller ikke henfaller til ekstremkunstens effektmaleri, og som ikke kjøper enkle forestillinger om forholdet mellom fiksjon og virkelighet (Wold, 2004).

På spørsmål om hvorvidt kunsten har potensial som radikal i dag, svarer Bourriaud et klart nei, og han sier videre at avantgarden er over. Vi befinner oss i dag i en helt ny situasjon, med en annen økonomi og et annet kulturellt landskap enn tidligere. Dette medfører selvfølgelig en annen kulturell produksjon. (Bourriaud, 2009:306). Han påpeker at den etymologiske betydningen av ordet radikalitet er «det som tilhører roten», og at det for modernistene handlet om en tilbakevending til det prinsipielle – til det hvite lerret, til readymaden, en ny start, tabula rasa. Bourriauds tese er at det 20. århundret var radikalt, mens det 21. århundret kan betraktes som «radikant». Begrepet er lånt fra naturvitenskapen og brukes om en organisme som stadig sprer seg med nye røtter (Bourriaud, 2009:321). Den relasjonelle esteikken skriver seg på en rekke områder inn i den radikante tradisjonen ved at den omfavner situasjonen i samfunnet, og søker nye relasjoner basert på kulturell indifferens fremfor å bryte med det som har vært.

Rancièr erkjenner på lik linje med Bourriaud at vi lever i en ny tid med andre kulturelle påvirkninger som overføres på kunstproduksjonen: «Many contemporary artists no longer set out to create works of art. Instead, they want to get out of the museum and induce alterations on the space of everyday life, generating new forms of relations.» (Rancièr, 2009:53). Problemet med den relasjonelle kunsten er for Rancièr dens forhold til den estetiske utopien. Bourriaud hevder som sagt at vi må gå bort i fra det han kaller modernismenostalgien og forestillingen om kunstens radikalitet og evne til å skape en absolutt forvandling av vår felles eksistens, og heller fokusere på det som allerede er her. Vi kan ikke lengre forandre verden gjennom kunsten, men vi kan tilpasse oss etter samfunnet slik det er. Konsekvensen av dette, blir som Bishop og Rancièr påpeker, en kunst som er helt og fullt «gått opp i livet». Rancièr ser den relasjonelle estetikkens trang til å avvise modernismens strategi gjennom å «gå opp i livet» som en bekreftelse på at den enda er en del av den. I følge han, sier den relasjonelle estetikken ikke noe nytt om den politiske kunstens politikk, eller den kritiske kunstens krise som ikke er blitt sagt de siste 200 år. Den bekrefter bare det som allerede er et faktum, og derfor mener Rancièr at frigjøringen gjennom en slik kunst ikke vil være annet enn en falsk illusjon. *Sørfinnset skole / The Nord Land* markerer seg som en kunst som har «gått opp i

livet» gjennom å fullstendig ta inn over seg alle aspekter ved det sosiale fellesskapet. På grunn av dette er det en del aspekter ved prosjektet hvis kunstinhold kan synes vanskelig å oppdage. Dette er også en del av Bishop sin kritikk av denne typen kunst ettersom hun mener at fraværet av antagonisme gjør kunsten friksjonsløs og meningsløs. Likevel var det lite som tilsa at mottakerne av prosjektet opplevde sin egen deltakelse som mindre interessant eller nyttig av den grunn. Uansett hvor «god» eller «dårlig» den relasjonelle estetikken kan sies å være som kunstretning viser prosjekter som *Sørfinnset skole / The Nord Land* at den relasjonelle kunsten er et uttrykk for vår tids behov for å finne tilbake til det menneskelige, og til samværet som vi har mistet.

Kritikken av den relasjonelle estetikken er ikke uberettiget selv om det er lett å la seg rive med når det snakkes om samvær, fellesskap og like verdier. Dersom kunstens mål er å hele tiden drive fremover, stadig søke fornyelse, stadig utfordre seg selv, så er den relasjonelle estetikken en slags resignasjon over denne kunstens rolle. Noen av kritikkene rettet mot *Kunstneriske forstyrrelser* gikk ut på spørsmålet om hvor kunsten i det hele var. *Plass til fler – tid til mer* ble referert til som «artig» av lokalbefolkningen på Tranøy, mens en rekke av deltakerne på *Sørfinnset skole / The Nord Land* hadde problemer med å se hvordan det å ta oppvasken, eller å steke vafler kunne være relevant i en kunstforbindelse. Så kan vi spørre oss hvorvidt kunstens trenger å være konstant «på hugget», eller om det er rom for en kunst som heller fokuserer på de nære relasjonene, og på å styrke samholdet i mindre miljøer, en kunst som snakker «folkets språk», og som bidrar til å gjøre hverdagen bedre for mange.

*Kunstneriske forstyrrelser* viser en side ved den relasjonelle estetikken som ikke nødvendigvis trenger å være en resignasjon, og det er i formidlingen. Dersom vi godtar autonomien som en forutsetning for at kunst skal kunne bli demokratisk, da kan fellesskapene og dialogen som relasjonell estetikk oppfordrer til være en måte å erstatte tradisjonell formidling på, gjennom å opprette «rom» for diskusjon i forbindelse med kunsten. Ideen om en regionaltilpasset formidling med rot i det relasjonelle åpner for en ny debatt vedrørende kunstens funksjon, og *Kunstneriske forstyrrelser* og *Skulpturlandskap Nordland* har gjennom sine ulike tilnærminger til problemstillingen bidratt til denne.

## 8 VEDLEGG

### 8.1 LITTERATURLISTE

- Arnestad, Georg (1997): «Fylkeskommunen på sitt beste? – Kunst og kunstnarpolitikk i Nordland». Høgskulen i Sogn og Fjordane/Vestkandsforskning.
- Benhabib, Seyla (1996): *Democracy and difference: contesting the boundaries of the political*. Princeton University Press: Princeton, New Jersey.
- Bishop, Claire (2005): *Installation art – A critical history*. London: Tate Publishing.
- Bishop, Claire (2012): “Participation and spectacle: Where are we now?” I Nato Thompson (red.): *Living as form – Socially engaged art from 1991 – 2011*, 34 - 45. Cambridge, MA: MIT Press.
- Borgen, Trond: «Musen som fødte en mus», Anmeldelse i Kunstkritikk.no: <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/musen-som-fodte-en-mus/?d=no> (Publisert 16.08.2008, besøkt 06.05.2013)
- Bourriaud, Nicolas [1998] (2007): *Relasjonell estetikk*. Oversatt av Boel Christensen-Scheel. Oslo: Pax Forlag.
- Bourriaud, Nicolas (2009): «Ustabile forbindelser – fra det relasjonelle til det radikante» I Jan Inge Reilstad (red.) *Nabolagshemmeligheter – Kunsten som byprosess*, 305 – 322. Oslo: Press Forlag.
- Bourriaud, Nicolas (2009): *The radicanant*, Lukas & Steinberg Press: New York.
- Bradley, Will (2009): «Nabolagshemmeligheters inngripen i Stavanger 2008s samfunnsstruktur» I Jan Inge Reilstad (Red.): *Nabolagshemmeligheter – Kunsten som byprosess*, 269 – 279. Oslo: Press forlag.
- Christensen, Otto M (1995): «Bourdieu's kunstsyn – en kritisk presentasjon av *La distinction*, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant.» I Dag Sveen (red.) *Kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, 117 – 145. Oslo: Pax Forlag.
- Eriksen, Sigbjørn og Vaa, Aaslaug (1990): *Forprosjekt Skulpturlandskap Nordland*. Nordland Fylkeskommune.
- Granath, Olle (2004): «Steinen og havet.» I Maaretta Jaukkuri (red.) *Skulpturlandskap Nordland*, 78 – 83. Oslo:Forlaget Press.
- Greenberg, Clement (2004): *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag.
- Hauge, Øysten (2007): «Hva skal vi med den relasjonelle kunsten». Billedkunst.no. Publisert 08.05.2007. <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=888> Besøkt 12.05.2013

- Holm, Mathilde Kristine (1997): *Det demokratiske kulturprosjekt – Skulpturlandskap Nordland som kulturell formidlingsprosess*. Rapport nr. 32. Institutt for medievitenskap, universitetet i Bergen.
- Jaukkuri, Maaretta (1994): «Seminar on Artscape Nordland. The regional debate on the project and the programme of interpretation.» I *Artscape – Report from seminarium in Bodø and Henningsvær*, 14 – 18. Nordland Fylkeskommune.
- Komissar, Mariann (2007): *Forstyrrelser i nord – En evaluering av Nordland fylkeskommunes prosjekt «Kunstneriske forstyrrelser»*. Oslo: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Kulturdepartementet: St.meld. nr. 47 (1996-1997)  
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/19961997/stmeld-nr-47-1996-97-/3.html?id=402363> (Besøkt 14.02.2012)
- Kulturdepartementet: St.meld. nr. 23 (2011 – 2012)  
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2011-2012/meld-st-23-20112012/18/6.html?id=680779> (Besøkt 03.04.2013)
- Kwon, Miwon (2004): *One place after another – site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Marstokk, Frank (2007): Kommentar til Øysten Hauges artikkel «Hva skal vi med den relasjonelle kunsten» på Billedkunst.no.  
<http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=1032> Publisert 08.05.2007.  
 Besøkt 12.05.2013.
- Nordland fylkeskommune (2002): «Kunst i Nordland – Prosjektskisse til et 3-årig prøveprosjekt 2002 – 2005», utgivelsesdato ukjent.
- Rancièrè, Jacques [2008] (2012): *Den emansiperte tilskuer*. Oversatt av Geir Uvsløkk. Oslo: Pax Forlag.
- Rancièrè, Jaques (2008): *The emancipated spectator*, Verso Press: New York.
- Reilstad, Jan Inge (red.) (2009): *Nabolagshemmeligheter – Kunsten som byprosess*. Oslo: Forlaget Press.
- «Regional kulturstrategi for Nordland». Vedtatt av Nordland Fylkesting 08.12.2005 i sak 109/05
- Sæter, Oddrun (1995): «Samtidkunst i nordlandske landskaper – et umulig møte?» I Dag Sveen (red.) *Kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, 161 – 193. Oslo: Pax Forlag.
- Strømsnes, Kristin (2009): *Folkets makt – Medborgerskap, demokrati, deltakelse*. Oslo: Gyldendal Akademiske Forlag.
- Thompson, Nato (2012): “Living as form.” I Nato Thompson (Red.): *Living as form – Socially engaged art from 1991 – 2011*, 18 – 33. Cambridge, MA: MIT Press.



Vaa, Aaslaug (2000): "Om prosjektet Skulpturlandskap Nordland" I Form 4. 34. Årgang. 8-19.

Vestheim, Geir (1995): *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo: Samlaget.

Vestheim, Geir (1995): «Kulturpolitikk som regionalpolitikk» i Georg Arnestad (red.) *Kultur- og regionalutvikling*. Otta: Tano Forlag.

Wold, Bendik: «Fem myter om radikal kunst», Publisert 05.11.2004  
<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/innlegg-om-kunst-og-politikk/> (Besøkt 09.05.2013).

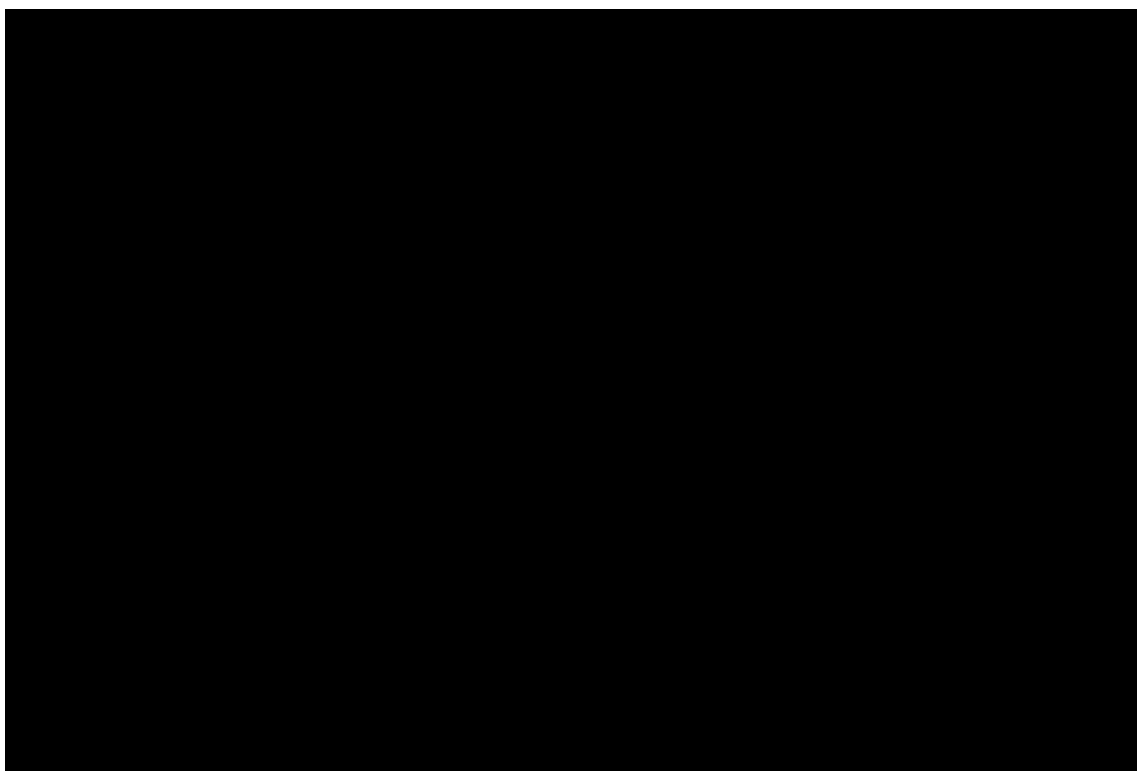
Østerberg, Dag (1995): «Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon – en begrepsavklaring.» I Dag Sveen (red.) *Kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, 143 – 160. Oslo: Pax Forlag.

Samtlige avisutklipp er hentet fra:

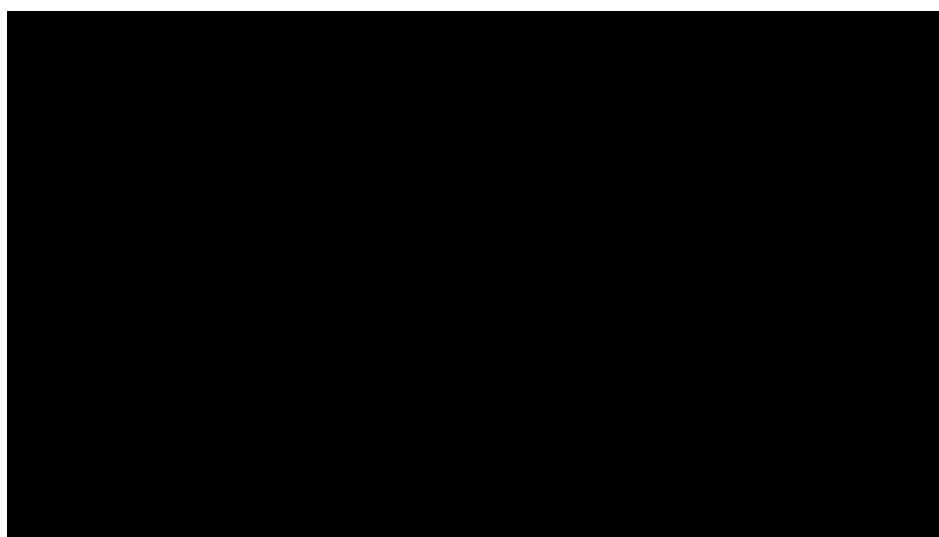
<http://www.skulpturlandskap.no/Skulpturlandskap/Info/arkiv.html>



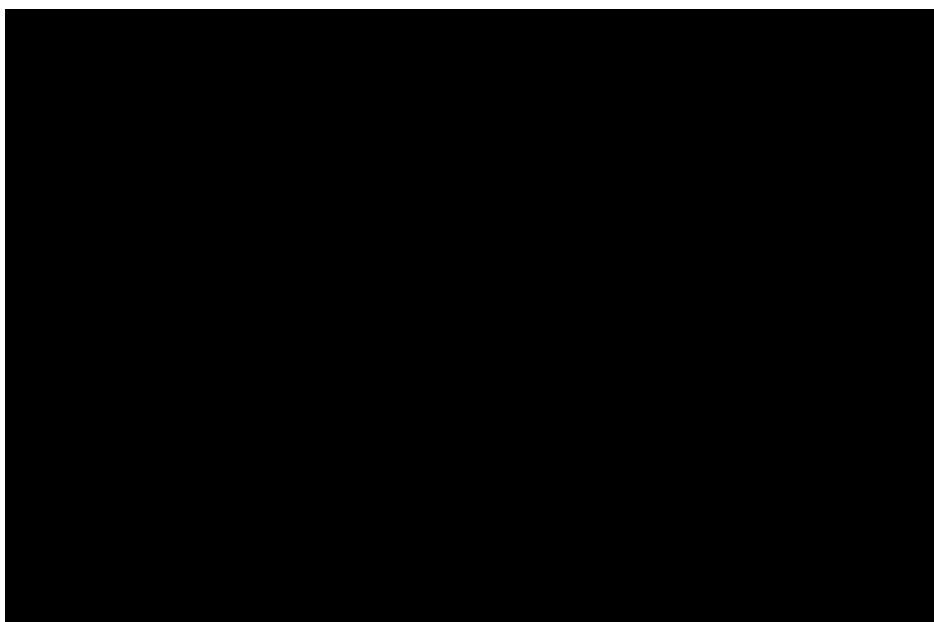
## 8.2 BILDELISTE



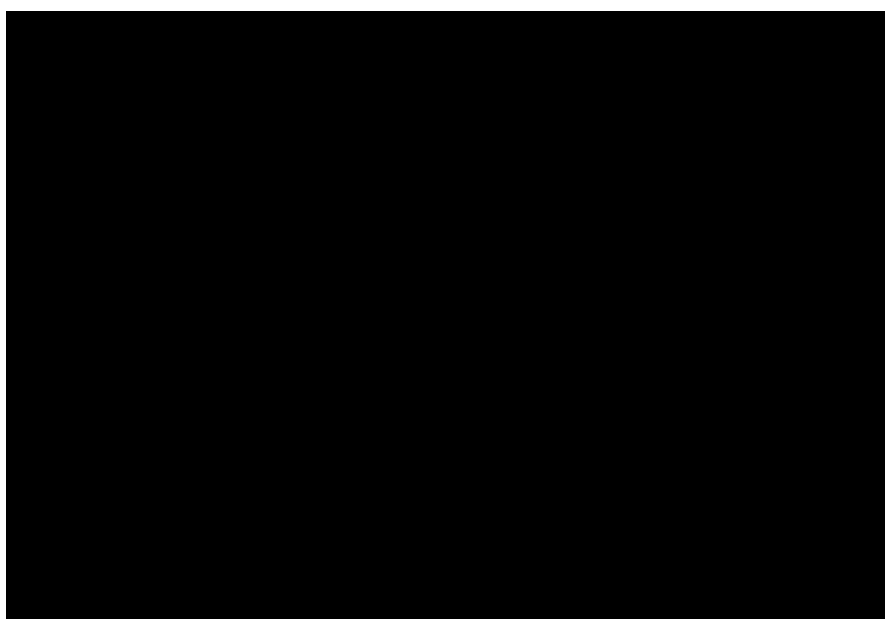
**Fig. 1 og 2:** Markus Raetz, *Hode* (1992). Jern og Granitt (Høyde: 178 cm). Vestvågøy kommune. Foto: Billy Jacobsen, NRK (2009).



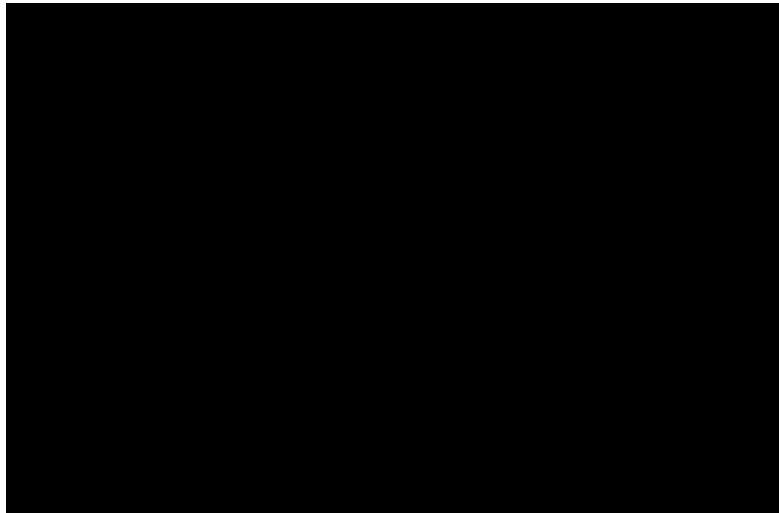
**Fig. 3:** Jan Håfström, *Den glömda staden* (1996). Kvartsitt, kalkstein (Areal 400 m<sup>2</sup>). Gildeskål kommune. Foto: Billy Jacobsen, NRK (2009).



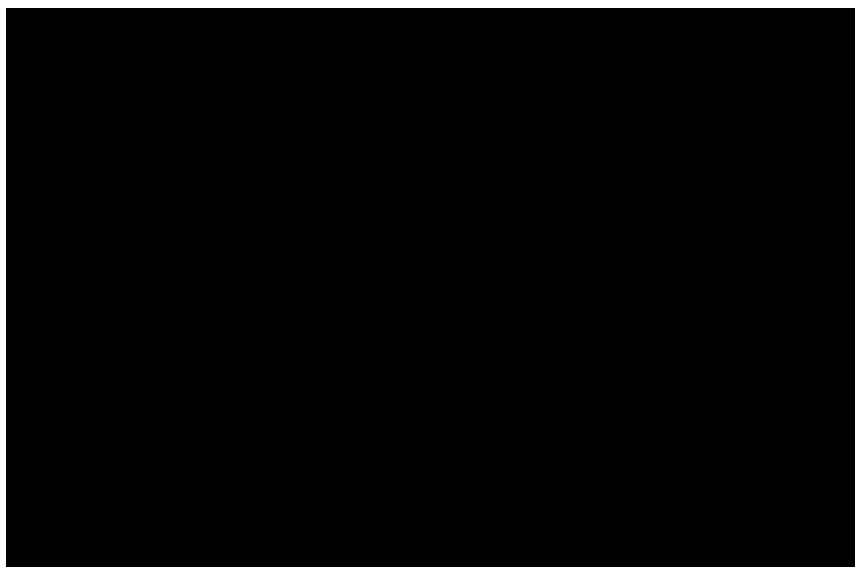
**Fig. 4:** Jan Håfström, *Den glömda staden* (1996). Kvartsitt, kalkstein (Areal 400 m<sup>2</sup>).  
Gildeskål kommune. Foto: Vegard Moen, (år: Ukjent).



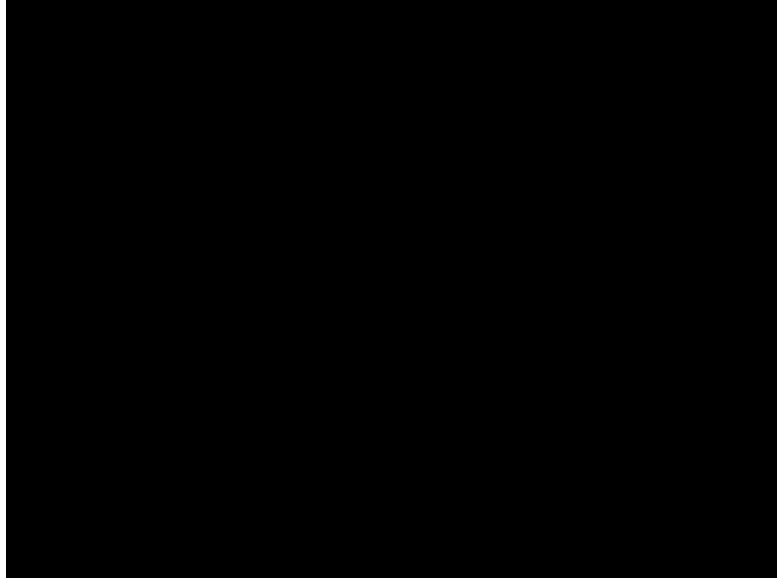
**Fig. 5:** Skisse over *Den glömda staden*, av Jan Håfström (år: ukjent).



**Fig. 6:** Erik Dietman, *Steinar Breiflabb* (1997). Stein, trær, båt (Lengde 70 m, høyde 10 m, bredde 20 m). Brønnøy kommune. Foto: Ukjent.



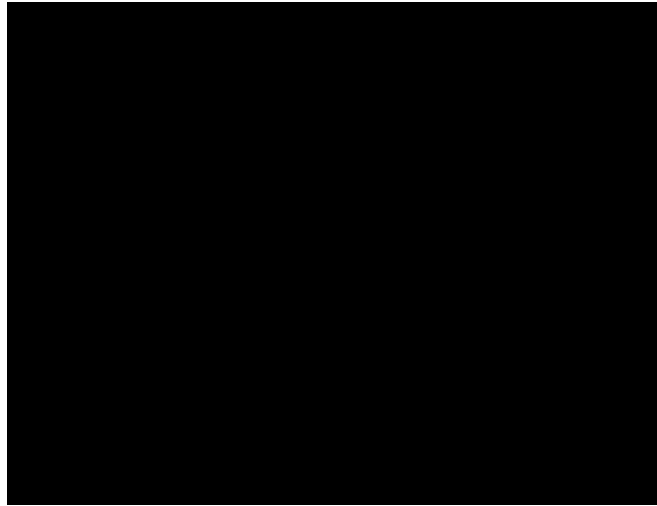
**Fig. 7:** Erik Dietman, *Steinar Breiflabb* (1997). Stein, trær, båt (Lengde 70m, høyde 10m, bredde 20m). Brønnøy kommune. Foto: Vegard Moen (år ukjent).



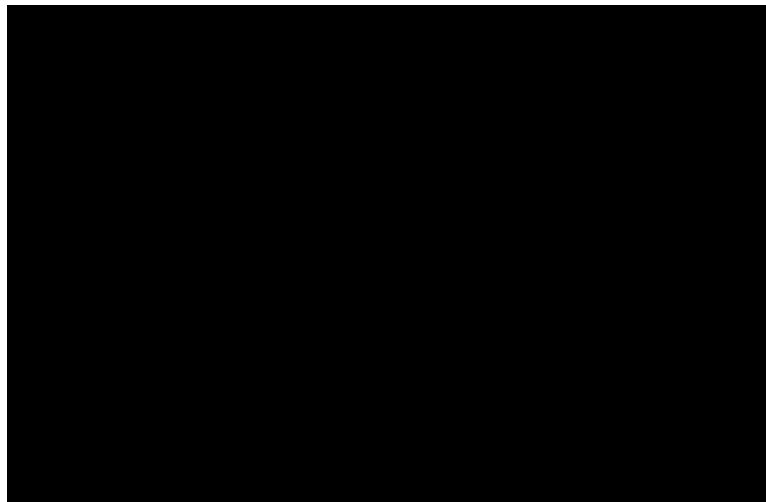
**Fig. 8:** Michael Elmgreen, Ingar Dragset, *Plass til fler – tid til mer* (2005).  
Stålkonstruksjon. Tranøy, Hamarøy kommune. Foto: Ukjent.



**Fig. 9 – 10:** *The land foundation* (1998). Sanpatong, Chiang Mai Foto: The Land  
Foundation (2009).



**Fig. 11:** Søsja Jørgensen, Geir Tore Holm, Kamin Lertchaiprasert, Rirkrit Tiravanija, *Sørfinnset skole / the nord land* (2005). Den nedlagte skolebygningen som ble brukt i forbindelse med prosjektet. Sørfinnset, Gildeskål kommune. Foto: Ukjent.



**Fig. 16:** Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Tomorrow is another day)* (1996). Installasjonen sett utenfra, Kölnischer Kunstverein. Gjengitt med tillatelse fra Neugerriemschneider, Berlin. Foto: Ukjent

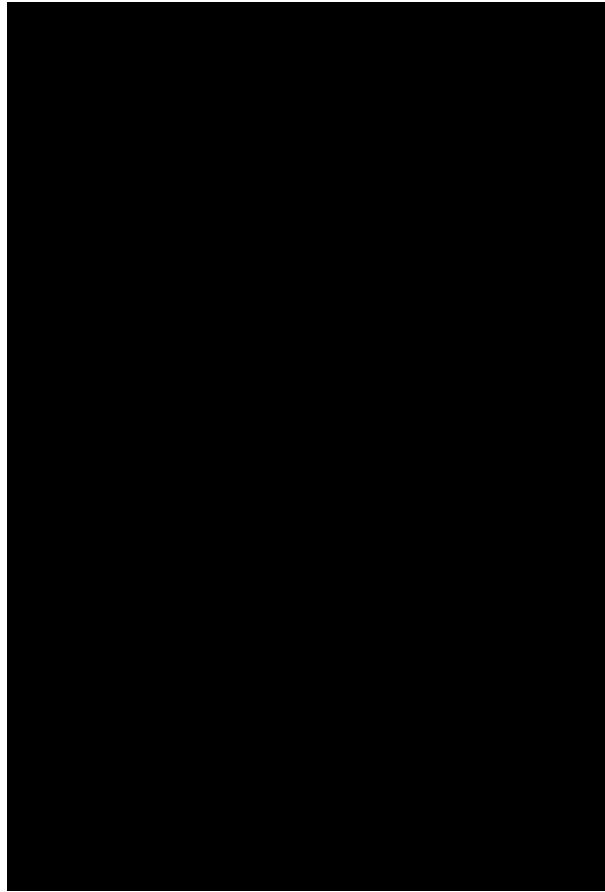


**Fig. 17:** Alfredo Jaar, *Requiem* (2007). Dataanimasjon av den planlagte installasjonen.



**Fig. 18:** Alfredo Jaar, *Requiem* (2007). Modellen som ble avduket under åpningen.  
Norsk Oljemuseum, Stavanger. Foto: Anett Johansen Espeland, NRK.





**Fig. 19:** Lars Ramberg, *Troja* (2007). Skisse av den Trojanske hesten. Offentliggjort i VG, 2008. Foto/Illustrasjon: Studio Ramberg.



### 8.3 LISTE OVER ILLUSTRASJONER

- Fig. 1 - 2:** Markus Raëtz, *Hode* (1992). Jern og Granitt (Høyde: 178 cm). Vestvågøy kommune. Foto: Billy Jacobsen, NRK (2009).
- Fig. 3:** Jan Håfström, *Den glömda staden* (1996). Kvartsitt, kalkstein (Areal 400 m<sup>2</sup>). Gildeskål kommune. Foto: Billy Jacobsen, NRK (2009).
- Fig. 4:** Jan Håfström, *Den glömda staden* (1996). Kvartsitt, kalkstein (Areal 400 m<sup>2</sup>). Gildeskål kommune. Foto: Vegard Moen, (år: Ukjent).
- Fig. 5:** Skisse over *Den glömda staden*, av Jan Håfström (år: ukjent).
- Fig. 6:** Erik Dietman, *Steinar Breiflabb* (1997). Stein, trær, båt (Lengde 70 m, høyde 10 m, bredde 20 m). Brønnøy kommune. Foto: Ukjent.
- Fig. 7:** Erik Dietman, *Steinar Breiflabb* (1997). Stein, trær, båt (Lengde 70 m, høyde 10 m, bredde 20 m). Brønnøy kommune. Foto: Vegard Moen (år ukjent).
- Fig. 8:** Michael Elmgreen, Ingar Dragset, *Plass til fler – tid til mer* (2005). Stålkonstruksjon. Tranøy, Hamarøy kommune. Foto: Ukjent.
- Fig. 9 – 10:** *The land foundation* (1998). Sanpatong, Chiang Mai Foto: The Land Foundation (2009).
- Fig. 11:** Søsja Jørgensen, Geir Tore Holm, Kamin Lertchaiprasert, Rirkrit Tiravanija, *Sørfinnset skole / the nord land* (2005). Den nedlagte skolebygningen som ble brukt i forbindelse med prosjektet. Sørfinnset, Gildeskål kommune. Foto: Ukjent.
- Fig. 12:** Søsja Jørgensen, Geir Tore Holm, Kamin Lertchaiprasert, Rirkrit Tiravanija, *Sørfinnset skole / the nord land* (2005). Vedlikehold av den samiske buegammen. Sørfinnset, Gildeskål kommune. Foto: Ukjent (2011).
- Fig. 13:** Søsja Jørgensen, Geir Tore Holm, Kamin Lertchaiprasert, Rirkrit Tiravanija, *Sørfinnset skole / the nord land* (2005). Thaihuset ved Kjellingvatnet. Foto: Ukjent.
- Fig. 14:** Toril Goksøyr og Camille Martens (G/M Salong), *Folk på Bolga* (2003). Fra forestillingen *Trollet og fiskerjenta* som ble holdt på den lokale skolen. Bolga, Meløy kommune. Foto: Kunst i Nordland (2003).
- Fig. 15:** Richard Serra, *Tilted arc* (1981). Stålkonstruksjon. Federal Plaza, New York. Foto: David Aschenas (Dato ukjent).

**Fig. 16:** Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Tomorrow is another day)* (1996). Installasjonen sett utenfra, Kölnischer Kunstverein. Gjengitt med tillatelse fra Neugerriemschneider, Berlin. Foto: Ukjent

**Fig. 17:** Alfredo Jaar, *Requiem* (2007). Dataanimasjon av den planlagte installasjonen.

**Fig. 18:** Alfredo Jaar, *Requiem* (2007). Modellen som ble avduket under åpningen. Norsk Oljemuseum, Stavanger. Foto: Anett Johansen Espeland, NRK.

**Fig. 19:** Lars Ramberg, *Troja* (2007). Skisse av den Trojanske hesten. Offentliggjort i VG, 2008. Foto/Illustrasjon: Studio Ramberg.

## 8.4 BILDEREFERANSER

**Fig. 1 – 2:**

[http://www.nrk.no/nordland/fylkesleksikon/index.php/Skulpturlandskap\\_Nordland\\_i\\_Vestv%C3%A5g%C3%B8y](http://www.nrk.no/nordland/fylkesleksikon/index.php/Skulpturlandskap_Nordland_i_Vestv%C3%A5g%C3%B8y)

**Fig. 3:**

[http://www.nrk.no/nordland/fylkesleksikon/index.php/Skulpturlandskap\\_Nordland\\_i\\_Gildesk%C3%A5l](http://www.nrk.no/nordland/fylkesleksikon/index.php/Skulpturlandskap_Nordland_i_Gildesk%C3%A5l)

**Fig. 4:** <http://www.skulpturlandskap.no/Skulpturlandskap/Kunst/glomda.html>

**Fig. 5:** [http://www.skulpturlandskap.no/Skulpturlandskap/Kunst/Pro/glomda\\_pro.html](http://www.skulpturlandskap.no/Skulpturlandskap/Kunst/Pro/glomda_pro.html)

**Fig. 6:** <http://www.skulpturlandskap.no/Skulpturlandskap/Kunst/steinar.html>

**Fig. 7:** <http://www.skulpturlandskap.no/Skulpturlandskap/Kunst/Bilder/Xnav/steinar9.html>

**Fig. 8:** <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/hva-skal-vi-med-den-relasjonelle-kunsten/>

**Fig. 9 – 10:** [http://thelandfoundation.org/?House\\_Project:October\\_2009](http://thelandfoundation.org/?House_Project:October_2009)

**Fig. 11:** [http://nordlandbilder.origo.no/-/image/show/1469750\\_p1010397](http://nordlandbilder.origo.no/-/image/show/1469750_p1010397)

**Fig. 12:** <http://sorfinnsetskole.blogspot.no/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00-08:00&max-results=6>

**Fig. 13:** <http://sorfinnsetskole.blogspot.no/2011/06/thaihuset-ved-kjellingvatnet.html>

**Fig. 14:** <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=333>

**Fig. 15:** <http://minimalissimo.com/2010/11/tilted-arc/>

**Fig. 16:** <http://www.db-artmag.com/archiv/2006/e/5/1/465.html>

**Fig. 17:** <http://www.yr.no/nyheter/1.6586979>

**Fig. 18:** <http://www.yr.no/nyheter/1.6586979>

**Fig. 19:** <http://larsramberg.de/alotta/user/larsramberg.de/img/000/016/16383.pdf>





