

TEMPORÆRE STRATEGIER – kunst i det offentlige byrom

Janne Kathrine Leithe



Universitetet i Stavanger
Masterstudium i Kunst og kulturvitenskap (MKKMAS)
Det samfunnsvitenskaplige fakultet
Institutt for medie-, kultur- og samfunnsfag

2011

UNIVERSITETET I STAVANGER

MASTERSTUDIUM I KUNST- OG KULTURVITENSKAP

MASTEROPPGAVE

SEMESTER: Høst 2010/Vår 2011

TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE: Temporære strategier - kunst i det offentlige byrom

FORFATTER: Janne Kathrine Leithe

VEILEDER: Professor Hild Sørby

EMNEORD/STIKKORD: Temporære kunststrategier, offentlige byrom, dialog- og deltakerbasert kunst, stedsspesifikk og relasjonell kunst.

SIDETALL: 79

STAVANGER

Dato: 01.06/2011

Sammendrag:

Denne oppgaven tar for seg ulike temporære kunststrategier i det offentlige byrom hvor bydelsutvikling står sentralt. Oppgaven har som mål å undersøke kunstens påvirkning på levevilkår og den allmenne tilgang i det offentlige byrom. Kunstens rolle er omstridt, og diskusjonen om dens evne til å påvirke samfunnsmessige forhold er relevant. Flere seminarer har de siste fem årene vært arrangert omkring denne problematikken. Kunstens praksis og presentasjon har bidratt til å endre det offentlige rom, den har blitt integrert i det sosiale felt, som strategier i byutvikling og betrakterrollen har stått sentralt. Dette gjenspeiler seg i byrommet der interdisiplinære kunstnersamarbeid og praksis har vært å involvere innbyggerne i et lokalområde i skapelsesprosessen. Den teoretiske plattform er sentrert omkring relasjonelle, stedsspesifikke, prosessorienterte, deltaker- og dialogbaserte kunstpraksiser: Claire Bishop med *The Social Turn: Collaboration and its Discontents* 2006, Nicolas Bourriaud med *Relasjonell estetikk* 1998 (på norsk 2007), Grant H. Kester med *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* 2004 og Miwon Kwon med *One Place After Another – Site-Specific art and Locational Identity* 2004.

Det er tre prosjekter som er utgangspunkt for mine undersøkelser. Deres fellestrekk er: temporære, stedsspesifikke, involverende og dialogbaserte. 1). *PARK(ing) Day* har blitt et verdensomfattende arrangement i over 140 byer. Initiativtaker REBAR transformerer parkeringsplasser på gateplan til midlertidige parker i bydelsområder som mangler ”grønne lunger”. 2). Den rivningstruede bygården Samuel House er utsatt for en gentrifiseringsprosess. Prosjektet *I Am Here* er initiert av kunstnersamarbeidet *Fugitive Images* som selv er beboere i gården. 3). *Sol Over UrbanPlanen* er et midlertidig kunst- og arkitekturprosjekt i en drabantby i København. Prosjektet skulle tilføre bydelsområdet ny energi og ble en katalysator for et fremtidig bilde av stedet. I tillegg undersøker jeg kunststrategiene til de nye bydelene Bjørvika i Oslo og Ørestad i København.

Jeg har sett på de ulike forhold som påvirker kunsten i det offentlige rom og hvordan strategiene fungerer i kategoriene oppdrag, virkemiddel, mål og metode. Etikken i kunsten har også blitt et omdiskutert tema, går kunsten for langt når den trer inn i det sosiale felt? Avslutningsvis ser jeg på kriteriene for hvordan kunsten bør anvendes som strategi i det offentlige rom.

Førord:

Etter 10 år i kunstbransjen ved ulike institusjoner følte jeg det var på tide med masterstudium. Valg av tema var vanskelig, men jeg ønsket å skrive om temporær samtidskunst. Det var et besøk på Museum for kunst i offentlige rum (KØS) i Danmark som ble avgjørende for valget. I utstillingen *Det' vores kunst* var det *Sol over UrbanPlanen* - et midlertidig kunst- og arkitekturprosjekt som fanget min oppmerksomhet. Kunstens rolle er omstridt og diskusjonen om dens evne til å påvirke samfunnsmessige forhold er relevant, og flere seminarer de siste fem årene har vært arrangert omkring denne problematikken. I tillegg inviterte KØS til seminar om resepsjon av kunst i det offentlige rom i januar 2011. Dette ble mitt utgangspunkt for oppgaven.

Jeg vil rette en stor takk til veileder professor Hild Sørby for konstruktiv tilbakemelding, Katrine og Kristin for hyggelig kaffepauser, Christina Leithe for oppsett av oppgaven og ikke minst en stor takk til mamma for uunnværlig støtte og tålmodighet i hele prosessen.

Søgne, 1. juni 2011
Janne Kathrine Leithe

Innhold

Innledning	9
Kunst og offentlige (by)rom	9
1. Avgrensning og fokus	13
1.1. Problemstilling	15
1.2. Innhold og struktur	15
2. Teori og metode	16
3. Sted, relasjon og dialog	20
3.1. Stedsspesifikk kunst	23
3.2. Deltakelse	26
3.3. Dialog	26
3.4. Relasjonell kunst	27
4. Presentasjon av temporære kunststrategier	30
4.1. Sol Over UrbanPlanen	30
4.2. I Am Here	32
4.3. PARK(ing) Day	33
4.4. Nye bydeler i utvikling	35
5. Kunst, strategi og det offentlige rom	37
5.1. Globalisering og byen	37
5.2. Kunstens posisjonering i det offentlige rom	40
5.3. Kunststrategi: oppdrag, virkemiddel, mål og metode	47
5.4. Etikk og estetikk	62
6. Endring og fornyelse	68
Litteraturliste	78

Innledning

Kunst og offentlige (by)rom

Over halvparten av jordens befolkning bor nå i byene. Dette har ført til betydelige endringer i byutvikling og det offentlige rom. Konsekvensene av globaliseringen har medvirket til migrasjon, konsum, konkurranse, mangfold og kapital. Byenes satsning på ”opplevelser” og forbedring av levevilkår er nå styrende innen politikken, og avgjørende for byenes økonomiske vekst. Byene har vært opptatt av å skape ”den gode by” der folk vil bosette seg. Kombinasjonen av økt tilflytting og etterspørsel etter bolig har resultert i store ombygginger sentralt i byene og utvikling av nye bydeler.

Ulike oppdragivere har alltid anvendt kunst strategisk i det offentlige rom. Men presentasjon av kunst i det offentlige rom har endret seg betraktelig de siste par tiårene, både i omfang og praksis. Endringer i kunsten og det offentlige byrom har banet vei for nye oppdragsgivere og i tillegg har nye ”rom” åpnet seg. I utstillingen *Art Incorporated*¹ var tematikken kunstens rolle i urban utvikling. Kurator for utstillingen skriver i katalogteksten at samtidskunsten har blitt inkorporert som en vesentlig faktor i utformingen av dagens byer.² Hun henviser til den britiske samarbeidsorganisasjonen Artangel som har produsert flere prosjekter som har fokus på å involvere byens borgere i områder med forskjellige etniske, sosiale og økonomiske befolkningssammensetninger.³ En økende tendens har de siste årene vært at kunstnerne iverksetter kunst som er sosialt inkluderende og identitetsskapende, der de involverer innbyggerne i et område til å delta i tilblivelsesprosessen.⁴ Kunsten anvendes i ulike samfunnsforhold og prosjektene er politisk motiverende og av sosialt integrerende karakter.

1 Utstillingen *Art Incorporated* ble vist på Museum for kunst i offentlig rom (KØS), Køge, Danmark i perioden 25.09.2008- 15.02.2009.

2 Sabine Nielsen, ”Kunsten I Byen - Byen I Kunsten,” in *Art Incorporated - The Role of Art in Urban Development* (Køge: Kunstmuseet Køge Skitsesamling, Danmark, 2008), 10.

3 Ibid., 15.

4 Ibid., 16.

Kunstprosjektet *Fourth Plinth* vises på denne fjerde søylen på Trafalgar Square. Søylen har vært ”ledig” siden 1841,⁵ men har de siste årene har vært åstedet for ulike midlertidige kunstverk og kunstprosjekter. *Fourth Plinth* har vært et ”midlertidig monument” i hjertet av London. Et eksempel er Anthony Gormleys prosjekt fra 2009 *One & Other*,⁶ der 2400 ulike personer deltok. Oppgaven til deltakerne var å stå i en time på søylen midt på Trafalgar Square. Utvalget ble basert på et tverrsnitt av Englands befolkning med hensyn til alder, kjønn, nasjonalitet og religion. En person per time, døgnet rundt, i alt hundre dager.⁷ Prosjektet ble et dynamisk portrett og et iøynefallende monument av Englands befolkning. Samlet ble de utvalgte deltakerne representanter for mangfoldet til nasjonen. *Fourth Plinth* er organisert slik at det er en kunstfaglig komité som inviterer et utvalg av kunstnere til å sende inn forslag.⁸ Forslagene blir presentert i en utstilling og det blir gjennomført folkeavstemning. Oppdragsgiver Mayor of London strategi har vært å inkludere og involvere innbyggerne i kunstprosessen. I innlegget på seminaret *Det’ vores kunst*⁹ om kunst i offentlige rom understreket Sarah Wang¹⁰ at det var komiteen med kvalifiserte fagfolk som hadde den avgjørende ”stemmen”, ikke folket slik det ble fremstilt i offentligheten. Mayor of London har gitt innbyggerne illusjonen om at det er ”folket” som bestemmer hvilke kunst som presenteres på Trafalgar Square.

Kunst i det offentlige rom har ekspandert både i presentasjon og omfang. Det er nå et stort og uoversiktlig felt å orientere seg i. På 1980-tallet var det bare noen få kunstbegivenheter deriblant kunstbiennalen i Venezia, den kommersielle kunstmessen i Basel og verdensutstillingen Documenta i Kassel. Endringer i samfunnsutviklingen har medført at kunsten har blitt en strategi i byutvikling for å tiltrekke seg oppmerksomhet. De fleste byene satser på en årlig kunstbegivenhet, enten det er skulpturpark, kunstmesse, kunstfestival eller biennale.

Kunstmarkedet og kunstsamlerne har styrt og dominert kunstfeltet siden 1980-tallet. Fra 1990-tallet har ”stjerne-kuratorene”¹¹ oppnådd stor innflytelse på hva som vises og produseres av kunst. De har fått råderetten særlig over institusjonene, og delvis også over kunstnerne. Et utvalg av gallerier særlig i Chelsea-distriktet i New York har bortimot

5 Den fjerde søylen i det nordvestlige hjørnet var opprinnelig ment for en statue av Kong William IV, men problem med finansieringen gjorde at oppdraget aldri ble fullført.

6 Nielsen, ”Kunsten I Byen - Byen I Kunsten.”, 18-19. & www.london.gov.uk/fourthplinth/content/antony-gormley

7 Kunstneren ønsket at prosjektet skulle vare et år, men organiseringen ble for omfattende. Det var også en sikkerhetsmessig utfordring å gjennomføre prosjektet. Flere av deltakerne benyttet sjansen til å formidle et budskap, mens andre ønsket å bruke søylen til eksponere seg.

8 Forslagene konkurrerer med hverandre, og slik det vanligvis fungerer i permanente utsmykningsoppdrag.

9 Seminaret var i forbindelse med utstillingen *Det’ vores kunst* på Kunst i offentlig rom (KØS). Seminaret tok for seg resepsjonen av kunst i det offentlige rom ut fra forskjellige kunstfaglige, kunstteoretiske og kulturpolitiske vinkler, samt sentrale problemstillinger om kunstens rolle i det offentlige rom. Både kunstnere, kuratorer, administratorer og forelesere fra England, Nederland, Danmark og USA holdt innlegg.

10 Leder for Creative Intelligence Agency Sarah Wang holdt et innlegget på seminaret *Det’ vores kunst* i regi av KØS 26. januar 2011 i København. Innlegget handlet om organisering av *Fourth Plinth*. CIA administrerer prosjektet på oppdrag for The Mayor of London.

11 Hans Ulrich Obrist omtales som ”stjernekurator”. Han har vært kurator for over 200 utstillinger på verdensbasis.

hegemoni over hva som selges på kunstmarkedet eller som vises på de største museene verden over. Kunstmagasinet *ArtReview* publiserer årlig "Power 100" som er en rangert liste over de med mest makt og innflytelse i kunstfeltet. Listen har vært med på å gi en indikasjon på mekanismene som styrer "kunstverdenen".

De siste 20-30 årene har oppmerksomheten rundt kunst i offentlig rom vært fremtredende. En av "avantgardistene" på feltet har vært kunstneren Christo. I 1970-80 årene "pakket" han inn parker, øde øyer, monumenter og bygninger med farget tekstil som temporære installasjoner i ekstreme dimensjoner, slik som Kunsthallen i Bern, Central Park i New York og flere øyer utenfor Miami i USA. Christo ble en globetrotter og anvendte hele verden som arbeidssted. Han ble betegnet som environment-kunstner.¹² Et nylig fremtredende eksempel er den gigantiske kunstkonstruksjon til arkitekten Cecil Balmond og kunstneren Anish Kapoor's *Temenos*.¹³ Den 110 meter lang og 50 meter høy konstruksjonen ble avduket i Middlesbrough 10. juni 2010 og hadde en kostnad på 2,7 millioner Britiske pund.¹⁴ Sensasjonsfaktoren har vært en ledende strategi når kunst ble presentert og produsert i det offentlig rom. Det har vært en drivkraft for investorer og oppdragsgivere at kunsten helst skulle være oppsiktsvekkende og imponerende. Denne type strategi har vært et resultat av byenes behov for å være attraktiv for turister og (nye) innbyggere. Hensikten har vært å generere inntekter og tiltrekke seg investorer.

I kunsthistorien fram til ca 1950-60 årene omtaltes offentlig kunst som monumenter, skulpturer, statuer og veggmaleri altså to- og tredimensjonale objekter som skulle ha en permanent plass i det offentlige rom. Funksjonen var å dekorere og/eller være et historisk minnesmerke og et landemerke på et spesifikt strategisk sted. I Oslo har monolitten i Vigelandsparken blitt et betydelig landemerke i byen. Kategoriene og begrepene knyttet til kunst i offentlig rom har blitt mangfoldige og innviklede. De temporære, tverrfaglige, prosessorienterte, relasjonelle, stedsspesifikke, dialog og deltakerbaserte kunstprosjekter er noen av de nye tilnærmingene kunsten praktiserer i det offentlig uterom. I tillegg har kunsten de siste årene blitt integrert i budsjettering og planleggingen av prosjekteringen av nye private og offentlige bygg. Kunsten betjener en viktig strategisk funksjon i forbindelse med utviklingen av nye bydeler, eksempler er Bjørvika Utvikling og Ørestad her i Skandinavia.

12 Begrepet environmental art brukes i to ulike sammenhenger: det kan brukes generelt til å referere til kunst håndtere økologiske problemstillinger og /eller naturlige, slik som den formelle, den politiske, historiske, eller den sosiale konteksten.

13 Mette Dywad Torstensen, "Anish Kapoor - Verdens Største Utsmykningsprosjekt," *KUNST* Nr 5 / 2010.

14 Kunstkonstruksjonen skal bli en del av verdens største offentlige kunstutsmykning, og samlet et budsjett på ca 15 millioner Britiske pund.

En ny fremtredene tendens de siste årene er kunstprosjekter i uterom i regi av offentlige organer og institusjoner. I Norge ble den statlig institusjon Utsmykkingsfondet for offentlige bygg opprettet i 1976. De endret navn i 2007 til Kunst i offentlig rom (KORO). I takt med trenden har det siden 2007 vært iverksatt en uteromsordning:

KORO ser sentrale utfordringer tilknyttet URO-Uteromsordning i årene som kommer, hvor det er viktig å styrke kunstprosjekt som plasserer seg i en politisk/sosial sammenheng, samt å bidra til et større mangfold av kunstprosjekter og initiativtakere. KORO vurderer dette som viktig fordi: Strategier for kunstproduksjon i offentlige uterom har økt betydelig de siste årene. De nye kunstprosjektene i offentlige uterom får i økende grad funksjon som møteplasser, som på nye måter involverer og engasjerer flere publikumsgrupper.¹⁵ (KORO)

Statens Kunstfond i Danmark opprettet en lignende ordning i 2009 idébanken *Open Call* med en målsetning om at kunsten kan endre tilgangen til det offentlige rom:

Statens Kunstfonds Udvalg for Kunst i det Offentlige Rum ønsker at fremme, synliggøre og diskutere det utvidede kunstneriske praksisfelt, som er vokset frem af samtidskunstnernes ændrede tilgang til behandlingen af offentligt rum.¹⁶ (Statens Kunstfond)

At de offentlige statlig og kommunale organer nå satser på prosjekter som diskuterer og kritiserer samfunnsmessige forhold i det offentlig rom er et paradigmeskifte i kunstfeltet. En annen nyere målsetning har vært å få fram ulike måter å involvere publikum. Historisk sett har det vært private initiativtakere, og ”grasrotorienterte” kunstnere som har initiert denne type kunstprosjekter. Kunst utenfor de institusjonelle veggene har blitt mer og mer aktuelt, og anvendes som virkemiddel i byutviklingsstrategier.

Det er mange eksempler på kunstnersamarbeid som produsenter av temporære kunstprosjekter i det offentlige rom. Dette er ikke noe nytt, flere har vært velorganisert siden 1990-tallet. I Nord-Europa har vi blant annet Artangel i England, Skor i Nederland, Raumlabor i Berlin/Tyskland, Superflex i Danmark, Raketa i Sverige og i Norge har vi Rakett og Institutt for farge. Deres tilnærming er interdisiplinær og prosessorientert, arbeidsfeltet er utvidet til andre fagfelt.

¹⁵”Uterom,” Kunst i offentlig rom, www.koro.no/no/prosjekter/kunstordninger/uterom.

¹⁶ Statens kunstfond, ”Open Call,” kunst.dk, www.kunst.dk/billedkunst/kunstidetoffrum/opencall.

1. Avgrensning og fokus

Det økende mangfoldet av kunst i det offentlige rom som jeg har beskrevet i innledningen viser hvor innviklet kunstfeltet er i dag. Jeg ønsket å konsentrere meg om de temporære kunstprosjekter i offentlig rom. På bakgrunn av utstillingskatalogen *Art Incorporated – The Role of Art in Urban Development*¹⁷ ønsket jeg å finne et utvalg av kunstprosjekter som tok opp nærliggende tema. Da jeg besøkte Museum for offentlig kunst i Danmark, samlet jeg en del kildematerial og informasjon om denne delen av kunstfeltet. Publikasjoner som kataloger og teorier rundt temaet om temporære kunstprosjekter i det offentlig byrom var i første fase vanskelig å få en oversikt over, men etter hvert var det betraktelig material å innhente. Hovedvekten var nettstedbasert kildematerial som nettsteder til kunstnersamarbeid og kunstprosjekter, men til en viss grad også artikler, intervju og kritikk.

I mine undersøkelser av ulike temporære kunst i offentlig rom var det altså prosjekter relatert til urbane rom og byutvikling som fanget min oppmerksomhet. Slik jeg innleder oppgaven med at byene blir større og større, og at dette medfører til endringer som gir både ante og uante konsekvenser. Et annet spørsmål jeg var opptatt av er hvor tilgjengelig det offentlige rom. Den økende kommersialiseringen og privatiseringen av byrommet påvirker nesten alle ledd i samfunnsstrukturen. Dette ble nok en avgjørende faktor til at jeg etter hvert avgrenset oppgaven. Valg av noen temporære kunstprosjekter knyttet til det offentlige byrom og delvis urbaniseringsprosesser vil være hovedgrunnlaget for oppgaven. Det var likevel mange kunstprosjekter i denne kategorien, så ytterlige avgrensning var nødvendig. Det var bestemte kvaliteter som de temporære kunstprosjekter måtte ha for å bli med i utvalget. Kvalitetene var at 1) de skulle være temporære, 2) de skulle diskutere eller være i dialog med det offentlige byrom og 3) de skulle være selvstendig prosjekter. Det vil si ikke tilnyttet noe annet. Det var mange temporære kunstprosjekter knyttet opp til en biennale, festival eller del av et arrangement som blant annet *Nabolagshemmeligheter* i Stavanger 2008, *Liaf* 2008 i Lofoten, *Kunstneriske forstyrrelser* i Nordland 2006 og *Fourth Plinth* i London (2005 - pågående). Disse prosjektene ”samlet sett” ville være for omfattende å undersøke, men vil trekke fram noen få enkelt eksempler når jeg ønsker å få fram et poeng.

¹⁷ Nielsen, “Kunsten I Byen - Byen I Kunsten.”

Valg av kunstprosjekter

Et besøk på Museum for kunst i offentlig rom (KØS) i Danmark høsten 2010 så jeg et innslag om prosjektet *Sol Over UrbanPlanen* i utstillingen *Det' vores kunst*.¹⁸ Det som gjorde mest inntrykk var særlig uttalelsen fra Statens Kunstfond ”vi hadde ventet på et slikt prosjekt, vi visste bare ikke om det”.¹⁹ *Sol Over UrbanPlanen (SOUP)* var et midlertidige kunst og arkitekturprosjekt i en bydel i utkanten av København.

En studentkollega fra Universitetet i København hadde deltatt på *Samtidskunst, leg og midlertidighet – som redskaber for byudvikling*.²⁰ Det interdisiplinære kollektivet REBAR Group (REBAR) var blant de inviterte gjestene og hadde et innlegg om prosjektet *PARK(ing) Day*. Prosjektet hadde ekspandert i ettertid og har blitt et verdensomspennende arrangement. Særlig interessante var at REBAR sine midlertidige løsninger hadde mulighet for å bli permanente i bybildet.

NRKs kulturprogram *Nasjonalgalleriet* viste 15. november 2010 et innslag²¹ fra prosjektet *I Am Here* om den rivningstruede bygården Samuel House i bydelsområdet Hackney i London. Prosjektet dreide seg om beboerne i bygården og virket særlig interessant når det viste seg at kunstnerne selv bodde i bygården. I intervjuet til NRK uttalte kunstnerne at de var en del av en usynlige gentrifiseringsprosess²² dette gjorde at prosjektet var særlig relevant for problemstillingen.

I videre undersøkelser bemerket jeg meg at det var to bydeler under utvikling som hadde øremerket midler til temporære kunstprosjekter. Denne uvante og fremtredende strategien fra kommersielle oppdragsgiver virket interessant. Ørestad i utkanten av København og det tidligere havneområdet Bjørvika i Oslo satset ikke bare på permanent kunst, men de ønsket også å fokusere delvis på midlertidige kunstprosjekter. Det ville derfor være naturlig å inkludere deres strategier og rolle som oppdragsgiver i oppgaven. Her er bydelene fremdeles i en prosess med muligheter for ”justering” og et viktig argument var å se nærmere på oppdragsgiver som i dette tilfellet er entreprenører, investorer og politikere. Ørestad beliggenhet overlappet grensen til bydelen Urbanplanen der kunstprosjektet *SOUP* foregikk. Ørestad og Urbanplanen kan ses i en relevant sammenheng. Bjørvika har hatt ulike kunstaktiviteter siden 2002 og prosjekter har vært produsert i området før

18 Utstillingen ble vist på KØS fra 9. oktober 2010 til 6. mars 2011 og satt fokus på Statens Kunstfonds rolle som Danmarks viktigste produsent av kunst til det offentlige rom fra 1964 til i dag. Som en helt ny vinkel på emnet hadde museet valgt å anvende en antropologisk/sosiologisk tilnærming. En journalist og filmteam ble sendt rundt til 15 forskjellige offentlige kunstverker som var produsert av det danske statlige kunstfondet.

19 Beboeren Marianne Orby gjengir et sitat fra brevet hun fikk tilbake fra Statens Kunstfond, i intervju i forbindelse med utstillingen ”Det' vores kunst” på KØS, Danmark.

20 Et seminar i regi av Skov og Landskap og Råderum – Kontor for samtidskunst. Råderum har spesialisert seg på midlertidige kunstprosjekter i det offentlige rom.

21 I innslaget intervjuet Nasjonalgalleriet både kunstnerne og et utvalg av beboerne om prosjektet.

22 Gentrifiseringsprosess er en av de største utfordringene knyttet til byutvikling. Mer om dette i del 5.

reguleringsplanen til Bjørvika ble vedtatt i 2003. Det vil være for omfattende å se på hele bakgrunnshistorien, alle prosjektene og strategien til disse to bydelene. Det vil derfor bli fokusert på overordnet strategi med noen få utvalgte eksempler.

1.1. Problemstilling

Kan kunsten være med på å ta et sosialt samfunnsansvar i det offentlige rom?

Hvordan kan temporære kunstprosjekter anvendes som strategi i det offentlige byrom for å endre og forbedre levevilkår?

Nye kunstformer har vært med på å gi nye muligheter for kunsten i det offentlige rom. Et resultat er nye tilnærminger med fokus på publikum og betrakterrollen. Kunstens rolle er omstridt og diskusjonen om dens evne til å påvirke samfunnsmessige forhold er relevant. Ulike seminarer de siste fem årene har vært arrangert omkring denne problematikken.

Er det kunstneriske/estetiske inntakt når kunsten trer inn i det offentlige rom med disse nye tilnæringsmåtene. Er det "kunst"? Etikken i kunsten har også blitt et omdiskutert tema, går kunsten for langt når den trer inn i det sosiale felt?

Hva er kriteriene for et vellykket kunstprosjekt i det offentlige rom, er det oppdragsgiver, virkemidler, mål, gjennomføringen eller sammensetningen som er avgjørende?

1.2. Innhold og struktur

Innledningsvis prøver jeg å gi et bilde av kunstens rolle og presentasjon i dagens situasjon gjennom et overblikk på samtidens kunstfelt og mangfoldet av ulike produksjonsformer i det offentlige rom. I del 2 vil jeg presentere teorigrunnet for oppgaven, hvilket annet kildemateriale som tas hyppig i bruk og en inngående presentasjon av de teorier som oppgaven anvender. Deretter hvilken metode jeg anvender på det utvalgte materiale. Med utgangspunkt i modernismen vil del 3 omhandle kunstens manifestasjon og autonomi i tilknytning til "samfunnet" og "kunstverdenen". Jeg vil gjennomgå de forutsetninger og påvirkninger som fører til et skifte i presentasjon og resepsjon av kunst. De fire utvalgte teoretikerne vil bli nærmere presentert, hvordan de tilnærmer seg de "nye" kunstformene og "uttrykkene" som er knyttet til de siste par tiårs kunstpraksis. Med hovedfokus på den sosiale og prosessorientert kunstpraksisen og kunstens tilknytning sted. Dette vil samlet være

med å gi en referanseramme og dermed bidra til å bedre forstå de utvalgte kunstprosjekter, som behandles i oppgaven. I del 4 introduseres de tre prosjektene *SOUP*, *I Am Here* og *PARK(ing) Day*. *SOUP* skiller seg fra de andre to i omfang, men jeg har valgt ikke gå inn i alle detaljene til dette prosjektet.²³ Videre vil jeg se på forholdene rundt Ørestad og Bjørvika for begge bydelene er i transformasjon og i en pågående prosess. Utfordringen har vært å orientere seg tilstrekkelig til å kunne gi et fullstendig bilde av kunstens rolle i denne konkrete konteksten, men jeg velger å ta dem med fordi de representerer andre strategier og faktorer særlig vedrørende kunst i dagens byutvikling.

I del 5 vil jeg først kartlegge det offentlige rom med fokus på de urbane forhold, på hvilken måte de økonomiske strømningene innvirker på offentlige byrom. I tillegg vil jeg se nærmere på hvilke utfordringer og muligheter kunsten møter i byen. Deretter vil jeg kartlegge kunstens posisjonering i det offentlig rom ved å se på gentrifisering, kunstmarkedet, ”samfunnsdebatt” og andre relevante samfunnsforhold. Kunstens autonomi i byrommet, etterfulgt av hvilke vilkår som preger betrakterens resepsjon og erfaring av kunst i det offentlige rom. Under ”kunststrategier” kommer analysen av strategiene til prosjektene og bydelene. Inndeling i fire kategorier: oppdragsgiver, virkemidler, mål og metode, men de vil være overlappende. Kategorierene skal bidra med å tydeliggjøre prosjektenes kompleksitet og få frem det egentlige formålet. Deretter vil jeg å se nærmere på problematikken etikk og estetikk i forbindelse med den sosiale orienterte kunsten som har vært fremtredende de siste årene, og diskusjonen om kunstens etiske overskridelser går langt. Men andre ord hva skjer når kunsten blander seg med andre fagfelt de ikke har kompetanse på. Del 6 vil bestå av samlet refleksjon og oppsummering, der skal jeg drøfte hvordan kunsten kan endre og fornye samfunnsmessige forhold i en urbankontekst, og hvilke faktorer som fører til et vellykket resultat. Jeg vil si noe om betydningen av etterarbeidet og kommunikasjon for at kunstprosjektene potensial kan være ”vellykket” og oppnå full effekt. Helt til slutt vil oppsummere hvilken positiv innflytelse og mulige negative (bi)virkninger kunststrategiene til prosjektene har på det offentlige byrom.

2. Teori og metode

Det å danne en teoretiske plattform vil være viktig for å gi et bedre forståelsesgrunnlag for den praksisen som de utvalgte kunstprosjektene anvender. Den tverrfaglige praksis overskrider andre fagfelt og tilnærmingen som ennå er uvant satt i en kunsthistorisk kontekst. Valg av teorier er basert på å finne teorier som både diskuterer og har bidratt

²³ *SOUP* hadde gjennom et år arrangert ulike seminarer, flere mindre og et stor arrangement. Omfanget ble så stort at jeg fokusere på de store linjene i prosjektet.

med å utvikle nye begrepsformuleringer til dagens kunstfelt. En annen viktig oppgave vil være å få bedre kunnskap om samarbeidet mellom kunstfeltet og det offentlige rom. Jeg vil se på tidligere kunstprosjekter og relevante påvirkninger som har ført til dagens endringer i kunstfeltet og kunst i offentlig rom. Oppgaven vil strebe etter å gi et bredt og informativt bilde av hvem som initierer oppdrag i offentlige rom, hvordan kunsten blir presentert og hvorfor kunsten praktiseres i det offentlige rom. Dette ville kunne støtte opp under problemstillingen, og gi et bedre grunnlag for å kunne svare på hvorfor kunsten kan eller ikke kan være med som et strategisk virkemiddel for å forbedre samfunnet og levevilkårene.

I artikkelmateriale er det intervju med sentrale og relevante fagpersoner tilknyttet oppgavens tema. Jeg fant nok relevant materiale til at jeg ikke har sett det nødvendig å selv gjøre intervjuer, og har valgt å konsentrere meg om det som allerede var tilgjengelig.²⁴ Relevant teori til kunstens nye tilnæringsmåter har blitt konkretisert i noen sentrale utgivelser de siste 10-12 årene. Publikasjoner av kunstnerne, kuratorer og teoretikere tilknyttet ulike institusjoner og kunstnerpraksis som har bidratt til å kategorisere og begrepsgjøre de nye strømmingene i samtidskunsten. Det er fire kritikere/teoretikere som utmerker seg i diskursen relatert til utvalget jeg presenterer.

Grant H. Kester (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* redegjør og konkretiserer kunstpraksiser som har oppstått i skjæringspunktet mellom kunst- og kulturaktivisme. Kester er opptatt av hvordan kunst strategisk blir brukt til å utvikle nye måter for samarbeid med ulike samfunnsgrupper. På hvilken måte kan kunsten igjennom denne kunstformen (strategien) fremskyve og synliggjøre et problem? Kunstprosjektene Kester fremhever har en sosial bevissthet og fremhever dette i et historisk perspektiv. Han knytter dem til sentrale problemstillinger i samtidskunsten og kunstteorien, og tilbyr et unikt kritisk rammeverk for å forstå dem. Han diskuterer dette i uensartete nettverk av kunstnere og kunstnerfelleskap forent av et ønske om å skape nye former for forståelse gjennom kreativ dialog som krysser grenser som; rase, religion, og kultur. Han skriver i introduksjonen at han gjennom undersøkelsene vil prøve å finne de modeller for dialog som er virkningsfulle, det vil si ”vellykket”.²⁵

24 Tekster i forbindelse med kritikk, essay, intervju og omtale som omhandler temaet i oppgaven.

25 Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 2004).

En nærliggende teoretiker til Grant H. Kester er den franske teoretiker og kurator **Nicolas Bourriaud**. Utgivelsen *Esthétique Relationelle* (1998) med oversettelse til norsk i 2007,²⁶ består av en essaysamling der han tar for seg 1990-årenes nye kunstpraksis²⁷. I *Relasjonell Estetikk* beskrives en ny type kunstverk, av samtidskunstnere som Rirkrit Tiravanija, og Vanessa Beecroft. Deres kunstneriske praksis skilte seg fra tradisjonell kunstproduksjon. I ”relasjonell kunst” er det de mellom-menneskelige relasjonene som er selve kunstverket (kunsten). Verkene ble kjennetegnet ved sin åpenhet og gjør motstand (tar avstand) fra å bli fortolket.²⁸ Den nye kunstarenaen rommer det interaktive, det sosiale og det relasjonelle.

Claire Bishop er en teoretiker og kritiker som har publisert to betydningsfulle essays - *Antagonism and Relational Aesthetics*²⁹ i det New York baserte tidsskriftet *October*, og *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*³⁰ i kunstmagasinet *Artforum*. I begge artiklene gir hun en kritisk vurdering av kunstens sosiale rolle og relasjonell kunst. I tillegg har hun utgitt *Installation Art* (2005) og var redaktør for publikasjonen *Participation* (2006) som er samling av essays om deltakelse og relasjonell kunst. Hun har kritiske innvendinger vedrørende Bourriauds redegjørelse for den relasjonelle estetikken, der hun mener vurderingsgrunlaget er for svakt i denne kunstformen.³¹

Den fjerde av teoretikeren **Miwon Kwon** har hatt stor innflytelse i kunstfeltet med sin utgivelse *One Place After Another – Site-Specific art and Locational Identity*. Her gir hun en kritisk og historisk redegjørelse for paradigmeskiftene innen stedsspesifikk kunst siden slutten av 1960-tallet. Det teoretiske rammeverk Kwon undersøker baseres på retorikk i den estetiske avantgarden og politiske progressivitet forbundet med sine mange forløp som oppstår innenfor det stedsspesifikke i kunstfeltet. Orientert i urbanteori, postmoderne kritikk i kunst og arkitektur og debatten om identitetspolitikk og den offentlige sfære behandler Kwon i *One Place After Another* hvordan det stedsspesifikke som en kompleks forbindelsene av det ustabile forholdet mellom sted, identitet og tid.³²

I katalogen *Soup - Et midlertidigt kunst- og arkitekturprosjekt i Urbanplanen* bidrar Matthias Hvass Borello³³ med teksten *Empatiens kunst*. Han refererer til de samme fire teoretikerne, og oppsummerer dem i sammenheng. Han skriver at hos disse teoretikere omformes de kunstkritiske parametre fra tradisjonelt å ha handlet om skjønnhetens administrasjon til nå å omhandle en administrasjonens skjønnhet i møtet med offentligheten. Formspørsmålet avleses i deltakelsens form og struktur. Innholdsspørsmål avleses i prosjektets symbolikk og

26 Nicolas Bourriaud, *Relasjonell Estetikk* (Oslo: Pax, 2007).

27 Det ”sies” at denne publikasjonen har vært et av det siste tiårets mest innflytelsesrike og omdiskuterte innen kunstteori.

28 Mer om dette i teorikapittelet om relasjonelle kunst.

29 Claire Bishop, ”Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, no. 110 (2004).

30 Claire Bishop, ”The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” *Artforum* 2006. Februar utgaven, side 179-185.

31 Ibid.

32 Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2002).

33 Borello er redaktør for www.kunsten.nu.

reelle løsningsmodeller i den gitte kontekst.³⁴ Det virker som om disse teoretikerne i økende grad har blitt integrert i diskursene rundt samtidskunsten, og står kanskje samlet som en del av paradigmeskifte innen kunsten? (...) Samlet sett utgjør deres teorier i min undersøkelse en ramme som gjør det lettere å forstå samtidskunstens utvikling. Når kunsten overskrider andre fagfelt settes kunsten i en ny kontekst.³⁵ Dette kan virke ”forvirrende” og medfører at skillet mellom estetikk og etikk har vært vage i mange av kunstprosjektene som er i dialog eller integrert i en sosial situasjon. De ”usikre” (vage) og mangfoldige prosessene kan overskride de etiske grensene og bli et sosialt eksperiment.³⁶

Jeg anvender i tillegg **Kjersti Bale** *Estetikk: En innføring* fra 2009 som et generelt grunnlag. Utvalget av kunst i oppgaven ble så tverrfaglig, og muligheten til å trekke inn teorier fra andre fagfelt ville være mulig. Men jeg ønsket konsentrere meg om disse nye kunstteorier som diskuterte og begrepsfestet tilnæringsmåtene.³⁷

Tilslutt vil jeg nevne at jeg deltok på seminaret *Det' vores kunst* i København den 26. januar 2011.³⁸ Jeg henviser til flere av bidragsyternes innlegg. Høsten 2006 arrangerte Kunst i offentlige rom og Kunsthøgskolen i Oslo seminaret ”Hva gjør kunsten i det offentlige rom?” Jeg deltok ikke, men anvender tekstmateriale som ble publisert i forbindelse og i etterkant av seminaret. Tekstene tok opp problemstillingen tett opp mot min egen, innledningsvis i utgivelsen skriver KORO at seminaret ønsket å diskutere kunstens deltakelse i sosiale og politiske prosesser i offentlige byrom.³⁹

Jeg skal undersøke kunstprosjektene praktiske tilnærming i presentasjon og metode og i tillegg vil jeg også se på diskursen de anvender utad i formidlingen av strategiene. Det teoretiske grunnlaget vil være viktig i analysen av det enkelte prosjekt og de eksemplene jeg henviser til. Jeg bruker komparativ metode for å tydeliggjøre forskjellene i tilnærming og diskurs på grunnlag av oppdragsgiver, virkemiddel, mål og metode for å få frem den optimale strategi, men ikke for å finne den beste strategi innbyrdes. Når jeg undersøker bydelene vil fokuset være hovedsakelig på diskursen og lite presentasjon, ettersom bydelene er i startfasen av en langsiktig prosess. Jeg vil se på de ulike påvirkningsfaktorer som er relevant i kunstfeltet, det offentlig rom og byutvikling. Dette er et stort område, og har derfor valgt å avgrense mine undersøkelser med hovedfokus på debatt og kritikk i Danmark og Norge. Ved å sammenligne og analysere de utvalgte kunstprosjektene i sammenheng med den teoretiske plattform og annet kildemateriale vil jeg avslutningsvis drøfte hvilke faktorer i strategiene som ”virker” for å nå målet.

34 Matthias Hvass Borello, ed. *Empatiens Kunst, Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen* (København: Forlaget Vandkunsten, 2009).⁵²

35 Mer om dette i del 5 om etikk og estetikk.

36 Ibid.

37 Denne mastergraden er tilknyttet Det Samfunnsvitenskaplige Fakultet, men kunsthistorie er tradisjonelt tilknyttet Det Humanistiske Fakultet. Oppgaven bærer preg at dette.

38 Seminaret i regi av Museum for kunst i offentlig rum, Køge, Danmark.

39 KORO, ”Txt “, ed. Kunst i offentlig rom (Oslo KORO, 2007), 5.

3. Sted, relasjon og dialog

Kunstens manifestasjon & autonomi

Kunstens autonomi og identitet har alltid vært knyttet til dens manifestasjonssted, det vil si utstillingssted og plassering. Kunstens diskurser er mangfoldige og komplekse, men det er noen strømninger og tendenser som er tydeligere enn andre. De retningene som ofte knyttes til det temporære og til uterom er land art, minimalisme, installasjonskunst, aksjonskunst, street art, relasjonell kunst, dialogisk kunst, stedsspesifikk kunst og *New Genre Public Art*.

Det velkjente slagord ”*l’art pour l’art*” hadde sitt utspring i modernistiske tankegang og ble et manifest for datidens kunstnere. Tidligere hadde kunsten vært et instrument for kirke, kong eller stat. Kunsten fikk sin frigjørelse i starten av det 20. århundre og kunstnerne fikk nå mulighet til å skape kunst og praktisere uavhengig av oppdragsgiver. I modernismen ble kunsten omsider autonom. Kunstens autonomi var det mest markante paradigme kunsten har gjennomgått, men samtidig dukker dilemmaet opp i hvilken grad kunsten var autonom.⁴⁰ Et resultat av dette manifest gjorde at kunsten isolerte seg fra samfunnet. Før hadde kunsten alltid vært integrert i hverdagslivet, men nå ble kunsten selvrefererende. Dette skapte et stort rom mellom kunsten og publikum, kunstens utilgjengelighet gav ikke mening for mottaker.⁴¹ For å bedømme eller vurdere kunsten i modernismen innebar visse krav til kvalitet. Og det store spørsmålet dukket opp hva er kunst og hva er ikke kunst. Vurderingen var summen av et samlet nettverk som kunne bedømme kunsten og kvaliteten. Dette ble begrepsfestet av filosofen Arthur Dantos⁴² ”kunstverden” det vil si alt det som har med kunsten å gjøre. Institusjonaliseringen av kunsten ble den nye måten å administrere og vurdere kunsten, den måtte forholde seg i den organiserte ”kunstverdenen” som vi i dag betegner som kunstfeltet.

Et annet viktige resultat av den modernistiske tankegang var ”den hvite kuben”. Den refererte til en bestemt estetikk i utstillingsrommet. Dette ble introdusert i begynnelsen av det tjuende århundre som svar på den fremtredende abstraksjon i moderne kunst. Kunstnerne foretrakk å stille ut sine arbeider mot hvite vegger for å minimere distraksjon. Verdivurdering av kunsten dominerte feltet, og ble innlemmet i markedet.⁴³ Kunstmarkedet fikk økende innflytelse og påvirkning på kunstens verdi og utvikling. Prisstigningen på kunst nådde nye høyder på 1980-tallet og i dag selges både eldre kunst som Munch og Picasso til tresifret millionbeløp og noe av samtidskunsten har også fått lignende markedsverdi.

⁴⁰ Kunstens autonomi vil jeg komme tilbake til i del 5 og 6.

⁴¹ Det er en innsnevret kunstelite og de intellektuelle som kunsten forholder seg til. Som et resultat blir det vanskeligere å vurdere kunsten, når den kun refererte til seg selv.

⁴² Arthur C. Danto, ”Kunstverdenen (1964),” in *Estetisk Teori: En Antologi* (Oslo: Universitetsforl., 2008).

⁴³ Mer om dette senere.

Astrup Fearnley museet i Oslo kjøpte i 2002 på auksjon verket *Michael Jackson and Bubbles* av kunstneren Jeff Koon (1955-) for 51 millioner kroner. I følge lederen Knut Forsberg for Blomqvist er nå verdien satt til ca 300 millioner kroner,⁴⁴ *Michael Jackson and Bubbles* vil altså ha mangedoblet verdien siden 2002. Det er uvanlig for en samtidskunstner å ha slik prisstigning midt i karrieren. ”Den hvite kube” og kunstmarkedet vil ha en betydelig påvirkning på kunstens rolle i samfunnet fremover. ”Kunsten for kunstens skyld” ble ikke lenger gjeldende fordi kunstmarkedet og institusjonene styrte nå kunsten.

I løpet av 1960-årene ble det en markant dreining som startet med et fåtalls kunstneres opprør mot denne fastlåste situasjonen de følte de var i. De ville frigjøre seg fra den institusjonelle ”hvite kube” og fra kunstmarkedet. En av de første til å bryte opp var Robert Smithson, en av grunnleggerne av kunstformen Land art. Med Land art tar kunsten steget ut i naturlandskapet, og forholdt seg til naturens egen materialer. Det de produserte vil bli påvirket av klimaet og endret utenfor deres kontroll. De sa i fra seg kontrollen over verket. Kunstnerens praksis og strategi ble prosessorientert, en arbeidsmåte som vil bli viktig for senere kunstretninger. ”Everyone is an artist” proklamerte kunstneren Joseph Beuys på 1960-tallet. ”Alle kan være kunstnere” er kanskje en vel overdrevet påstand, men Beuys fikk fram et poeng. Kunsten var i ferd med å bli så integrert i samfunn og hverdagsliv at kunsten ble ”hverdagslig” (henviser til Warhols popkunst på 1960 og 70-tallet). Beuys påstand utviklet seg til å bli en mer fremtredende praksis i kunsten fra midten av 1990-årene, når publikum ble involvert og integrert i kunstprosessen.

Kunsten har nesten uavbrutt hatt et avhengighetsforhold til oppdragsgiver, og forholdet har vært komplekst og problematisk. Det finnes utallige eksempler på bestillingsverk som ikke har blitt realisert. I 2006 ble statuen av Kong Olav utført av skulptøren Knut Steens kommisjonsoppdrag for Oslo kommune underkjent. Statuen skulle ha vært plassert på Rådhusplassen, men den ble underkjent fordi statuen høyre arm var hevet og Oslo kommune mente dette minnet om en romersk hilsen. Kunst i offentlige rom har vært på bestillings-oppdrag fra konger, fyrster, adel, kirke eller rike handelsmenn. I løpet av 1950-60 årene har dette endret seg. De fleste land fikk en statlig offentlig administrasjon som iverksetter kunst i det offentlige rom. Men hovedtyngden vært basert på donasjoner til kunstfond og stiftelser med bevilgninger fra både kommersielle og private aktører. Konsernselskaper og pengesterke velgjørere har bidratt med store pengesummer for å etablere kunsttilbud. De fleste kunstmuseene i USA har vært basert på at rike velgjørere og private kunstsamlere har donert samlingen sin og driftsmidler til museene. Det samme har vært gjeldende i det offentlige rom, der artisten Betty Midler kjøpte flere av parkene i New York og satt av driftsmidler til å oppretthold brukervennlige parker.⁴⁵

⁴⁴ Dagens Næringsliv / Etter børs - www.dn.no/forsiden/etterBors/article1727964

⁴⁵ Kommer tilbake til dette ved privatisering i del 5.

En parallell til den nå velorganiserte kunstadministrasjon kom motstykke betegnet som grasrotbevegelsen. Den politiske eller kulturelle orientert aksjonsformen hadde utspring i folket. Her var det ingen formell oppdragsgiver, og uttrykksformen var aktivisme og aksjon. Kunstens oppgave var å få oppmerksomhet rundt en samfunnskritiske, politisk orientert samfunnsforhold, og kunsten ble brukt som strategi for å mobilisere folket til å endre en viktig samfunnsfaktor. Grasrotbevegelsen oppgave var å gjøre opprør mot den gruppen som har hegemoni (for eksemplet de styrer markedskreftene eller tar politiske avgjørelser). Et slik grasrotprosjekt var *Da Julemændene kom til byen med Solvognen*. Regissør Jon Bang Carlsen dokumenterte hendelsesforløpet som ble til filmen *Dejlig er den himmel blå*. Dokumentaren fra 1975 ble vist i utstillingslokalene til Kunsthall Oslo i Bjørvika desember 2010.⁴⁶

Den 18. desember 1974 gikk den danske aktivistgruppa Solvognen ut i Københavns gater med en liten armé av Julenisser. De marsjerte i gatene, sang og delte ut godteri og varm sjokolade mens de spurte alle om hva de ønsket seg til jul. Forsøket deres på å spre sjenerøsitet og stille spørsmål ved grådighet skapte scener i supermarkeder, banker, fabrikker, skoler og politistasjoner. Denne performance kulminerte i en masseutdeling av gaver rett fra hyllene i Københavns største kjøpesenter og endte til slutt i rettssalen.⁴⁷
(Kunsthall Oslo)

Kunsten i 1960 og 70-årene var preget av et politisk og sosialt engasjement. Grasrotbevegelser og mer handlingsorientert kunst preget kunstfeltet. Kunstnerne fikk tilnæringsmåten som karakteriseres som en intervensjon, et inngrep i et samfunnssituasjon. De gikk ofte så langt at de overskred etiske lover og regler for å få fram et budskap. Slik aktivistgruppen *Solvognen* gjorde i København når de både demonstrerte uten tillatelse og delte ut julegaver fra hyllene på kjøpesenteret. Spenningsforholdet mellom kunstnerne og myndigheter i ulike samfunnsspørsmål var selve drivkraften i mange av datidens kunstprosjekter. Kunsten beveger fra objektet mot en mer (subjektiv) handling og prosessorientert tilnærming. Kunsten distanserer seg gradvis fra den modernistiske tanke og overgang til det postmoderne samfunnet kan sammenfattes med utsagnet til kunstneren Robert Barry i 1969: The word "art" is becoming less a noun and more of a verb.⁴⁸

Theodor L. W. Adorno i *Estetisk teori*⁴⁹ kunsten må referere til samfunnet for å bli forstått og samfunnet må forstås i henvisning til kunsten. Adorno mener kunsten er en prosess ikke et objekt og at det er et dialektisk forhold mellom kunst og samfunn, et avhengighetsforhold.⁵⁰ I *Estetikk: En innføring* referer Kjersti Bale til Adorno "...det kunstneriske materialet allerede

46 Dokumentarfilm vist på Kunsthall Oslo i desember 2010 – www.kunsthall oslo.no. Kunsthall Oslo er lokalisert i Bjørvika, og er en del av kunstsatsningen til Bjørvika Utvikling. Mer om dette senere.

47 "Da Julemændene Kom Til Byen Med Solvognen", Kunsthall Oslo, <http://kunsthall oslo.no>.

48 Alexander Alberro and Patsy Norvell, *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, Lewitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell* (Berkeley: University of California Press, 2001), 97

49 Theodor W. Adorno, *Estetisk Teori* ([Oslo]: Gyldendal, 1998).

50 Ibid.

i utgangspunktet er ladet med historie.”⁵¹ Han mener at avantgarden kanskje bør ses som en sammensetting av valgmuligheter, ikke som en utviklingslinje.⁵² Med disse utsagnene til Adorno og ikke minst modernismens radikale endringer for kunstens rolle og presentasjon, vil det kanskje være enklere å forstå utviklingen til de nye kunstformene som satt preg på kunstfeltet fra midten av 1990-tallet til i dag. I tillegg til at kunsten referer til kunsthistorien og ”låne” var trekk fra andre medier og felt begynner overgangen til postmodernismen.⁵³ For i postmodernismen ble ”alt lov”. Både det ”stedsspesifikke”, ”deltaker”, ”dialog”, ”prosess” og ”relasjon” er nye begreper som er gjennomgående i kunstfeltet per dags dato, både innenfor institusjonenes vegger og ute i det offentlige rom. At kunsten nå flyttet ut av institusjonene førte til utvikling til begrepene ”stedkunst” og stedsspesifikk kunst.

3.1. Stedsspesifikk kunst

Forholdet mellom kunst og sted har hatt en omfattende utvikling plassert i en kunsthistoriske kontekst. I ulike forbindelser har ført til et ”dialektisk” forhold mellom; sted - kunstverket, kunstverket - betrakter og sted - betrakter og har vært sentralt i kunstpraksisen i det offentlige uterom siden 1960-tallet. Kunsten ble en del av andre sfærer og atmosfære enn tidligere, og satt i gang diskusjonen om kunstens rolle i offentligheten.⁵⁴

Et eksempel i norsk sammenheng er *Skulpturlandskap Nordland (SN)*⁵⁵ som var et kunstprosjekt som fikk fram hva de lokale innbyggerne følte for stedet. Det stedet de hadde tilhørt hele sitt liv. Gjennom plassering av et kunstverk, ble de bevisst sin egen tilhørighet til stedet. Ulike følelser og reaksjoner ble kanalisert og endte opp i lokalavisene eller i samtale med de andre innbyggerne.⁵⁶

Det var et brudd med modernismens visjoner som førte til at kunstverket refererte til noe utenfor seg selv. Kunstens forbindelse til sted fikk en sentral plass i kunstnerens praksis og presentasjon. Den stedsspesifikke kunsten oppstod i slutten av 1960-årene som en reaksjon på økende kommersialisering av kunst og dominerende idealer om kunstens autonomi og universalitet. Senere i 1970-årene ble den stedsspesifikk kunsten blandet med land art, prosess kunst, performance, konseptuell kunst, installasjonskunst, institusjonskritikk, fellesskapsbasert kunst og kunst i offentlige rom.

51 Kjersti Bale, *Estetikk: En Innføring* (Oslo: Pax, 2009), 135.

52 Ibid.

53 Postmodernismen er et omstridt begrep, men karaktertrekkene er hovedsaklig at grensene mellom kunstartene flyter og kunsten låner elementer fra kunsthistorien. Alt er relativt og alt er lov for å sette det på spissen.

54 Mer om dette senere.

55 *Skulpturlandskap Nordland (SN)* er en offentlig samling av skulpturer i Nordland fylke. Etablert i perioden 1992-1998. Initiativtaker og leder av Nordland Fylkeskommune i samarbeid med de enkelte kommunene i fylket. Målet var å vise alternative løsninger på kunstformidling i et vidstrakt fylke. Utendørs samling med et høyt internasjonalt nivå. SN ble møtt med mye motstand fra de lokale innbyggerne, men dialogen utviklet seg til å få mye konstruktive erfaringer for ettertiden.: www.skulpturlandskap.no

56 Oddrun Sæter, *When "the Art of the Strangers" Throws Light on Place Andlocal Identity* ([Stockholm]: Föreningen för arkitekturforskning, 1996), 15.

I 2002 gav Miwon Kwon ut *One Place After Another – Site-Specific art and Location Identity*⁵⁷ som har blitt en teoretisk presentasjon av stedsspesifikk kunst. Hun presenterer den kritiske og nyanserte utviklingen av stedsspesifikk kunst fra 1960-tallet fram til utgivelsen, og tar for seg de ulike sammenhengene mellom sted og ”kunstform”. Denne utgivelsen har fått en viktig posisjon som teoretisk referanseverk, særlig med tanke på å bedre kunne forstå kunsten i dagens diskurs og praksis. I boken tar Kwon de ulike vendepunktene som hun mener danner grunnlag for de tre paradigmer innenfor den stedsspesifikke kunsten. Hun fremhever at overgangene mellom de tre er ikke tydelige, men overlappende. Hos Kwon starter det med det fenomenologiske, så det sosiale-institusjonelle og til slutt det diskursive paradigme.

I det fenomenologiske paradigme er det bruddet med den modernistiske tanke som utløste et paradigmeskifte og setter kunsten inn i en kontekst. I modernismen var plasseringen av kunstverket uten betydning, konteksten påvirket ikke verket. Kunstverket var selvrefererende, og kunne dermed plasseres hvor som helst. Et skifte kommer mot slutten av 1960-tallet, plassering og valg av sted fikk betydning for hvordan kunstverket ble oppfattet. Verket ses nå i en sammenheng med stedet (med konteksten). Det er det fysiske stedets forhold til kunsten som er sentral, hvordan stedets blir definert i forhold til de fysiske aspektene som hvor stedet er lokalisert og hvordan det fysiske utseende fremtrer.⁵⁸

Kwon bruker eksemplet med *Tilted Arc* for å tydeligere vise hvorfor det ble et markert skifte angående kunst i offentligheten.⁵⁹ Eftervirkningen av *Tilted Arc* ble veldig viktig for hvordan presentasjon av kunst i offentlig rom fremstod etter midten av 1980-tallet. Det manifesterte seg nye retningslinjer og krav til kommisjonsoppdrag i det offentlig rom, dette først og fremst som resultat dette verket. Et enkeltstående kunstverk hadde snudde opp ned på den ”modernistiske” retningen. Richard Serra hadde fått et kommisjonsoppdrag fra United States General Services Administration (GSA) til å lage en skulptur til Federal Plaza i New York City, og i 1981 ble verket *Tilted Arc* installert på plassen. I 1985 besluttet William Diamond styreleder av GSA i New York at verket skulle omplasseres, fordi de ønsket å anvende Federal Plaza på en annen måte. Han mente at verket ikke fungerte på plassen (stedet), og etter en lang og omfattende rettssak ble *Tilted Arc* fjernet. Serra kjempet for sine rettigheter og i denne forbindelse kom han med uttalelsen: ”I am interested in a sculpture which is non-utilitarian, non-functional...any use is misuse”.⁶⁰ Serra mente at omplassering var utelukket, fordi verket var tiltenkt plassen, på samme tid uttalte han at verket ikke skulle ha noen funksjon og ikke være ”brukervennlig”. Paradoksalt ble fjernet fordi den blant annet ikke gav symbolsk profitt, altså ikke formålstjenlig. Rettsaken og fjerningen

57 Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity.*, 72-83.

58 Ibid., 11-12.

59 Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity.*, 72.

60 Ibid., 72.

av skulpturen kom til å ha innvirkning på offentlig utsmykkingsoppdrag i tiår som fulgte. En ny forståelse av det stedsspesifikke. Denne enkeltsaken fikk altså store konsekvenser for hvilke krav institusjonene nå stilte kunstnerne i oppdrag av kunst i offentlige rom. Innskrenket frihet og krav til kunstens funksjon og tilpasning til omgivelsene. Dette paradigmeskifte forårsaket at kunsten ble mer tilpasset dens rolle og måtte ha følgende kvaliteter; stedsspesifikk, funksjonell og sosialt ansvarlig. Kunstens oppdragsgiver stilte igjen krav og kunstens autonomi ble innskrenket og redusert.⁶¹

Forståelse av kunsten ble basert på forbindelsen mellom kunstverket og stedet. Betrakterrollen ble viktige og ”kunsten” tar nå hensyn til dette forholdet. Et avhengighetsforhold mellom kunsten og betrakter utvikles. Noen går så langt som å påstå at kunsten ikke kan eksistere uten betrakter/publikum.⁶² Omstendigheter omkring resepsjon av verket påvirker både klima, plassering og størrelsesforhold (konteksten) satte forutsetningene for hvordan betrakteren oppfattet verket. Resepsjon og kontekst ble nå avgjørende for presentasjon. Betingelsene for det fenomenologiske er erfaringsbasert og danner rammen rundt opplevelsen av kunstverket.⁶³ *Skulpturlandskap Nordland* ble gjennomført i løpet 1990-tallet tilhørte dette paradigme, kunstverkene i *SN* refererte til omgivelsene og betrakter.

Kunsten vendte tilbake i museer og gallerier, men denne gangen ønsket kunstnerne å rette et kritisk blikk på den institusjonelle rammen til kunsten. Kwon kaller denne overgangen for det sosial-institusjonelle. Her blir ikke det fysiske stedet så vesentlig, det er nå de sosiale, økonomiske og politiske prosessene som er overordnet.⁶⁴ Kunstinstitusjonene ble problematisert og ”den hvite kubens” ble utvidet. Forholdet mellom betrakter og verk ble nå satt i et nytt perspektiv når kunsten overskred de rammene institusjonen hadde satt. At kunstnerne gjør et opprør mot kunstinstitusjonen og samtidig har et tett avhengighetsforhold til den ble selvmotsigende.

Kunstnerne ønsket å bli en del av samfunnsdebatten og begynte derfor å praktisere kunsten på steder uten tilknytning til ”kunstverdenen”. Det diskursive paradigme var et resultat av kunstnerens behov for å være samfunnsansvarlig. I dette paradigme ble kunstens tilnærming trekk: sosialorienterte, deltakerbaserte og tverrfaglige samarbeidsprosjekter. Kunstnerne følte seg moralsk forpliktet til å engasjere seg i debatten i det offentlige rom. De rettet nå oppmerksomheten mot ulike samfunnsforhold og samfunnsgrupper, grupper som tilhørte kritikkverdige forhold. Kunstneren Suzanne Lacy har vært forgjenger og utvikler av

61 Mer om hvilke krav som settes senere i oppgaven.

62 Dette gjelder de som mener kunsten må ha et mottak for å bli definert som kunst.

63 Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity.*, 12

64 *Ibid.*, 13-14.

kunstformen kalt *New Genre Public Art*⁶⁵ hvor betrakter/publikum ble involvert både sosialt og deltakende. Stedet blir nå et sosialt sted, det vil si mer enn bare et fysisk sted. Her ble forholdet mellom sted og betrakter kjernen til det diskursive paradigme, stedet er i ferd med å bli en sosial sfære.

3.2. Deltakelse

At kunsten beveget seg inn i betrakterens hverdagsliv og involverte publikum førte til at betrakteren ble deltaker i et sosialt eksperiment igangsatt av kunstneren. Det resulterte i en samfunnsmessige dialog og relasjon til det som var utenfor de institusjonelle rammene, altså med de samfunnsmessige forhold. Stedets sosial funksjon ble drivkraften her. Relasjon mellom kunst og sted ble forstått som sosialt fellesskap. Kunstneren Suzanne Lacy hadde med opphavet til begrepet *New Genre Public Art* igangsatte flere prosjektene der deltakerne ble en del av den prosessorienterte dialog. Prosjektene var politisk bevisste og ofte i et mindre lokalmiljø. Her fremheves særlig at de involverte tilhørte marginaliserte grupper.⁶⁶ Dette paradigme førte til at kunsten integreres i andre fagfelt.⁶⁷ Kunsten vendte ryggen til kunstverdenen og åpnet opp for strategier som skulle belyse problematiske samfunnsmessige forhold og være med på å løse noen av dem. Det var store samfunnsspørsmål som aids, hjemløshet, konsum og kriminalitet. Kunstnerne valgte å praktisere stedsspesifikt, men denne gangen på hverdagslige steder som sykehus, skoler, offentlige (ute) rom osv. Strategien var prosessorientert og dialogisk tilnærming. Kunsten var nå integrert i samfunnsforhold og kunstnerens rolle var blitt utvidet. De var ikke lenger bare kunstnere, men også ”antropologer” og ”sosialarbeidere”. Kwon presiserer at dette ble et dilemma⁶⁸ især når marginaliserte grupper var de involverte. Kunstneren fikk en hegemonisk posisjon, overordnet de involverte deltakerne. Hun mener også at kunstneren ikke nødvendigvis hjalp på situasjonen til den marginaliserte gruppen. Faren for å gjøre vondt verre ble en risiko deltakerne ble utsatt for når kunstprosjektene bare avdekket de sosiale utfordringene i stedet for å forbedre situasjonen for dem.⁶⁹

3.3. Dialog

I Grant H. Kesters *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* presenterer han begrepet dialogisk kunst, som er en parallell til Bourriauds begrep *relasjonell estetikk*. Han henviser til cirka 30 års tradisjon med dialogbaserte kunstprosjekter. Hovedtyngden

⁶⁵ Ibid., 105-107.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Et resultat er tverrfaglige samarbeid og vil senere kom tilbake til kunstneren som antropolog, byplanlegger og sosialarbeider i del 5.

⁶⁸ Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity.*, 135, 146-147.

⁶⁹ Mer om dette i del 5 ”Etikk og estetikk”

av disse prosjektene fant sted i 1990-årene. Den materialbaserte kunsten ble nå erstattet av sosio-politiske forhold.⁷⁰ Dialogen ble anvendt som strategi og virkemiddel for å oppnå et mål. De prosjektene som Kester omtaler har noen fellestrekk. Han mener at de alle opptatt av en kreativ tilrettelegging av dialog og utveksling av informasjon. Før ble dialogen igangsatt etter man hadde betraktet kunstverket, men nå er selve dialogen kunsten. En av metodene innenfor de dialogbaserte prosjektene var at kunstnerne ønsket å provosere fram dialogen mellom to parter som ikke kommuniserte. Kester fokuserte mye på Suzanne Lacys utvikling av dialogen, og tar dette videre som en overordnet faktor i denne kunstformen.⁷¹ Kester presiserer at kunstprosjektene er dialog mellom to parter i et lokalmiljø som har en politisk karakter og agenda.⁷² Meningsytringer ble viktig og gjennom en aktivistisk praksis der tilnæringsmåten er kommunikasjon blir dette en kunstform.⁷³ Den diskursive handlingen mellom to parter det vil si at det er samhandlingen, som gjør at individet utvikles. Hos Kester blir begge parter ansvarliggjort i dialogen og det er dette han forsvarer og argumenter for når dilemmaet estetikk dukker opp, det etiske blir det estetiske.⁷⁴

3.4. Relasjonell kunst

I 1998 utgir Nicolas Bourriaud *Relasjonell estetikk*⁷⁵ og oversettelse til norsk kom i 2007. Bourriaud intensjon er å rette oppmerksomheten på den økende tendensen på 1990-tallet der kunstnerne tar i bruk hverdagslige og mellommenneskelige relasjoner i kunsten. Han lager en egen definisjon av hva estetisk teori er og hevder at den handler om å bedømme kunstverkene i funksjon av de mellommenneskelige relasjonene de forestiller, produserer og fremkaller.⁷⁶ Årsaken til denne endring i kunstpraksisen er at samfunnsutviklingen har ført til en ny urban verdenskultur. Denne bykulturen har medført en voldsom økning i de sosiale utvekslingene og i individenes mobilitet (nye kommunikasjonsmedier, reising, migrasjon). Inter-aktivitet som tilnærming blir stadig vanligere på alle kommunikasjonsfelt.⁷⁷ Han bruker betegnelsen ”et sosialt (mellom) rom” og mener det er her i ”mellom” samtidskunsten kan skape frie rom. Bourriaud henviser til begrep (*mellom*) rom (*interstice*) der Marx beskriver mellom rommet der relasjonene og utvekslinger unnslipper kapitalismen.⁷⁸ Kunsten er ikke lenger forbeholdt kun de øvre samfunnsklasser, urbaniseringsprosesser har ført til kunstens tilgjengelighet har økt.⁷⁹ Det er samhandling med betrakter som er kjernen i denne kunstformen (relasjonell estetikk) og kommunikasjonsprosessene er virkemiddelet.

⁷⁰ Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*.

⁷¹ Ibid., 8, 128-129.

⁷² Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, 137

⁷³ Ibid., 10.

⁷⁴ Ibid. (mer om dette i etikk og estetikk).

⁷⁵ Bourriaud, *Relasjonell Estetikk*.

⁷⁶ Ibid., 165.

⁷⁷ Ibid., 17.

⁷⁸ Ibid. 20-21.

⁷⁹ Ibid., 18.

I den relasjonell kunstpraksis vil erfaringssitasjonen være med på å sette i gang politiske og sosiale diskurser. ”Samtidskunsten utvikler rett og slett et politisk prosjekt når den trer inn i den relasjonelle sfæren og problematiserer den”.⁸⁰

Det han omtaler som relasjonell kunst, er kunst som er kontekstuell. Her er ikke kunsten autonom og opphøyet, men avhengig av sine omgivelser. En motsetning til C. Greenbergs tolkning av modernismen, som preges av renhetsretorikk der hver enkelt kunstner skulle fremstå som autonom ved at kunsten renskes for alle utenforliggende elementer.⁸¹ Bourriaud hevder at avantgarden ikke lenger beveger seg fremover, den står nå i ro. Kunsten modellerer i dag mulige universer og ikke med samme fremtidstro som tidligere.⁸² Bourriaud er opptatt av at den relasjonelle kunsten produserer modeller slik modernismen var kjent for ”utopia”. Fra 1990-tallet begynte kunstnerne å produsere en mer realistisk og virkelighetsnær utgave av utopien det Bourriaud kaller ”mikroutopier”.⁸³ Bourriaud mener kriterier for sameksistens er at:

Alle kunstverk produserer sosiale modeller som overføres eller som kan oversettes til det virkelige.⁸⁴ (Nicolas Bourriaud)

Verkets tema i den relasjonelle kunsten og estetikken er opptil den enkelte kunstners egne retningslinjer. Kunstneren forholder seg til sitt eget univers av form, problemstilling og metode.⁸⁵ Det han mener er at det ikke finnes noen fastsatte retningslinjer på hvordan den relasjonelle kunsten produseres. Videre skriver han at de sosiale utvekslingsformene baseres på ”spill” og samhandling med betrakteren, og står i sentret av den estetiske opplevelsen de tilbyr. Kommunikasjonsprosessen blir et verktøy for å knytte sammen de som er involverte, individer eller grupper.⁸⁶

På Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst viste de i 2002 utstillingen *Passasjer – Betrakteren som deltaker*.⁸⁷ I katalogteksten skrev kurator Øystein Ustvedt at oppmerksomheten forskyves fra verkets grunnlegger til det mottaker.⁸⁸ Videre i teksten henviser Ustvedt til hvordan ”betrakterens fødsel” nå blir en vesentlig del av kunsten. Verket er nå avhengig av en mottaker for å bli realisert, og verket blir påvirket av betrakters handling og innblanding, som igjen innvirker på dens presentasjon.

Relasjonell estetik og praksis er ikke nødvendigvis stedsspesifikk, men i nyere tid har det

⁸⁰ Ibid., 21.

⁸¹ Clement Greenberg and Åsmund Thorkildsen, *Den Modernistiske Kunsten* (Oslo: Pax, 2004).

⁸² Bourriaud, *Relasjonell Estetik*, 15.

⁸³ Ibid., 42.

⁸⁴ Ibid., 160.

⁸⁵ Ibid., 60.

⁸⁶ Ibid., 20-21.

⁸⁷ Utstillingsperiode 19. Januar – 21. April 2002. Innledningsvis skriver direktør Gunnar Kvaran at det er et skifte i kunsten. Betrakteren deltar aktiv i den kreative prosessen og kunstnerens kontroll blir begrenset.

⁸⁸ Øystein Ustvedt and Marit Woltmann, *Passasjer: Betrakteren Som Deltaker*, vol. nr 34, Katalog (Oslo: Museet, 2002), 11.

ofte vært en kombinasjon av sted og relasjon som kjennertegner flere av de temporære kunstprosjektene. Særlig blir stedet viktig⁸⁹ når den relasjonelle kunstformen flytter ut av kunstinstitusjonene og ut i det offentlige (by)rom.⁹⁰

I 2002 utgir Bourriaud *Postproduction*⁹¹ som er forlengelsen av Relasjonell estetikk. I denne boken går han så langt som å si at kunstnerne fortolker og reproducerer kunst andre har laget. Det han mener er at det ikke lenger er et kriterium at det er nytt, men at kunstnerne nå lager kunst basert på eksisterende kunstverk fra andre kunstnerne. Sirkulering av andres (tidligere)ideer, de låner også fra TV, film og litteratur. Han bruker postproduksjon ikke bare om kunst, men om hele kulturfeltet. Han belyser det er en sterk parallell til det som ellers skjer i samfunnsutviklingen, med dette mener han overgang til servicesamfunn fra industri og landbruk (råmaterialer).

Claire Bishop artikkel i *Artforum* (2006) ”The Social Turn: Collaboration and its Discontents”⁹² hevder hun at den sosiale vendingen i kunsten har medført til en kritisk dreining i kunstkritikken. Fokus i artikkel dreier seg om kunstnerne arbeider i et spenningsfelt mellom kunsten, aktivisme og sosialarbeid. Denne vendingen innen kunsten, at kunstnerne nå er mer opptatt av hva som skjer utenfor kunstfeltet, fører også til endringer innen kunstkritikken. Kunsten må bli bedømt på andre vilkår enn tidligere⁹³ mener Bourriaud. Bishop stiller seg kritisk til hans teori og mener estetikken må være overordnet. Kunsten skal ikke bare bedømmes ut fra hvor gode modeller disse kunstnerbaserte fellesskapene danner, men også bli vurdert etter vises estetiske retningslinjer. Forholdet mellom estetikk og etikk i kunsten kommer i del 5.

Det har samlet seg et viktig fremtredende fellestrekk, betrakter rollen spiller en sentral plass, selv om viktigheten av betrakteren posisjon blir vurdert ulikt. Men i kunsten og i kunstfeltet har betrakteren⁹⁴ fått en viktig posisjon. Kunstinstitusjonene satsning på formidling til publikum og inkorporert i museenes utviklingsstrategi. I gjennom de siste par tiårs utvikling, har kunstens publikum fått en både aktiv og sentral rolle i kunsten. Kunsten tar med seg publikum betrakter eller deltaker med i prosessen når kunstens skal ”skapes”. Det vil selvsagt være på ulike premisser, dette vil jeg komme inn på i de neste kapitlene.

89 Mer om dette i del 5 og 6.

90 På 1990-tallet foregikk den relasjonelle estetikken i en institusjonell kontekst, og dermed var kunstneren ofte tydelig tilstedet i verket. Når den relasjonelle metoden foregår i et uterom (helt annen kontekst) blir kunstnerne mindre ”viktig”, se del 5 og 6 for forklaring.

91 Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (New York: Lukas & Sternberg, 2005).

92 Bishop, ”The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”.

93 Mer om dette i del 5 *Etikk og estetikk*.

94 Betrakter er et begrep innen kunstteori, publikum er generelle betegnelsen.

4. Presentasjon av temporære kunststrategier

4.1. Sol Over UrbanPlanen

Kunstsribent Astrid La Cour oppsummerte både i innhold og karakter av kunstprosjektet *Sol Over UrbanPlanen (SOUP)* i sin ”anmeldelse” i den danske kunstårboken:

Gennem et forbilledlig arbejde formåede SOUP at inddrage de lokale beboerne gennem opbygningen av biograf, bibliotek og en bazar, hvorfra beboerne solgt tøj, blomster og falaffer. Der kom liv i det livløse Solvang Centret: kunsten var katalysator for fornyet sammenhæng, sammenhold og socialt overskud.⁹⁵ (Astrid La Cour)

En beboer i bydelsområdet Urbanplanen Marianne Orby var medlem av den lokale kunstforening *Kunst i Planen*. Hun mente at noe måtte skje med det ”triste og forlatte” stedet. Orby skrev et brev til Statens Kunstfond om situasjonen, og at de (beboerne) ønsket kunst på stedet. Tilbakemeldingen fra Statens Kunstfond var positiv. Det skulle vise seg at de var på jakt etter en sann mulighet, å gjøre noe utenom det ”vanlige”.⁹⁶

Oppdragsgiver Statens Kunstfond ønsket et forslag på en mulig revitalisering av det forsømte området Solvang Centret. Senteret var opprinnelig tenkt som et kulturelt, sosialt og merkantilt samlingspunkt for hele den nye visjonære bydelen Urbanplanen, som ble delvis oppført på Amager Fælled på slutten av 1960-tallet. Det legendariske navnet Urbanplanen har de fleste københavnere hørt om, men få vet beliggenheten. Bydelen ble bygget for snart 40 år siden og ble oppkalt etter den daværende Overborgmester Urban Hansen. Det var hans ”visjoner” som preget planleggingen av den nye bydelen. Stedet var et omstridt midtpunkt for datidens diskusjoner om byfornyelse.

Statens Kunstfond nedsatte i 2007 en tverrfaglig arbeidsgruppe bestående av to billedkunstnerne, to arkitekter, samt utstillingsstedet Overgaden Institutt for Samtidskunst⁹⁷. Prosjektgruppen begynte med å se på hvilke muligheter og utfordringer som Urbanplanen var preget av en historisk kontekst. Det andre de måtte gjøre seg bevisst var hvilken rolle og betydning kunst og arkitektur kunne ha i et falmet betongkvartal og hvilke kvaliteter og fallgruver midlertidige prosjekter rommet. De tok med i betraktningen hvordan beboere, institusjoner, arkitekter og kunstnere samlet kunne bidra til å skape bedre byer.⁹⁸

⁹⁵ Marie Bruun Yde, ed. *Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen* (København: Vandkunsten, 2009). La Cour er sitert i omslaget på katalogen til *SOUP*.

⁹⁶ Sitat hentet fra intervjuet med beboer og medlem av kunstforeningen I Urbanplanen ”Kunst i planen” Marianne Orby, i forbindelse med utstillingen *Det' vores kunst*.

⁹⁷ Prosjektgruppen bestod av kunstnerne Cai Ulrich von Platen og Kaj Nyborg, arkitektene Gitte Juul og Carsten Hoff samt utstillingsstedet Overgaden Institut for Samtidskunst, der prosjektmedarbeider var Marie Bruun Yde og prosjektkoordinator Line Kjær.

⁹⁸ Yde, ed. *Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen.*, omslaget.

Høsten 2007 inviterte *SOUP* inn offentligheten til en felles idédugnad og målet var å ta temperaturen på hva stedets beboere tenkte og ønsket av Solvang Centret. Senterets opprinnelse og visjon var forankret slik stedet var beskrevet på 1960-tallet og var den gang et senter for kommersiell virksomhet, sosiale sammenkomster og kulturelt påfyll. Senterets visjon var et resultat av modernistisk tankegang, der det multifunksjonelle var idealet. Videre ble det arrangert en åpen workshop der alle ble invitert til å bidra med sine tanker, drømmer og forestillinger for et revitalisert Solvang Centret.



SOUP i Solvang Centret. Foto: Anders Sune Berg

SOUP-prosjektet var sammenfallende med den pågående bydelsutviklingen i Ørestad, et steinkast fra Urbanplanen og Solvang Centret. Av Urbanplanens opprinnelige plan⁹⁹ var det bare en brøkdel som ble fullført.¹⁰⁰ Nå blir Ørestad bygd på deler av dette området. Begge bydelsområdene beliggenhet i stor avstand til Københavns sentrumsjerne. Et annet merkelig trekk var at nye Ørestad hadde nesten identiske visjoner med de visjonene overborgmester Urban Hansen fremmet på 1960-tallet.

I løpet av 1980-tallet var tendensen at flere ressurssterke familier flyttet fra disse drabantbydelene, slik var også tilfellet med Urbanplanen. Sosialpolitikken og økt innvandring gjorde at mange av disse bydelsområder med boligkomplekser utenfor byene nå ble et hjem for mange med lavere inntekt og delvis for arbeidsledige.¹⁰¹ En ny sammensetning av befolkningen og et internasjonalt mangfold preget disse områdene. En

⁹⁹ Bolignød og slum var utgangspunktet for utviklingen av den nye bydelen. Urbanplanen hadde store modernistiske visjoner, men realiteten ble noe annet. Det ble oppført i en rekordfart, og gikk på bekostning av den arkitektoniske kvaliteten. Endringer i familiemønster der flere kvinner gradvis begynte å arbeide utenfor hjemmet og fraflytning fra drabantbydelene til forstedene skulle prege bydelen de neste tiårene.

¹⁰⁰ Marie Bruun Yde, ed. *Under Betonen, Bazaren! Urbanplanen Før, Nu, Herefter*, Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen (København: Forlaget Vandkunsten, 2009), 22.

Planen var 50 000 leiligheter, men det ble bare 2500 som ble bygd på 1960 og 70-tallet.

¹⁰¹ Ibid., 28.

undersøkelse viste at beboerne var generelt fornøyd med å bo i Urbanplanen og det var lite fraflytning i senere tid.¹⁰² Fellesområder ved Solvang Centret skulle være sentrum for videre utvikling av ideer og tanker.

Taghaven ble en kjøkkenhage¹⁰³ på senterets tak og var en hundremeter lang installasjon som var et felleskapsbasert samarbeid mellom beboerne. Prosjektet var igangsatt av arkitekten Carsten Hoff og kunstneren Nis Rømer og målet var å anvende det modernistiske flate taket og gjøre et forprosjekt til *Bazaren*. Det som ble dyrket kunne brukes i matlagingen som skulle være en sentral del av prosjektet. I workshopen *Verdenskokken* ble det samlet innvandrerkvinner på tvers av bakgrunn og var et forprosjekt til *Global Café*, som etter hvert ble en del i *Bazaren*. Under ledelse av kokken Mette Sia Martinussen utarbeidet kvinnene i felleskap en meny til det kommende arrangementet. Målet var å finne en felles plattform der mangfoldet av innvandrerkvinner kunne møtes. Det skulle senere vise seg at det var innvandrerkvinnene som holdt ”hjulene” i gang i de 16 dagene som *Bazaren* pågikk.¹⁰⁴ *Bazaren*¹⁰⁵ ble hovedarrangement og avslutningen på en langvarig prosess som var igangsatt omkring Solvang Centret. De nå tomme lokalene som tidligere hadde rommet kommersielle og kulturell virksomhet ble nå fylt med ulike aktiviteter og tilbud.¹⁰⁶

4.2. I Am Here

I Am Here er et kunstprosjekt som ble til med utgangspunkt i bygården Samuel House. Bygården er lokalisert i bydelsområdet Hackney i Øst-London, et område som er i betydelig transformasjon. Området rundt Samuel House går igjennom en gentrifiseringsprosess. Etter 2004 har fraflyttede leiligheter ikke blitt erstattet med nye beboere og bygården står i 2010 halvtom. Planen er å bygge dyre leilighetskomplekser der bygården står. Flere av beboerne har hatt Samuel House som sitt hjem i flere tiår. Hver gang noen flyttet ut (dette er en prosess som fremdeles pågår) ble boenheten stengt og ingen nye beboere flyttet inn. For hver enhet som står ubebodd ble det montert store oransje plater foran vinduene for å hindre husokkupanter. NRK reporter Kristin Rosenløw Eeg sier innledningsvis i innslaget at bygården står som ”et minnesmerke over det gamle”,¹⁰⁷ fordi området rundt er allerede transformert og oppgradert. Området hadde lenge et dårlig rykte, og bygården ble tidligere kalt ”Drug heaven” fordi for noen få år siden var det en store andel husokkupanter og rusmisbrukere som bodde i Samuel House.¹⁰⁸

¹⁰² Ibid., 29.

¹⁰³ Yde, ed. *Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen.*, 16.

¹⁰⁴ *Bazaren* pågikk fra 6. juni – 21. juni 2008 i sentrum av Solvang Centret, både inn og ute.

¹⁰⁵ Mer om *Bazaren* senere.

¹⁰⁶ Det vil her være for omfattende å beskrive alle tiltak og aktiviteter som foregikk i året prosjektet ble gjennomført.

¹⁰⁷ Kunst og kulturprogram i NRK *Nasjonalgalleriet* sendt 15.11.2010. NRK reporter Kristin Rosenløw Eeg intervjuet kunstnerne *Fugitive Images* om prosjektet *I Am Here*.

¹⁰⁸ Ibid.

Blant beboerne i bygården var tre kunstnere og sammen dannet de samarbeidet *Fugitive Images*.¹⁰⁹ Ideen bak prosjektet hadde utgangspunkt i forbipasserende spekulasjoner vedrørende bygården. De hadde stadig overhørt kommentarer som var svært avvikende fra virkeligheten. Folk trodde bygården var tom eller at den ennå var okkupert av rusmisbrukere og kriminelle. *I Am Here* ble igangsatt fordi de ønsket å sette fokus på problematikken Samuel House var utsatt for. Det de gjorde var å invitere beboerne og naboene til en avfotografering. Det ble i alt 67 portrettene som ble installert oppå de oransje platene. Portrettene gjorde at Samuel House nå ble synlig, og at beboerne fikk et ”ansikt” utad. Kunstprosjektet var med på å synliggjøre og personliggjøre Samuel Houses beboere.



I Am Here. Foto: Anthony Wayne

4.3. PARK(ing) Day

PARK(ing) Day is an annual, worldwide event that inspires city dwellers everywhere to transform metered parking spots into temporary parks for the public good.¹¹⁰ (REBAR)

PARK(ing) Day er et verdensomfattende tverrfaglig kunstprosjekt som åpner opp for nye ideer om bruken av det offentlige rom. Prosjektet startet i 2005 av den interdisiplinære gruppen REBAR med base i San Francisco, USA og er kjent for flere lignende prosjekter som diskuterer tilgangen på bruken av det offentlig rom. I *PARK(ing) Day* har ønsket vært å skape oppmerksomhet omkring problemet med mangel på ”grønne lunger” i nedre bydel av San Francisco i USA. Intensjonen var å få fokus på den økende innskrenkningen av det offentlige rom. Prosjektet konverterte en parkeringsplass på gateplan, fra bilpark til ”menneskepark”. Ved å legge gressmatter, plassere benker og blomsterkrukker på en parkeringsplass, skapte prosjektet en midlertidig park der folk kunne ta en pause, enten spise medbrakt lunsj eller hvile føttene. *PARK(ing) Day* er basert på ideen om å betale for

¹⁰⁹ *Fugitive Images* bestod av kunstnerne Andrea Luka Zimmerman, Tristan Fennell og Lasse Johansson.

¹¹⁰ REBAR Group, ”Park(Ing) Day 2010 ” 2010, <http://parkingday.org>.

plassen med parkometer og dermed "leie" et lite stykke offentlig rom for en begrenset tidsperiode, et "rom" som var blitt kommersialisert.¹¹¹ Det viste seg at reglene for bruk av de oppmålte parkeringsplassen var kun forbeholdt biler. Gruppen behøvde tillatelse for å anvende parkeringsplassen til noe annet enn parkering. REBAR søkte tillatelse for å bruke plassen til andre formål, selv de hadde betalt for tiden de benyttet.



PARK(ing) Day 2010. Foto: Rebar Group

PARK(ing) Day har blitt et årlige arrangement i San Francisco og har gradvis ekspandert. I løpet av de neste årene har prosjektet blitt et globalt urbant arrangement og i 2010 var det over 140 byer som deltok på alle seks kontinenter. Samarbeidsprosjektet fant sted mellom byens innbyggere, kunstnere og aktivister. Formålet var å skape temporære "åpne" rom i det økende privatiserte bylandskapet. *PARK(ing) Day* er i dialog med innbyggerne og "eier" av det offentlige og privatiserte byrom.

REBAR anvender en tverrfaglig praksis i krysningen mellom kunst, design og aktivisme. Deres arbeid omfatter visuell og konseptuell kunst i offentlige rom med blant annet landskapsdesign, urban intervensjon, midlertidig performance installasjon, digitale medier og grafisk design. De blander det ordinære virkemidler og konverterer det markert stedet til bruke for alle. De meningene og budskapet gruppen egentlig vil diskutere integreres i prosjektene. Dette gjør de ved å bruke den dagligdagse opplevelsen av den virkelige verden, og prøver å avdekke skjulte betingelsene for bruk av det offentlige rom.

¹¹¹ Mer om kommersialisering av offentlig rom i drøftedelen

4.4. Nye bydeler i utvikling

Bjørvika i Oslo

Bjørvika var tidligere et havneområde i Oslo som lenge har vært forlatt. Hovedsakelig hadde området de siste årene bestått av falleferdige skur og containere og var kjent som et oppholdssted for rusmisbrukere. Den norske Opera ble ferdigstilt i 2008 og flere store kulturbygg er planlagt. I tillegg er planen å bygge boliger og lokaler til næringsvirksomhet. Området er et av de største byutviklingsprosjektene i Norge noensinne. Bjørvika Utvikling AS (BU) er selskapet som har ansvaret for utviklingen av dette området og skal transformere stedet til en ny bydel. Selskapet har utviklet en kunststrategi der de har ambisjon om ”..å gjøre Bjørvika til et sted der ulike kunstuttrykk er tydelig tilstede og der publikum vil se og oppleve kunst på et internasjonalt nivå”.¹¹² BU har satt av tyve millioner kroner som er over en prosent av investeringsbudsjettet til kunst og med disse midlene ønsker de å nå sine mål. Her har de delt inn midlene slikt at $\frac{3}{4}$ deler av kunstbudsjettet skal brukes til permanente kunstverk i fellesområdene og $\frac{1}{4}$ del til temporære kunstprosjekter.¹¹³

I forbindelse med planleggingen av kunststrategien ble det satt sammen en arbeidsgruppe med ulike fagfolk¹¹⁴ for å utarbeide et veiledning verktøy for videre strategier.

Februar 2009 ble *Temahefte Kunst* lansert og det inneholder både historien til Bjørvika, andre eksempler på offentlig kunst, og hvilke kunststrategier som Bjørvika bør satse på. Heftet skal være et redskap ved utarbeiding av kunstrelaterte problemstillinger.

Del 1 tar for seg praktiske aspekter ved realisering av kunst og er ment å fungere som et redskap for utbyggere og kunstfaglig ekspertise.

Del 2 sier noe om hva slags sted Bjørvika er, og etablerer et generelt grunnlag for forståelse av hvilke roller kunsten kan spille i offentlige rom.¹¹⁵

Kuratorduoen *Rakett*¹¹⁶ fikk i oppdrag av BU å sette sammen et temporært kunstprogram med en gitt tidsramme.¹¹⁷ Prosjektet *Common Lands*¹¹⁸ (Allmenningen) inneholdt fire ulike kunstprosjekter og workshops. Kuratorene skriver innledningsvis på nettstedet til prosjektet at utvikling av tidligere havneområder til ny bydeler har blitt et begrep i urbaniseringsprosessen. Vannkant (Waterfront) områdene transformeres til nye bydelsoområder og satser på næringsliv, bolig og rekreasjon. *Common Lands* rettet søkelyset

¹¹² Anne Beate Hovind, ”Ulike Kunstuttrykk På Et Internasjonalt Nivå ” Bjørvika Utvikling, www.bjorvikautvikling.no/modules/module_123/proxy.asp?D=2&C=39&I=68&mids=a62a.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Arbeidsgruppe sammensatt av Marius Grønning (arkitekt og doktorgradstipendiat i urbanisme), Tone Hansen (kurator ved Henie Onstad Kunstsenter), Per Gunnar Eeg-Tverbakk (nå leder av Oslo Kunsthall), Therese Staal Brekke (PBE, Oslo kommune) og Anne Beate Hovind (Bjørvika Utvikling AS).

¹¹⁵ Anne Beate Hovind, ”Temahefte Kunst Er Ferdig ” Bjørvika Utvikling AS, http://www.bjorvikautvikling.no/modules/module_123/proxy.asp?C=9&I=62&D=2.

¹¹⁶ Rakett er kunstnere og kurator, Åse Løvgren & Karolin Tampere.

¹¹⁷ Tidsperspektivet mai 2009- mars 2010. Rakett, ”Common Lands – Allmannaretten,” Rakett, www.commonlands.net.

¹¹⁸ Ibid.

på tilgangen til allmenningen i utviklingen av Bjørvika. Prosjektet ønsker å rette fokus på ulike problemstillinger knyttet til byutvikling, demokrati, tilgang og maktfordeling. Dette er et prosjekt i prosess som skal følge utviklingen og knytte den opp til byutviklingsprosesser andre steder i verden opplyser de på prosjektets nettsted.¹¹⁹

I tillegg til opprettelsen av *Common Lands* ble Kunsthall Oslo etablert og åpnet høsten 2010. Beliggenhet til kunsthallen er i ”KPL-bygget” i ”Operakvarteret”, som tilhører en rekke med bygninger har fått kallenavnet ”Barcoderekken”.¹²⁰ Plasseringen er midt i kommersielle virksomhet, og har en midlertidig beliggenhet. Kunsthall Oslo er foreløpig et prosjekt.¹²¹

Ørestad i København

Den nye bydelen Ørestad i København er under planlegging og utvikling de neste 20 årene. Stedet kommer til å inneholde foretak- og kontorbygninger, boliger og kulturtilbud, service, handel og institusjoner. Det er planlagt bolig til 20.000 mennesker og de antar at omkring 80.000 mennesker kommer til å arbeid i Ørestad.¹²² Kunst står sentralt i utviklingsplanene og dette kommer tydelig fram på informasjonssidene til Ørestad: ”Skulpturer, udsmykninger og installationer. Ørestad byder på en mangfoldighed af permanente og midlertidige kunstoplevelser på pladser og i bydelens byggerier.”¹²³

Kunstguiden er både enkel og et håndterlig verktøy for beboerne og besøkende for å bli guidet gjennom langstrakte Ørestad. Det viser seg at arkitekturen har blitt det mest virkningsfulle virkemiddel i utviklingen av Ørestad. En av Danmarks største aviser *Politiken* bruker mye plass på dette. Avisens arkitekturkritiker skriver: *Her er den vildeste arkitektur nu*¹²⁴ og gir leserne et innblikk i de nye spektakulære bygg i Ørestad. I forbindelse med avdukingen av kunstverket *Kærlighedsøen* av Danmarks profilerte kunstner Bjørn Nørgaard, skriver Ørestad på nettsiden at det normale har vært å plassere skulpturer i en allerede eksisterende by, men at i Ørestad har deres mål vært å plassere kunstverkene mens ”byen vokser og får liv.”¹²⁵ Dette er deres bevisste strategi å la kunsten komme til underveis og dermed bli en mer integrert del av bydelen.

119 Ibid.

120 Eier er Bjørvika Infrastruktur AS, et heleid datterselskap av Bjørvika Utvikling AS. Finansieringen av Kunsthallen fordelt slik; 5 mill. fra Bjørvika Utvikling AS og 2 mill. kr over tre år av Norsk Kulturråd. Dette er en uvanlig kombinasjon sett i norsk sammenheng, at et kommersiell aktør og Norsk Kulturråd finansierer samme institusjon.

121 Kunsthallen har som mål å bli et permanent visningssted i Bjørvika, (Uttalelse til *Billedkunst*).

122 Ørestad, ”Ørestad På 5 Minutter,” By & Havn, www.orestad.dk/da-DK/Fakta/5min.

123 Ørestad, ”Kunstguide,” By & Havn, www.orestad.dk/da-DK/Oplev/Kunst.

124 Anders Hjort, ”Guide: Her Er Den Vildeste Arkitektur Lige Nu,” *Politiken*, 8.11. 2010.

125 www.orestad.dk & www.byoghavn.dk

Administrator for Ørestad og havneområdet rundt er *By og Havn*.¹²⁶ Deres visjon er å skape en levende bydel av internasjonal klasse som er et attraktivt sted å både bo og arbeide i, og som også er spennende å besøke.¹²⁷ Denne oppgaven har ikke mulighet til å gå nærmere inn på detaljene til Ørestad, men gir kun hovedlinjene.

5. Kunst, strategi og det offentlige rom

Offentligheten

Det offentlig rom har blitt mindre tilgjengelig, men kunst har i økende grad blitt mer tilgjengelig i det offentlige rom. Det offentlige rom skal i en demokratisk sammenheng være offentlig, det vil si tilgjengelig for alle, enten det er ytringsfrihet eller fysisk tilgang. Den tyske filosofen Jürgen Habermas hevder at offentligheten er det rom som forvaltes av frie borgere, i motsetning til tidligere da konger og fyrster hadde herredømmet. Det offentlige rom medfører både rett og plikt til å delta i den samfunnsdebatten og ytringsfriheten blir etter hvert etablert. En forutsetning for denne borgerlige offentligheten ble krav om en fri presse/media. Et resultat var at statsmakten måtte ta hensyn til de meninger som samlet sett stod sterkt i debatten. Videre understrekte Habermas at når massemedia er styrt av interessegrupper blir den individbaserte offentligheten undergravet. Oppkjøpsituasjonen i mediebransjen har ført til at Habermas kanskje er mer aktuell enn noen sinne. Medieimperiene har nesten enerådende kontroll på hva som formidles i massemedia, noen få personer har oppnådd kontroll over hva ”folket” (leserne) mottar av informasjon.

I forbindelse med seminaret¹²⁸ påpekte Stephen Wright at ”den offentlig tid skjebne bør ikke undervurderes”. Det han mener er at demokratiet ikke er en selvfølge, det må kjempes for. Wright konstaterer at den økonomiske kapitalen gjennomsyrrer alle aspekter ved samfunnet.¹²⁹ Jeg vil se nærmere på hvilke påvirkninger som Wright refererer til i neste del.

5.1. Globalisering og byen

Virkninger av globalisering utgjør noen av premissene kunsten må forholde seg til i det offentlig rom. Nye sosiale rom, markedskrefter, konsum, privatisering, migrasjon, gentrifisering, mangfold og reklame er blant faktorene med andre ord (bi)virkninger av samtiden. Disse faktorene må kunsten ”forholde” seg til og ta hensyn til i det offentlige

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ KORO og Kunsthøgskolen i Oslo arrangerte seminaret: ”Hva gjør kunsten i det offentlige rom?” høsten 2006.

¹²⁹ Stephen Wright, ”Tid Uten Egenskaper, Kunst Utenfor ”Radaren”,” in *TXT*, ed. Kunst i offentlig rom (Oslo: KORO, 2007), 25.

byrom. Hegemoniet i byene har endret seg i takt med de frie markedskreftene. Kapitalen og de økonomiske føringer har fått betegnelsen neoliberalisme.¹³⁰ Neoliberalismen har et nettverk av praksiser, som strekker seg fra produksjonsformer, statlig politikk og administrasjons-måter. Den har innvirkning på de verdier og normer som preger og former det enkelte menneskes identitet og væremåte. Det er et vev av maktteknikker som støtter og supplerer hverandre. Det strekker seg gjennom hele samfunnet og danner et hegemoni som former verden fra globale strukturer til det enkelte menneskes liv¹³¹. Den frie handel innvirker på bosetningsmønster, levemåte, mulighet og handlefrihet til det enkelte individ. De økonomiske føringene i byen endres og i dag er kultur den store ”vinneren”. Det satses som aldri før på kulturtilbud både i byer og på mindre steder. Forskyvning av maktforhold fra det offentlig styrte over til delvis privatisering. De tidligere offentlige eide institusjoner driftes i samarbeid med private selskaper.

Det offentlige er til salgs! Staten New York holdt på å gå konkurs på 1980-tallet og ble tvunget til å selge ut eiendom fordi de trengte inntekter. I 1995 grunnla den kjente sangeren og skuespilleren Bette Midler *New York Restoration Project* (NYRP),¹³² en idealistisk organisasjon med mål om å revitalisere forsømte parkområder i økonomisk vanskeligstilte nabolag i New York City. I 1999 planla byen å auksjonere bort 114 hager og parker på det frie markedet. Midler ledet en koalisjon av grønne organisasjoner og reddet 60 av parkene fra å bli en del av den kommersielle utviklingen. I dag arbeider organisasjon sammen med lokale frivillige og nærmiljøet for å sikre at disse stedene holdes trygge, rene og levende.¹³³ Det er ikke mange ”frisoner” å oppspore i byene rundt om i verden. Mesteparten av det offentlige rom har blitt gradvis overdratt til kommersielle aktører. Det offentlige har vært ”tvunget” til selge ut områder, fordi kommunene (stedene) trengte inntekter. Private og kommersielle krefter har nå fått hegemoni over store deler av det sentraliserte byrommet. Resultatet vises tydelig i byrommet, utallige reklameplakater har inntatt bybildet og dekker store deler av byenes veggfasader. I tillegg har parkingsplasser ekspandert i tråd med det økende konsumet. Muligheten til å ta i bruk byrommet uten å anvende penger er nå begrenset.

En massiv byutviklingsplanlegging ble igangsatt i 1950-årene over store deler av Europa, fordi bolignøden var stor. De nye boliger ble planlagt i periferien av de større byene. De ble omtalt som ”Drabantbyer”. Drabantbyene skulle ha gode forbindelser med selve ”moderbyens”¹³⁴ sentrum og tilbud på lokale arbeidsmuligheter, innkjøpstilbud, serviceforetak, skoler, kino og bibliotek ble også integrert i bydelsplanene. Gradvis har

130 Nettstedet Wikipedia - <http://en.wikipedia.org/wiki/Neoliberalism>

131 Ibid.

132 Nettstedet til New York Restoration Project (NYRP) - www.nyrp.org.

133 Nettstedet Wikipedia - http://en.wikipedia.org/wiki/Bette_Midler.

134 Eksempler er Oslo sentrum – moderbyen og Groruddalen er drabantbyen.

fraflytting fra drabantbyene i løpet av 1970 og 80-årene dannet et nytt boligmonster i disse bydelene. Nye samfunnsgrupper som var et resultat av blant annet innvandring har endret befolknings sammensetningen i drabantbyene og de ble etter hvert preget av et mangfold med flerkulturell bakgrunn.

Avindustrialiseringen i det vestlige samfunn har ført til at byenes inntekter har blitt betraktelig redusert. De frie markedskrefter resulterte i at produksjonen ble flyttet til land med lavere kostnader og ført til tap av inntekter for byene. Industribyene fikk nå et tomrom å fylle.¹³⁵ Kunsten har de siste par tiårene blitt et virkemiddel i kampen om oppmerksomhet. En av utfordringene ved økt globalisering var at byene hadde blitt for like og de begynte å konkurrere om oppmerksomheten til turister og tilflyttere. Byene trenger nå å skille seg ut for å tiltrekke seg turisme og kompetanse.¹³⁶ ”Bokbyen”, ”sykkelbyen”, ”litteraturbyen” har vært noen av kulturstrategiene som har blitt brukt for å ”merkevarebygge” byene. Det samme gjelder kunsten, den blir brukt som en virkningsfull tiltrekningskraft, blant annet har kunstarrangementene som Documenta i Kassel, Kunstmessen i Basel og Liverpool Biennalen vært et resultat av avindustrialisering. Kulturen har endret status og rolle de siste årene, og blir et viktig virkemiddel byenes utvikling for å skape en ny økonomisk plattform. I et intervju med nettstedet *FORSKNING* uttalte doktorgradsstipendiat¹³⁷ Heidi Bergsli:¹³⁸

Kulturen har blitt en drivkraft for å tiltrekke seg nye investeringer, bedrifter og personer som identifiserer seg med det nye området. Det er økonomisk vekst, ikke kulturelle eller sosiale hensyn. Det er en såkalt kulturledet byutvikling. I likhet med så mange andre små og store byer så drømmer Oslo om et image som ”Den kreative byen.”¹³⁹ (Heidi Bergsli)

Richard Florida lanserte begrepet ”den kreative klassen” i sin bokutgivelse i 2002.¹⁴⁰ Floridas begreper har vært anvendt i forbindelse med sted, byutvikling og økonomisk vekst. Han påstår at der det er stor konsentrasjon av ”den kreative klasse” vil danne grunnlaget for økonomisk vekst. Florida har blitt en kjent og anvendt foredragsholder i det offentlige og til dels for private entreprenører. Det er særlige de kommunene som ønsker en ny profil og økonomisk vekst som følger Floridas ”filosofi”.

Florida begrunner sin teori ved å henvise til samfunnsutviklingen i vesten fra et jordbruksamfunn til et industrisamfunn, der produksjon og bearbeiding var sentralt, til dagens samfunn som er servicebasert med offentlige og private tjenester. Utviklingen har

¹³⁵ Tomrommet var av økonomisk karakter – byen trengte inntekter for å opprettholde velferdstilbudene.

¹³⁶ Kompetanse og kunnskap er blitt viktig for å utvikle teknolog og få investorer til å satse på det stedet/den byen.

¹³⁷ Bergsli avhandling dreier seg om Bjørvika utviklingen.

¹³⁸ Bergsli tar doktoravhandling om Bjørvika ved Høgskolen i Oslo.

¹³⁹ Stig Nøra, ”Byutvikling Truer Mangfoldet,” *Forskning.no*, www.forskning.no/artikler/2010/mai/250573.

¹⁴⁰ Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life* (New York: Basic Books, 2002).

ført til visse utfordringer i det individbaserte samfunnet, savnet av fellesskapet, avstanden til produktet, samt det å føle seg unyttig (ikke produktiv). Samlet har dette resultert i et ”tomrom”. Det er dette behovet som kulturindustrien og fritidstilbudene imøtekommer mener Florida. Savnet har ført til en tiltrekning til kreative yrker og kreative klasser.¹⁴¹

5.2. Kunstens posisjonering i det offentlige rom

Kunstens tiltrekningskraft har motstridende virkninger, dette vil jeg komme nærmere inn på i denne delen. I første del vil jeg kartlegge de hovedutfordringene og muligheter kunsten har i sin tilnærming til og i det offentlig rom. KORO har definert hva kunst kan bidra med innledningsvis på nettsiden:

Kunst er et uttrykk for menneskelig kreativitet og skaperevne. I kunsten bearbeides virkeligheten til uttrykk som kan gi nye opplevelser, ny forståelse og ny innsikt. Å produsere kunst for offentlige rom er uttrykk for en demokratisk tanke som hevder alles rett til å oppleve kunst.¹⁴² (KORO)

Det har blitt stilt andre krav til kunsten når den presenteres i det offentlig rom både andre vilkår og hensyn til spesifikke kvaliteter. Den permanente kunsten må tåle tidens påvirkninger. Man skulle tro at kunsten var med i debatten når den presenteres i offentligheten, men det virker ikke slikt. Slik debatten er i dagens samfunn foregår diskusjonene og kritikken i et begrenset rom for spesielt interesserte og den ”indre” kunstrets. Kunsten har stort sett fått spalteplass i de landsdekkende mediene når kunsten har enten ”skandale” eller sensasjonskvaliteter.

På nettstedet til Statens Kunstråd i Danmark den 25. mars 2011 uttalte den avtroppende formann Mads Øvlisen,¹⁴³ at han savner debatten om kunsten og han mener den danske kulturpolitikken mangler visjon. Av midlene kunstrådet disponerer var det kun ti prosent som ikke var øremerket, og dermed hadde de lite å disponere til kunst utenfor de fastsatte ”rammene”. Etter fire år tok han farvel med sin stilling med denne uttalelsen:

Kunsten utfyller en ekstremt viktig funksjon i demokratiske samfund som det danske. Kunst er menneskets og samfundets refleksjon over sig selv. Kunst skaber erkendelse. Kunst bryder grænser. Kunst åbner rum og fremprovokerer nye perspektiver på de problemer, vi diskuterer hver eneste dag. Men tilsyneladende har dette ikke den store betydning for hverken politikerne eller mediene.¹⁴⁴ (Mads Øvlisen)

¹⁴¹ Richard Florida har særlig hatt innflytelse på byplanleggere med sine påstander om at ”den kreative klassen” er den viktigste drivkraften for økonomisk vekst. Byen må investere i kultur og kreativ kompetanse for å kunne tiltrekke seg næringslivet. Gentrifisering har blitt den tydelige effekten av kreative menneskers bosetning. Dette vil bli utdypet senere.

¹⁴² Koro, ”Om - Koro.No,” Koro, www.koro.no/no/om.

¹⁴³ Mads Øvlisen, ”Statens Kunstråd 2007-2011 Siger Farvel Med Kritisk Udspil,” Statens Kunstråd, www.kunst.dk/nyheder/artikel/statens-kunstraad-siger-farvel-med-kritisk-udspil.

¹⁴⁴ Ibid.

Øvlisens poeng er at kunsten kan være en døråpner og veiviser ut av fastelåste situasjoner. Men den muligheten blir begrenset når midlene er minimale og oppmerksomheten fra de offentlige organene ikke støtter opp. Det er i media og i politikken samfunnsdebatten får spillerom, men her blir kunsten ignorert. Hovedtyngden av kunst dekkes kun av en intern kunstpresse og kunstfeltets egne ”kanaler”. Det virker som media underkjenner kunstens rolle og påvirkningskraft i samfunnsmessige forhold. Mangel på kompetanse på fagfeltet hos medieaktørene kan være problemet. Kunstsribenter arbeider ofte frilans og en kultureddaktør må dekke alt det andre i det ”utvidede” kulturbegrepet, også kalt kulturindustrien. De siste årene har det blitt satset på å utvikle kunstkritikk som fagfelt og nettstedene *KUNSTKRITIKK* i Norge og *KUNSTEN* i Danmark har blitt viktige i denne kompetanseutviklingen.

Unntaksvis har kunsten blitt ivaretatt i den offentlige debatten. I *Skulpturlandskap Nordland (SM)*¹⁴⁵ foregikk en bred debatt både under planleggingen og plasseringen av verket. Meningsutvekslingen ble en viktig del av prosjektet. Den dekningen prosjektet fikk av lokalpressen var i seg selv unik og verdifull, fordi debatten resulterte i tydeligere identitet og tilhørighet for stedet og innbyggerne.¹⁴⁶

Vetle Lid skrev i kronikken ”Feige kunstnere” *Aftenposten* den 17. juni 2009 at han savnet det politiske i kunsten, slik det var i 1960 og 70-årene. Selve kraften er borte og at dette skyldes blant annet at kunstfeltet har vært feige fordi de ikke ønsker å være upopulære. Norge er et lite samfunn hvor det sosiale miljøet i utgangspunktet er trangt og en konflikt kan være ”dødbringende”. Lid begrunner dette med at kunstnerne er økonomisk avhengige av det politiske maktapparatet de skulle ha kritisert. ”...de er sugd inn i en begrenset kunstverden, hvor du er nødt til å holde deg inne med de rette hvis du vil overleve”.¹⁴⁷ Kultur og debattredaktør i *Aftenposten* Knut Olav Åmas mener at kunstnerne ofte bare blir intervjuet i forbindelse med en sak eller utstilling og når debatt gjaldt deres egne vilkår.¹⁴⁸ Norske billedkunstneres interesseorganisasjon (NBK) har fokusert på deres egne levevilkår de fem siste årene.¹⁴⁹

Kunsten gir oss nye ”briller” og virkemidlene må derfor endre seg i takt med samtiden. Men når kunsten overskrider grenser for å bemerke seg, må den ta risken som følger. Kunsten blir utsatt både for kritikk og det som er verre, å være usynlig. Usynlig har

¹⁴⁵ Kommer mer her og senere om Skulpturlandskap Nordland, under erfaring og ettervirkning.

¹⁴⁶ Sæter, *When "the Art of the Strangers" Throws Light on Place Andlocal Identity.*, 20.

¹⁴⁷ Vetle Lid, ”Feige Kunstnere,” *Aftenposten*, 17.06.2009 2009.

¹⁴⁸ Jeg sendte en epost vedrørende uttalelsen til Øvlisen og Lid. Jeg stilte spørsmålet om hvorfor kunstnerne i Norge ikke deltok i den offentlige debatten. Åmas svarte 12.04.2011 på mitt spørsmål; ”Min erfaring som kultureddaktør er at kunstverdenen er lite flink i Norge til å selge inn problemstillingene, man kommer bare dragsende med noen intervjuobjekter. Men det gjør flere andre deler av kultursektoren på bedre måter, mer forståelig og spisset. Og billedkunstnere blir bare synlige i samfunnsdebatten når de skal sutre over egen økonomi”.

¹⁴⁹ I 2006 ble det igangsatt en undersøkelse om levekåren til kunstnere. Rapporten ble levert til Kulturdepartementet i 2008.

Lederen(e) for NBK skrev blant annet flere innlegg i avisene levekårene til kunstnerne fra 2006-2009.

to betydninger i kunsten, hvis den er usynlig behøver det ikke bety at den ikke har påvirkningskraft. Men usynlig kan også bety uvesentlig og da har den mistet sin rolle i samfunnsdebatten. Stephen Wright mener at når kunsten er usynlig ”kunst utenfor radaren” altså gi avkall på sin status som kunst blir den nyttig.¹⁵⁰ Han mener kunsten må oppgi å være synlig og bare da kan den ha et ekte politisk engasjement.¹⁵¹

Sosiolog og forsker Oddrun Sæter skrev i artikkelen ”Kunst møter steder, kunst skaper steder”¹⁵² om hvordan næringslivet har vært interessert i estetisering av byrommet. Sæter mener at interessen bunner i at eiendommene blir mer attraktive og da øker prisen. Et resultat som har vært mye omdiskutert er kunstnerne og kunstens kanskje negative innvirkning på byutviklingen. I et intervju med *KUNSTEN* påpekte arkitekt og kultur- og byutviklingskonsulent Peter Schultz Jørgensen¹⁵³ at kunstnerne har bidratt til en gentrifiseringsprosess. Det er de som baner vei og har skapt oppmerksomhet rundt områder med økonomisk potensial. Konsekvensen har vært at de som allerede bor der blir presset ut og må flytte. Schultz Jørgensen hevder dette kan forhindres og har en løsning på problemet. De som allerede bor der ønsker også være med på endringen, og at det må settes mulig vilkår for at de blir integrert i denne prosessen. Løsningen er en dynamiske modell som inkluderer alle, nye og gamle beboere.¹⁵⁴ Med andre ord må eiendomsutviklere og offentlige instanser arbeide sammen med å sikre at vilkårene blir i varetatt for de som allerede bor der. Enten det er leiepriser på bolig, leiepriser på næringslokaler eller kulturtilbud. Jørgensen er positiv til endring, men at de kan håndteres riktig:

Den oprindelige befolkning utvikler sig jo også. Det handler ikke om at sætte sig imod udviklingen, men at udvikle en dynamisk autenticitet, der udnytter de ressourcer, der allerede eksisterer i områderne.¹⁵⁵ (Peter Schultz Jørgensen)

Videre påstår han at kunstnerne kan være et talerør for de lokale, og at kunstnere kan skape en bro mellom det mentale rom og det fysiske rom, ved å ta utgangspunkt i befolkningens identitet og behov. Arbeidsprosessen og tilnærningen til det lokale stedet, miljøet og innbyggerne er annerledes enn slik en arkitekt ville gripe det an. Kunstnerne rolle er friere og de har en mer dynamisk måte å tenke på. Kunstnere kan noen ganger være i stand til at se tendenser og interesser i et lokalområde som de lokale selv ennå ikke er i stand til at formulere.¹⁵⁶ Kunstnere må forstå at de er en del av en større sammenheng. Problemet med kunstnerne er ofte at de mangler analysen av den virkelighet de opptrer i.

¹⁵⁰ Wright, ”Tid Uten Egenskaper, Kunst Utenfor ”Radaren””, 30.

¹⁵¹ Ibid., 28.

¹⁵² Oddrun Sæter, ”Kunst Møter Steder, Kunst Skaper Steder,” in *Kunst I Offentlig Rom*, ed. Kunst i offentlig rom (Oslo: Forlaget Press / Utsmykkingsfondet for offentlig bygg, 2003), 28.

¹⁵³ I forkant av en åpen debatt om tematikken gentrifisering: Gentrification - an artistic challenge? September 2010 i København.

¹⁵⁴ Philip Tonda, ”Kunstnerne Er En Lille Del Af En Større Sammenheng,” *Kunsten.nu*, www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?interview+peter+schultz+jorgensen+gentrification.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid.

Jørgensen advarer mot at kunstneres virkelighetsoppfattelse kan stå i veien for å oppnå gode resultater. Det er viktig at de analyserer den kontekst de arbeider i for å forstå hvordan de kan bli brukt i byutviklingen. Her er det for eksempel viktig å forstå hva effekten er for beboerne i området og å danne allianser med dem. For ofte er det jo først og fremst beboerne som blir rammet av gentrifisering, og deretter kunstnerne.¹⁵⁷

Det andre som gjør at kunsten har en ”negativ” effekt på utviklingen i byene er at kulturtilbud har fått en status som ”underholdning”. Det produseres mange kulturtilbud, men ikke alle har råd til å delta fordi det meste koster penger. Kulturtilbudet distingverer de ulike sosiale klasser, de med penger og de med lite penger. Dessuten sentraliseres kulturtilbudene og ligner nesten shoppingscenter, med motto ”alt på et sted”. På bestilling fra *Billedkunst* skrev Bergsli essayet *Rett til byen*¹⁵⁸ om kunst og kultur i Bjørvika. Bergsli skriver at beste løsningen ikke er sentraliseringen av kulturtilbudene. Hun mener at det sjeldent produseres kulturtilbud som ikke har noen underliggende interesser og at det er en markedsføringsstrategi som gjør at man ønsker å plassere alle kulturtilbudene i samme området. Med det formål å få økonomisk gevinst.¹⁵⁹ Videre stiller hun spørsmålsteget med kunstens/kunstneres rolle i byutviklingen. Skal de være leverandør uten å ha innvirkning på premissene spør hun og konstaterer at hvis kunsten skal ha noen påvirkning må kunsten være ”farlige nok”. Det er viktig at kunsten ikke bare blir et alibi for en strategi i byutviklingen, men at kunsten må tilføre kritisk betraktning. Bergsli er skeptisk til sentraliseringen av kulturtilbud slik tendensen er nå. Vil dette være en del av en turiststrategi for å samle cruiseturistene som oppholder seg i Oslo for en dag? Noe går tapt, fordi kulturtilbud som ikke er tilknyttet et lokalmiljø mister sin tilhørighet.¹⁶⁰

”Kunst og kapital” et begrep som har komplisert kunsten. Nødvendighet av finansiering danner et avhengighetsforhold, og skaper konflikt og uenighet blant oppdragsgiver og kunstner. Den norske kunstneren Lars Ramberg har stadig fått sine oppdrag og prosjekter avsluttet. Prosjektet *Palast des Zweifels*¹⁶¹ av Lars Ramberg skulle ha vært en del av et gigantisk kunstprosjekt i Frognerparken i forbindelse med Hydros hundreårsfeiring. Hydro og Artlab¹⁶² var ikke enig hverken om fremdriften, valg av kunstprosjekter eller om kunstverkenes innhold. Kommunikasjonsdirektør Cecilie Ditlev-Simonsen i Hydro uttalte at dette handler om forskjellige ambisjonsnivå. Til tross for dette, mente Ramberg at samarbeid med næringslivet kan være interessant på flere plan.¹⁶³

157 Ibid.

158 Ibid.

159 Heidi Bergsli, ”Rett Til Byen,” *Billedkunst*, no. 5 (2010).

160 Nøra, ”Byutvikling Truer Mangfoldet.”

161 Tidligere vist i Berlin, der den opprinnelige oppdragsgiver trakk seg.

162 Artlab drev kunstformidling.

163 Aage Langhelle, ”Hydro Trekker Seg Fra Samarbeid,” *Billedkunst*, no. 2 (2005).

Ramberg uttalte til *Billedkunst* at de økonomiske og praktiske fordelene som billedkunstner er åpenbare i et slikt samarbeid (oppdrag fra det kommersielle næringslivet). Men de kunstneriske kvalitetene er også viktig i dette samarbeidet. Ramberg understrekte at han har hatt lang erfaring med å arbeide konseptuelt på flere plan, og at han ofte utvikler sine prosjekter i samarbeid med kommersielle krefter. Det krever at begge parter våger å utfordre seg selv og sine verdier, fordi det ligger et stort potensial her mener han.¹⁶⁴ Ramberg har gjentatte ganger fått sine oppdrag kansellert, det virker som Ramberg ikke er interessert i å inngå et kompromiss med oppdragsgiver. Hans strategi er å gjennomføre prosjektene på kunstens premisser.

Det viser seg at "frigjorte" midler til å støtte kunsten har blitt en forutsetning. Først da kan kunsten bevege (handle) helt fritt. Det er et varig avhengighetsforhold og kunstens viktigste oppgave vil være å strebe etter mest mulig autonomi. Markedskreftene har påvirkning på kunstens frihet i en tydelig retning. Markedskreftene har ført til privatiseringen av offentlige institusjoner og offentlig eide næringsvirksomheter.¹⁶⁵ Et eksempel er samarbeidsgruppen *SKOR*¹⁶⁶ med base i Nederland, de har arbeidet tett med helsesektoren (særlig sykehusene) i flere år. I Nederland er den offentlige helsesektoren i ferd med å bli privatisert. Dette har fått betydelig innvirkning på *SKORs* praksis. På seminaret *Det' vores kunst* i København fortalte kurator Nils van Beek at når de tidligere offentlige institusjonene ble privatisert måtte *SKOR* forholde seg til et styre som ønsket at kunsten skulle reflektere deres ønskede profil. Styret vil ikke ha kunst som problematisert noe ved institusjonen.¹⁶⁷

Bishop plasserer kunstens rolle og posisjon i det offentlig rom (siden 1950-tallet). Hun mener at oppgaven til kunst i det offentlige rom har bestått i å være identitetsbekreftende og statussymboler, fordi kunsten skulle bidra til å skal gi offentlige eller private steder et "løft".¹⁶⁸ I sitt bidrag¹⁶⁹ *På tvers av oppdraget*¹⁷⁰ innleder hun med å understreke at når kunsten presenteres i det offentlige rom er det utenfor de vanlige visningsrommene, og dermed settes kunsten i en annen kontekst (og diskurs). Bishop presiserer at når publikum møter kunsten utenfor de vanlige stedene som galleri eller museum trenger de ikke å forholde seg til normative reglene som styrer feltet. Med andre ord kreves ikke det samme av dem, slik et besøk i "den hvite kube". Videre understreker Bishop at "publikum" i denne sammenhengen er "vanlige folk" uten kunstkvalifikasjoner.¹⁷¹

164 Ibid.

165 I Norge har maktforskyvning i det tidligere heleide offentlige blitt børsnotert. Slik Statoil ASA er i dag.

166 *SKOR* har siden 199. vært en offentlig finansiert og organisert stiftelse med base i Nederland. De har vært både rådgiver, utvikler og produsent i ulike kunstprosjekter tilknyttet det offentlige rom. *VINEX* ble opprettet i forbindelse med den økende byutviklingen. Det er et langsiktig program og skal undersøke forholdene mellom kunst, landskap og det urbane liv.

167 Fra seminaret i København 26.01.2011 "Det ' vores kunst" i regi av KØS (Museum for kunst i offentlig rom).

168 Claire Bishop, "På Tvers Av Oppdraget," in *TXT* ed. Kunst i offentlig rom (Oslo: Kunst i offentlig rom, 2007), 12-13.

169 Seminaret *Hva gjør kunsten i det offentlige rom* i regi av KORO (2006) ble Claire Bishop invitert til å holde et innlegg og til medvirke i en planlagt publikasjon om kunst i det offentlig rom.

170 Bishop, "På Tvers Av Oppdraget."

171 Ibid., 7.

Kunstens forhold til publikum og betrakter i det offentlige rom har sine røtter i resepsjon og erfaring. Det offentlige rom der folk flest ferdes gir kunsten et utvidet publikum enn i de institusjonene som kunsten vanligvis erfares. Dette framhevet direktøren Nicholas Baume for Public Art Fund i New York i et innlegg på seminaret *Det' vores kunst* om de strategiene som hans organisasjon praktiserte. Baume påpekte at kunstnerne her ble gitt en unik mulighet til å praktisere i et uvant kontekst og til et publikum som vanligvis ikke oppsøkte kunsten. Baume omtalte prosjektene som utendørs utstillinger og at Public Art Fund valgte kunstnere som ikke hadde erfaring med presentasjon av kunst i offentlig rom, for å gi dette en ekstra utfordrende faktor for både kunstner og publikum.

Hvordan man kan erfare kunst har like mange svar som hva er kunst. Men i *Estetikk: En innføring* skriver Bale om erfaring, der hun henviser til Hans George Gadamer og John Dewey. Hos dem bestemmes kunst som erfaring og dermed som kommunikasjon. Videre mener de at erfaring av kunst inngår som den del i livsprosessen ved mottakers samhandling med sine omgivelser.¹⁷² Gadamer mener at kunsten ikke er en gjenstand, men en prosess som mottaker medvirker i. At dette samspillet mellom verk og betrakter (publikum) ”tilfredsstiller et dypt antropologisk behov for spill og lek” og danner et fellesskap som kan uttrykkes som fest og feiring.¹⁷³

Betrakter har fått mer innflytelse de siste par tiårene. De offentlige kunstinstitusjonene og offentlige forvaltningsorganer har satset på kunstformidling, særlig til barn i grunnskolen. Men utenfor institusjonenes vegg har ”direkte” kunstformidling vært begrenset. Kunsten i et offentlig rom oppleves gjerne på ”vei til noe annet” - forbipasserende. I tillegg erfares kunsten i et rom fylt med andre forstyrrende elementer og resepsjon vil kreve annet fra betrakteren. Kunsterfaring i det urbane rommet vil måtte ta hensyn til den konteksten den er omgitt av i motsetning til gallerirommet der kunsten er isolert fra den ”ytre verden” og plassert i en rensert, autonom plass der kommunikasjonen kan skje uforstyrret av betrakter. I det urbane rommet må kunst kommunisere på samme vilkår som byens andre uttrykk og akseptere dens eksistensvilkår i et virvar av urban støy. Den urbane plassen er også vanskelig å definere som en ramme for kunsten. Det offentlige byrom er flytende, dynamisk og i kontinuerlig bevegelse og utviklingsprosess og gir derfor ingen spesifikk ramme for mottak av verk for betrakteren. Med det er flere filosofer og teoretikere som mener dette ikke trenger å være en utfordring, men en forutsetning. Forutsetningen for å kunne erfare kunst henger sammen med erfaring i hverdagsliv. I *Art as Experience*¹⁷⁴ behandler filosofen John Dewey dette med erfaringen av kunst. Kunsten ikke er hevet over hverdagslivet, den er et produkt av vår hverdag, estetisk erfaring har sammenheng med dagliglivets erfaring.

172 Bale, *Estetikk: En Innføring.*, 18.

173 Ibid., 15, 103.

174 John Dewey, ”Å Gjøre En Erfaring: Fra Art as Experience (1934),” in *Estetisk Teori: En Antologi* (Oslo: Universitetsforl., 2008).

Dewey snakker om erfaring som noe lærerikt, noe nytt og uventet. Deweys teorier stod ikke sterkt før i postmodernismen, fordi høykulturen var sterk i modernismen og stred mot hans teorier. I *Estetikk: en innføring* skriver Kjersti Bale at:

For Dewey er erfaring, estetisk erfaring og kunst grader av det samme. Erfaring vil si høynet vitalitet, som betyr aktiv og våken samhandling med verden. Når interaksjonene mellom livet og dets omgivelser bringes til et toppunkt, transformeres de til deltakelse og kommunikasjon.¹⁷⁵ (Bale: 2009)

Dewey mener at balansen mellom ”doing” det vil si handling, og ”underdoing” er lik de påvirkninger vi gjennomgår. Dette forholdet er en nødvendighet og forutsetning for å gjøre erfaring.¹⁷⁶ Han er mest kjent for sitt utsagn ”Learning by doing”. Sett i dagens kontekst ville nok Dewey ha ”godkjent” de kunstprosjektene som dialog, deltaker og relasjonsbaserte fordi de alle har en læringsprosess og handlingsorientert tilnærming. Deweys prosjekter er å knytte sammen estetisk erfaring og alminnelige livsprosesser.¹⁷⁷ Noe som både *I Am Here*, *SOUP* og *PARK(ing) Day* har praktisert i sine prosjekter.¹⁷⁸

”Erfaringsrommet” har variabler som også kan være konfliktfylte utdyper, Simon Sheikh¹⁷⁹ i bidraget til *TXT*.¹⁸⁰ Verk, kontekst og betrakter har alle innflytelse på hverandre. Det finnes ingen stabil kategori i kunstfeltet når presenteres i offentligheten. Sheikh skriver at kategorien består av relasjoner som må reforhandles i en offentlig kontekst.¹⁸¹

Kunsthistoriker Marit Paasche skrev *Rykter om et annet rom* katalogtekst i Utsmykkingsfondets årlige publikasjon 2004/05. Der får hun fremhever hvor relevant temporære kunst er i det offentlige rom:

Det temporære aspektet kan gjøre fondet i stand til å styrke utsmykkingens funksjon og relevans i det offentlige rommet, enten man betrakter det tradisjonelt, som et fysisk rom, eller i utvidet forstand, som et immaterielt sted for kommunikasjon.¹⁸² (Marit Paasche)

Hun henviser til flere temporære prosjekter som har fungert i det offentlig rom som har skapt kritisk og konstruktiv debatt. Disse viser at ”temporære utsmykkinger” er mer uavhengige og utfordrende enn de permanente. Hun påpeker at de ”temporære utsmykkinger skape ny bevissthet om et sted, og påvirke samfunnets holdninger til det offentlige rommet”.¹⁸³

¹⁷⁵ Bale, *Estetikk: En Innføring.*, 17.

¹⁷⁶ Ibid., 17-18.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Dette vil jeg komme innpå i senere.

¹⁷⁹ Simon Sheikh bidro med et innlegg på seminaret i regi av KORO og Nordnorsk kunstnersenter om kunst i byrom i 2006. Sheikh's tekst ble den del av utgivelsen *TXT* nr 1.

¹⁸⁰ Simon Sheikh, ”Kunst, Offentlig Og Motoffentlighet,” ed. KORO, *TXT* (OSLO: Kunst i offentlig rom, 2007), 37.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Marit Paasche, ”Rykter Om Et Annet Rom,” ed. KORO (Oslo: Utsmykkingsfondet for offentlig bygg, 2004), 5-9.

¹⁸³ Ibid., 7.

Paasche oppfordret Utsmykkingsfondet til å løsrive seg fra det offentlige bygget og tre inn i det offentlige rommet, fordi hun mener at de har ”.....muligheten til å bli en viktig pådriver for kunstens korrigerende funksjon i demokratiet.”¹⁸⁴ I 2007 skiftet Utsmykkingsfondet for offentlige bygg navn til Kunst i det offentlige rom (KORO), og i 2009 ble *URO – Uteromsordning* etablert.¹⁸⁵

5.3. Kunststrategi: oppdrag, virkemiddel, mål og metode

Oppdrag

Kunsten i det offentlige rom har en oppdragsgiver, enten det er kunstnerne selv eller andre. I de fleste tilfeller kommer det tydelig fram hvem som har initiert kunsten. Tidligere har det tradisjonelt vært skulptur og monumenter som har preget kunst i det offentlige rom. Den offentlige kunst og særlig skulptur ble viktig i gjenoppbyggingen av gamle byer og i utvikling av nye byer. Kunsten ble plassert strategisk for å opprettholde den identiteten som landet eller stedet skulle stå for. I denne konteksten er det offentlige rom et steder med ubegrenset fysisk tilgang.¹⁸⁶ Den permanente kunsten i offentlige rom karakteriseres ved å være grundig planlagt både i form og innhold. Bestillingsverket av Kong Olav har kanskje skapt mest hodebry for oppdragsgiver Oslo kommune. Den offentlige debatten rundt bestillingsskulpturen og håndtering fra kommunen ble her problematisk. I forkant av plasseringen kansellerte (underkjente) kommunen oppdraget, den ble aldri plassert på stedet den var bestilt til.

Bishop konstaterer at kunst uten konkret oppdragsgiver er mest interessant. Fordi utlysningsteksten er for styrende og for kontekstuelle, og reduseres til hvor kreativ kunstneren har løst oppdraget og ikke om kunstneren har bidratt med noe. Slike oppdragsproduksjoner sjeldent resulterer i arbeider hun ønsker å skrive om. Denne forutsigbarheten gjør kunsten uinteressant og gjør kunstnerens oppdrag ”for snille og for lette å like”.¹⁸⁷ Men så lenge demokratiet er folkestyrt, så vil politikere og byråkrater ta hensyn til tidligere erfaringer, slik som Kong Olav statuen og Serra’s konfliktfylte *Tille Arc*. Bishop trekker fram *Eviction* (1997) der Rosalyn Deuschle skriver at fjerningen av *Tille Arc* var et resultat av eiendomsspekulasjon, overvåkning og gentrifisering.¹⁸⁸ Verket ble fjernet fordi det heller ikke bidro med noe, slik det var forventet. Forventingen til kunstverkets

184 Ibid., 9.

185 Nettstedet til Kunst i offentlig rom - www.koro.no.

186 Bishop, ”På Tvers Av Oppdraget.”, 12.

187 Ibid., 20.

188 Ibid., 14.

symbolsk verdi (profitt) eller funksjon, men *Tilte Arc* bidro bare til ”irritasjon”.¹⁸⁹ Arbeidsgruppen tar opp i *Temahefte Kunst*¹⁹⁰ utfordringene mellom kunsten og oppdragsgiver. De ønsker og mener at kunsten skal diskuteres både seg selv og samfunnet, og at dette er kunstens verdi og funksjon. Videre oppfordrer de fremtidige oppdragsgivere til å være ”åpne” og ber om at kunsten må få virke på sine premisser, og indikerer at kunsten kan føre til offentlig debatt og diskusjoner. I følge *Temahefte Kunst* kan ingen forutse virkningen av presentasjon av kunst i det offentlig rom og at ingen må overstyre prosessene.¹⁹¹ Her signaliserer arbeidsgruppen igjennom det publisert dokument, tydelig til oppdragsgiver hvilken rolle kunsten skal ha. I dette tilfellet er det deres egen oppdragsgiver Bjørvika Utvikling heftet henvender seg til(..) der hefte forsøker å gi veiledning tidlig i prosessen for å forhindre konflikter. Men videre formidlet de at det må være et tillitsforhold mellom begge parter: ”...oppdragskunst er avhengig av et aktivt eierskap og engasjement. Oppdrag og bestillingsverk trenger en mer profesjonell forankring hos oppdragsgiver”.¹⁹² Oppdragsgiver bør altså ikke holdes utenfor i prosessen. Tidligere erfaring viste at det ville være klokt å ha en tettere dialog underveis. Her vil jeg påpeke at oppdragsgiverne ikke har samme kunnskap som kanskje er nødvendig, både om kunsten og kunst i det offentlige rom. Ved å formidle mulige virkninger og kunnskap om feltet vil oppdragsgiver føle seg tryggere på oppdraget, og sjansen for kansellering eller fjerning vil reduseres. Det vil være viktig med en gjensidig risk for begge parter i oppdraget og den må de begge være villig til å ta, slik Ramberg understrekte i intervjuet med *Billedkunst*.¹⁹³

Statens Kunstfond ble opprettet som et offentlig organ i 1964. Deres formål¹⁹⁴ som oppdragsgiver og støttespiller er å fremme dansk skapende kunst og støtte ulike former for kunstnerisk virksomhet. *SOUP* ble for dem et eksperiment som skulle gi dem kunnskap om et område de ante lite om. De ønsket ny erfaring og bedre kunnskap om andre tilnæringsmåter og praksis av kunst i det offentlig rom. De investerte i alt 3 millioner på dette prosjektet noe som er mye i denne sammenhengen.¹⁹⁵ Fordi prosjektet var midlertidig ville et konkret resultat av midlene ikke være fysisk synlig, slik den tradisjonelle erfaring av kunst i offentlige rom.

Prosjektlederen Line Kjær uttalte i et intervju med *KUNSTEN* at når søknaden ble vurdert av Statens Kunstfond ble besluttet at dette skulle være et samarbeid mellom Utvalget for

189 Se del 3 om *Tilte Arc*.

190 Per Gunnar Eeg-Tverbakk Anne Beate Hovind, Marius Grønning, Tone Hansen, Therese Staal Brekke, ”Temahefte Kunst,” ed Bjørvika Utvikling AS. (Oslo: Bjørvika Utvikling AS, 2009), www.bjorvikautvikling.no/modules/module_123/proxy.asp?C=9&I=62&D=2.

191 Anne Beate Hovind, ”Temahefte Kunst.”, 50.

192 Ibid., 29.

193 Langhelle, ”Hydro Trekker Seg Fra Samarbeid.”

194 Nettstedet til Statens Kunstfond, Danmark - www.kunst.dk/statenskunstfond/om-statens-kunstfond.

195 Temporære prosjekter får ofte støtte fra flere ulike private og offentlige midler.

arkitektur og Utvalget for kunst i offentlig rom. Dette prosjektet så muligheten for å bryte de vanlige rammer. En kombinasjon av arkitekter, kunstnere og folk fra lokalmiljøet skulle danne grunnlaget for nye måter at løse slike oppgaver på.¹⁹⁶ Statens Kunstfond hadde delvis regi som oppdragsgiver og styrer selv hvem som skulle delta i prosjektgruppen. De kvalitetssikret oppdraget ved å velge fagkompetanse med tidligere lignende erfaring. I tillegg til kunstnere og arkitekter deltok det kunsthistorikere som tilførte en teoretisk kompetanse og sørget for dokumentasjon og formidling.

This artist collaboration grew out of a desire by the artists to capture the peculiar moment of the place where they live and work immediately prior to it being demolished.¹⁹⁷ (Fugitive Images)

I Am Here ble initiert og organisert av kunstnersamarbeid *Fugitive Images* som hadde vært beboere i Samuel House i lang tid. Denne kunstnertrioen fikk en dobbelt rolle, både kunstnere og beboere (deltakere). Som beboere hadde de vært utsatt for samme prosess som alle de andre i bygården, en prosess de ikke hadde kontroll over. De fikk en rolle som skilte dem fra de andre, de var kunstnere. Deres oppgave ville være å gjøre noe med problemet. De igangsatte et selvforsvar mot enveis kommunikasjon som foregikk på gaten av forbipasserende. De var selv oppdragsgiver og kunne selv bestemme prosessen, men var avhengig av de andre beboerne. Forskjellen er at de står midt i problemet og gjør et forsøk på å både ivareta seg selv som beboere og samtidig "hjelp" andre. En synliggjøring at Samuel House vil også synliggjøre initiativtakerne. Men oppdraget drives av egen vilje til å gjøre gentrifiseringsprosessen mer verdig for beboerne. Kunstnernes "tiltrekningskraft" igangsetter gentrifisering.¹⁹⁸ De er altså en del av problemet, både årsak og offer for denne forskyvningsprosessen, for de må selv flytte når bygården rives.

Finansiering av kunstnerinitierte prosjekter er oftes sammensatt av flere bidragsytere. I dette tilfellet fikk *I Am Here* en "hovedsponsor" L&Q's¹⁹⁹ som er et fond for boligforeninger. I tillegg fikk prosjektet flere mindre bidrag fra tolv ulike kommersielle (private) virksomheter tilknyttet design, trykk og annet i lokalområdet Hackney.²⁰⁰

REBAR praksis er et tverrfaglig samarbeid. Måten de praktiserer og tilnærmer seg ulike problemstillinger ligner andre slike kollektiv. Det som karakteriserer kunstnergrupper som REBAR er at de danner et samarbeidskollektiv. Når de utfører oppdrag og

196 Matthias Hvass Borello, "Kunst Med Offentlig Ansvarlighed,"(2008), www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?offentlig+ansvalighed.

197 Lasse Johansson. Andrea Luka Zimmerman, "Fugitive Images 'About,'" Fugitive Images, www.fugitiveimages.org.uk.

198 Hvem som egentlig setter i gang gentrifisering. Men jeg mener det ikke er kunstnerne som gjør at områdenes verdi stiger, det er investorer og entreprenører, politikere og byråkrater som sørger for dette. Men kunstnerne blir her veiviser til potensielle områder og eiendommer.

199 L & Q's er et fond i tilknytning til de mange av boligforeninger i Storbritannia. Deres hovedformål er å tilby høy kvalitet, rimelige boliger. Hos L & Q's er det beboere som har stemmerett. Fondet ble opprettet for produseres og organisere prosjektene som var fordelaktige for både eiendommen, beboerne, og lokal området.

200 Dette er også vanlig for kunstprosjekter å få hel eller delvis finansiert produksjonskostnadene til materialer.

skaper oppdrag, er samarbeidet viktig og overordnet. De praktiserer på tvers av fagfelt og samarbeidspartnere og er tilpasningsdyktige. Problemstillingen er også viktig for det tverrfaglige samarbeidet. De har ofte flere roller i prosjektene, både produsenter, igangsettere og konseptutviklere, men andre ord de er oppdragsgiver og de utfører oppdrag på "bestilling". Finansiering er både helt og delvis med støtte fra offentlig eller private organisasjoner, institusjoner og fond ofte i en kombinasjon. I REBARs tilfelle har gruppen utviklet en tett samarbeid med San Franciscos offentlige administrasjon, et samarbeid med å utvikle "grønnere" prosjekter og løsninger i byens planlegging og utvikling med fysiske inngrep.

PARK(ing) Day ble initiert fra REBAR og prosjektet har i ettertid blitt et langsiktig samarbeid med byens administrasjon. Prosjektet hadde i september 2010 fått innpass i 140 byer verden rundt. Det begynte som et "stunt" og endte opp som en verdensomfattende årlig "grasrot" begivenhet. Nå har byer i alle land hatt mulighet til å delta med sin versjon av *PARK(ing) Day*. På nettstedet har det blitt satt noen konkrete retningslinjer og en bindende kontrakt²⁰¹ for å kunne delta. I tillegg sier de at de er behjelpelig med å gi råd om gjennomføringen for de som ønsker å delta. Kontrakten gir deltakerne mulighet for å bruke "merkenavnet" *PARK(ing) Day* og henviser til at deltakerne selv må skaffe seg tillatelse for å anvende det området de ønsker å bruke i det offentlig rom.²⁰² Kontrakten fungerer som en bevisstgjøring omkring bruk av byrommet for misbruke av det offentlige rom vil kunne ødelegge prosjektets visjon og målsetning.

PARK(ing) Day sin oppdragsgiver eller igangsetter bør selv ha kjennskap til det lokale stedet og området rundt. Det vil da være lettere å involvere deltaker for å utvikle prosjektet, siden prosjektet er basert på frivillige og delvis selvorganisering. Kan prosjektet bør dra nytte av det lokale nettverket for å skape aktivitet rundt den temporære parken. Selv om terskelen er lav vil det alltid være en viss terskel før forbi-passerende å la seg involvere.

Erfaringen med at utbyggere og entreprenører bruker kunst som en strategi i byutvikling er ikke ukjent. Vi har lang tradisjon for dette med keisere, konger, i senere tid også politikere og offentlige byråkrater. Det nye er at entreprenører og investorgrupper bruker kunsten så strategisk i planleggingen at den blir en egen budsjettpost.²⁰³ I et intervju med *Billedkunst* i forbindelse med *Common Lands* prosjektet ble *Rakett* stilt ulike spørsmål om hvordan forholdet var mellom dem og oppdragsgiver (privat eide selskap). "I vårt samarbeid med Bjørvika Utvikling har vi imidlertid hatt et veldig fritt mandat, og vi har kunnet utvikle

201 Link til vilkår og kontrakt for å delta: <http://parkingday.org/participate>.

202 Ibid.

203 De integrer kunsten i planene før selve utbyggingen, og setter sammen en referansegruppe bestående av profesjonelle aktører innenfor kunstfeltet. Tidligere har kunsten kommet på slutten av utbyggingen for å dekorere og forskjønne.

prosjektet faglig slik vi har villet.”²⁰⁴ *Rakett* sier de ble overrasket når invitasjonen kom fra et privat selskap som Bjørvika Utvikling, særlig fordi deres tilnæringsmåte har vært (noe) samfunnskritisk. De mener at det er mange kunstnere som motsetter seg å ta oppdrag fra det private, kunstnerne har erfaring med at de private ønsker større kontroll enn det offentlige. Prosjektet henvendte seg hovedsakelig til en lukket gruppe, men under ”Åpen dag i Bjørvika” ble publikum invitert²⁰⁵. Prosjektet ble ikke et offentlig tilgjengelig prosjekt, men for en liten avgrenset gruppe tilknytter kunstfeltet og BU. Det virker merkelig at prosjektet har så motstridene visjon og praksis. Men det kan være et strategisk mål, men det vil ikke ha blitt synliggjort for ”allmennheten”. Det vil derfor være vanskelig å vurdere prosjektet som vellykket i sin strategi og målsetning.

Både Ørestad og Bjørvika har utarbeidet strategier som har spesifikke retningslinjer for hvordan kunsten skal anvendes i utvikling av bydelen. I tillegg er de tydelig på hvorfor de ønsker å anvende kunst (mål) og hvilke type kunst som skal være representert. I kunstguiden til Ørestad har de vektlagt at kunsten skal komme først, de mener at kunstverkene blir da en del av byens identitet. De mener at normalt plasseres skulpturer i en allerede eksisterende by. I Ørestad er det bevisst gjort på en annen måte. De henviser til at tre av Ørestads største kunstverker er plassert, mens byen vokser til og får liv. Dermed vil kunstverkene bli en vesentlig del av byens identitet hevder de.²⁰⁶

Seniorrådgiver Bo Krister Wallström har hovedansvaret for uteromsordningen ”URO” og viser til en mangedobling av søknader fra 2008 til 2010. Han presiserer at de beste prosjektene springer ut fra et direkte samarbeid mellom kommunene og kunstnerne. Wallström understreker viktigheten av en slik ordning med uteromsprosjekter, fordi de kan engasjere og nå ut til et betydeligere større publikum.²⁰⁷

Virkemidler

Det er enkle og gjenkjennelige virkemidler *SOUP, I Am Here* og *PARK(ing) Day* har anvendt i prosjektene. De har brukt både historiske, kulturelle og ideelle virkemidler som ble et samlet utgangspunkt. Både *SOUP, I Am Here* og *PARK(ing) Day* lar den grunnleggende inspirasjonen være å skape en annen virkelighet, altså i dette tilfelle en forbedret hverdag. Ved hjelp av ulike virkemidler er det med på å vise en virkelighet som er skjult for mottaker.²⁰⁸ De vil altså ikke tilnærme seg en perfekt verden, men en forbedret løsning for det spesifikke stedet og området. Målet ble å komme fram til en strategi som kunne finne

204 Solveig Lønmo, ”Kunstens Rolle I Bjørvika,” *Billedkunst*, no. 2 (2010).

205 Ibid.

206 Nettstedet til Ørestad - www.orestad.dk/kunst-pdf-guide

207 Hilde Herming, ”Koro/Kunst I Offentlige Rom,” *KUNST PLUSS* nr 4 / 2010., 16

208 Mottaker er generelle, ikke alle er deltakere. Men de kan likevel bli involvert på et nivå som observatører/mottaker av informasjon.

en ønsket modellen for det spesifikke stedet. Å bruke ”utopi” scenario som utgangspunkt er ikke uvanlig i kunsten. Bourriaud mener denne måten å tenke på i kunsten kan være med på å vise vei. Her ville utopien være en realiserbar verden, et sted mellom den virkelige verden og den ønskelige.

De tre prosjektene har anvendt strategiske virkemidler som de involverte lett kan relatere til. Referanserammen har i alle tre prosjektene vært å anvende virkemidler som var tilgjengelig for alle og gjøre tekselen lav. Foto (portrettet), innkjøpsmarked (basar), park og dyrke (kjøkkenhage) var virkemidler som både hadde en historisk og allmenn forankring.

Strategien til *SOUP* var prosessorientert, grundig forarbeid og dialog med beboerne. Hensikten var at prosjektet skulle ivareta tradisjoner utenfor de nasjonale grenser. Urbanplanen hadde mange nasjonaliteter og var en flerkulturell sammensatt gruppe hvor fellesnevner var at de bodde på stedet Urbanplanen. Prosjektgruppen ville se på ulike modeller for å kunne kanalisere visjonen om et fremtidig bilde av et livlig og energisk Solvang Centret. De ville finne de beste mulighetene og optimale potensial til senteret, slik at næringsvirksomhet fikk et oppsving og kunne føre til at beboerne brukte stedet til innkjøp.²⁰⁹ Resultatet ble en basar som gjenspeilet Urbanplanens mangfold av nasjonaliteter. Basarens karakteriske trekk at det er steds spesifikt, enten torg (åpen plass) eller en bred gate, der alle slags varer var utstilt for salg. En markeds plass som presenteres i ulike varianter, torvhandel, basar, fiskemarked, blomstermarked osv. Et sted der dagligdagse innkjøp foregår. *Bazaren* i *SOUP*-prosjektet ble både en ”visuell og kulturell” presentasjon av kommersielle muligheter.



SOUP- Butikstorvet på åpningsdagen. Foto: Malene Nors Tardrup for SOUP

209 Yde, ed. *Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen.*, 14-16.

SOUP igangsatt en annen kjent referanse som var betydelig representert i 1960 og 70-årene på Urbanplanen. *Taghaven* var en hundre meter lange installasjonen, en blanding av kjøkkenhage og kolonihage og på dansk kalt nyttehage som er en god betegnelse i denne konteksten.²¹⁰ Kolonihagens opprinnelse hadde tilholdssted i tettbebygde indre bykjerne og fungerte som et "fritidsområde". Den ble drevet i felleskap av de innbyggerne som leide eller eide det avgrenset hageområdet. Den ble tradisjonelt anvendt som rekreasjonsområde og for dyrking av planter, blomster, urter og grønnsaker og ble viktige tilskudd til inntekten, hvilket især har hatt betydning i krisetider.²¹¹ Kolonihager hadde en viktig rolle i bydelsutviklingen, den skapte et pusterom fra det urbane livet.



Lokale barn gjester takhagen. Foto: Malene Nors Tardrup for SOUP

Taghaven ble et av forprosjektene til selve *Bazaren* og fungerte som et møtested mellom ulike grupper av beboere. Urtene og grønnsakene som ble plantet kom til nytte under workshop *Verdenskokken* og den *Globale café* i selve hovedarrangementet. Det skulle vise seg at Urbanplanen hadde lange tradisjoner på hagedyrking og felleshager. I katalogteksten²¹² *Haven og skrammellegepladsen – Selvorganisering og sosial kunstpraksis* får vi et innblikk i hvordan fellesskapsånden fungerte i bydelens framvekst fra 1960-tallet. Både kunstnere og beboere hadde vært aktive i utvikling av grøntområdene. I tillegg ble også lekeplasser et viktig tilskudd for området og "skrammerlegepladsene" var satt sammen av gjenbruksmaterialer, både miljøvennlig og i tråd med dagens bærekraftige visjoner.

²¹⁰ Ibid., 16.

²¹¹ Nettstedet Wikipedia - <http://da.wikipedia.org/wiki/Kolonihaveområde>

²¹² Line Kjær, ed. *Haven Og Skrammellegepladsen - Selvorganisering Og Social Kunstpraksis* Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen (København: Forlaget Vandkunsten, 2009), 37.



Beboernes nyttehager. Foto: Christian van Randwijk for SOUP



Remiseparkens byggelekeplass i Urbanplanen
Foto: Urbanplanens Lokallhistoriske Arkiv/ SOUP

REBAR en aksjonsrettet fremgangsmåte i *PARK(ing) Day*. De baserte seg på å involvere frivillige fra lokalområdet, samarbeid og selvorganisering. Prosjektets hensikten var å markere bydelens mangel på ”grønne lunger” og frisoner. Midlertidig miniatyrparker installeres i nedre bydel og anvender parken som et virkemiddel. Den tradisjonelle bruken av park også omtalt som et grøntområde, har lange tradisjoner i planene for byutvikling. Grøntområdene var tilrettelagt for rekreasjon og opphold utendørs, sportsaktiviteter og piknik. Ofte opparbeidet og vedlikeholdt av gartnere, med plenareal, beplantninger, vannpartier og en enkel tilrettelegging for bruk, i form av stier og sitteplasser, ikke ulikt virkemidlene REBAR presentert i *PARK(ing) Day*. Først på midten av 1800-tallet ble parker integrert i byplanleggingen og hovedmålet var å skape skjønnhetsverdier og naturopplevelser inne i byen. En sterkere sosial målsetting for de offentlige parker kom inn etter det 20. århundre. Viktige mål ble at parkene skulle være lett tilgjengelige for alle i byen. Byens hovedpark skal gi ramme for et vidt felt av rekreasjons- og kulturaktiviteter, der befolkningen kunne sosialisere og ta en pause. Bydelsparken skal imøtekomme kravet om lett tilgjengelighet for innbyggerne i byen.²¹³ Den industrielle revolusjon ga parkene en ny betydning som vernet område for allmennheten. Hensikten ble nå å bevare en ”anelse” natur i bylandskapet.

213 Nettstedet Wikepeida - <http://www.snl.no/park/grøntområde> <http://en.wikipedia.org/wiki/Park>



PARK(ing) Day 2010. Foto: Rebar Group

Den tyske kunstneren Joseph Beuys har vært en banebryter innen dyrking/beplanting med den hensikt å gjøre byene ”grønnere”. Beuys prosjekt *7000 Oaks* ble påbegynt i 1982 som et samarbeid med Documenta VII som er den store internasjonale verdensutstillingen Kassel, Tyskland.²¹⁴ Beuys mente at Kassel prosjektet kunne bli første trinn i en varige ordningen med treplanting i byene over hele kloden. Med tillatelse fra Beuys ble også *7000 Oaks* prosjektet i mindre målestokk også gjennomført i New York City, der trær ble plantet på 548 West 22 Street i 1988 av Dia Foundation. Beuys formål var at dette kunne bli en global oppgave å gjennomføre miljø- og sosial endring, lokalt, handlingen var en gest mot byfornyelse.²¹⁵ I prosjektet *7000 Oaks* setter Beuys fokus på det å dyrke og gjøre inngrep i bybildet. Begrepet ”kultur” fra det latinske ordet *cultura* som betyr å dyrke, bearbeide eller kultivere. Kultur blir spesielt brukt for å betegne menneskelig aktivitet i samfunnet. Kultur blir brukt i ulike sammenhenger, men i denne konteksten²¹⁶ vil det være klarerende å se på kulturbegrepet som et resultat av et samfunn eller en gruppes mentale (åndelige) og materialistiske aktiviteter. En spesifikk befolkningens oppfattelse av hva som er felleseie. Beboerne i Urbanplanen hadde siden utbyggingen på 1960-tallet hatt tilgang på fellesfasiliteter og fellesområder. I begynnelsen hadde Urbanplanen forening

²¹⁴ Beuys plan var å få plantet sju tusen trær, hver koblet sammen med en søyle basalt stein omtrent fire meter høyt over bakken, gjennom større deler av byen Kassel. Med bidrag fra Dia Art Foundation ble prosjektet videreført i regi av Free International University og tok fem år å fullføre. (Det siste treet ble plantet på åpningen av Documenta VIII i 1987). Beuys prosjekt var en prosess og i skapte underveis bevissthet rundt grønnere byer og klode. Hans teorier og praksis er på mange måter foreløper til den praksis og diskurs som preger dagens samfunn.

²¹⁵ Nettstedet til Dia Center - www.diacenter.org

²¹⁶ Her refereres til *PARK(ing) Day* prosjektet og *Taghaven* i *SOUP*.

og klubblokaler, festsal, vertshus (pub), hotell, kafeteria og et allsidig innkjøpsenter. *SOUP* ønsket å videreføre denne visjonen og modellen som var representert på stedet i 1960-tallet. Stedet hadde flere integrerte områder til felles bruk, målet var å få startet fellesskapsånden og de fellesskapsbaserte aktivitetene.

Fugitive Images samlet seg under navnet som hadde en tett relasjon til selve prosjektet. ”Flyktige bilder” avslører essensen til prosjektet. Oppdragsgiveren (kunstnerne) gir prosjektet en dobbelhet, med å fortelle at *I Am Here* ”jeg er her” og samtidig anvender de selv samarbeidsnavnet som forteller noe om prosjektet. Portrettene er bilder av mennesker på flukt fra deres eget hjem. Portrettet representerer avbildning, en skildring av et bestemt menneskes individuelle særtrekk (her sett i en kunsthistorisk kontekst). Portrettene er mer eller mindre bevisste tolkninger av de personen som avbildes i fotografiet. Karakteriserer og behandler en person på en nærgående og individuell måte, slik prosjektet har gjort. Det er en direkte dialog mellom betrakter og selve portrettet. Forbipasserende blir kjent med ansiktene til beboerne og gjennom portrettene viser de hvem de er. Beboernes egen personlighet og identitet kommer til uttrykk. Det subjektive med portrettering blir et viktig poeng og virkemiddel. Et personlig portrett formidler budskapet om individet.

Portrettene i *I Am Here* spiller på de kommersielle markedsføringsreklamen som preger det offentlige rom. Enorme annonseplakater dekker byrommet og overalt hvor man ferdes i byer verden rundt, finnes slike posters og plakater på bygninger og fasader. Her personifiseres budskapet med portrettene og gir samtidig en referanse til kommersialiseringen av byens fasadevegger.



I am Here. Foto: Fugitive Images

Mål og visjon

Innledningsvis skriver prosjektgruppen at de ønsket dialog om hvordan samtidskunsten kunne være med på revitalisering av by og påvirke utviklingen av bykultur.²¹⁷

Prosjektgruppen skriver at de mener samtidskunsten har det potensial at den kan fortelle noe om nåtidens samfunn. Kunsten utfordrer de representasjoner av bilder og tegn som innvirker på våres opplevelse av som er virkelig, og sier noe om vi bemerker og ikke bemerker.²¹⁸ Fellesnevne er at alle tre prosjektenes visjon og mål er å vise vei til noe bedre. Satt på spissen er prosjektenes drivkraft å komme ut av den problematisk situasjon til en forbedret situasjon.

Den kunstneriske ideen bak *SOUP* var å skape rammer for sosiale møter og dialog.²¹⁹

Innledningsvis i katalogen skriver prosjektgruppen at deres langsiktig visjon og mål var å gi Solvang Centret dets glemte, opprinnelig betydning og identitet tilbake, med utgangspunkt i de eksisterende kvaliteter på stedet, sosiale som materielle. *SOUP* har hatt til hensikt å gjenoppdage Solvang Centrets opprinnelige form og idé i samspill med det eksisterende livs kvaliteter.²²⁰ De ønsket å revurdere senteret som levende handels- og møtested, ikke bare for å samle Urbanplanens egne beboere, men også tiltrekke folk fra de omkringliggende boligområdene. Et annet mål er å gi stedet ny energi.²²¹ Prosjektkoordinator Line Kjær forklarte til *KUNSTEN* at det er de lokale og reelle behov som har vært forsømt.²²² Og at det behovet som de fleste i området ønsket var et lokalt innkjøpssenter. Prosjektgruppen ville at beboerne i Urbanplanen selv skulle definere hvilke innkjøp som de ønsket. De måtte selv ta ansvar for å fylle *Bazaren*. Line Kjær understrekte i et intervju med *Arkitektnytt*²²³ at det viktige målet med prosjektet var å kanalisere til offentligheten at det er sosialt akseptabelt å bo i offentlige boliger, ofte blir dette negative fremhevet i media. Hun trodde at kunstnerne med kunstnerisk frihet og fleksibilitet kan åpne opp for nye måter å tenke på. Det er den midlertidige og upartisk tilnærming som gjør at de kan praktisere på en helt annen måte enn andre aktører i byutviklingen. Kunst kan bidra til å skape et rammeverk for noe at nytt og uventet kan skje i disse funksjonsløste betongbydelene.²²⁴

Boarded-up and half-empty housing estates have become familiar landmarks in the contemporary urban landscape. Their façades have come to function as projection screens for collective fears and fantasies of troubled and dangerous environments that may lurk behind.²²⁵ (Fugitive Images)

217 Yde, ed. *Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen.*, 17

218 Ibid.

219 Ibid., 15, 18.

220 Ibid. 14.

221 Ibid.

222 Borello, "Kunst Med Offentlig Ansvarlighed."

223 Arkitektforeningen, "Sol over Urbanplanen,"(2010), www.arkitektforeningen.dk/artikel/nyheder/sol-urbanplanen.

224 Ibid.

225 Nettstedet til I Am Here - www.iamhere.org.uk/background

Samuel House og prosjektet *I Am Here* belyser hvilken hegemoni markedskreftene har over byutviklingen i dagens samfunn. Kunstnerne forklarer i intervjuet med NRK Nasjonalgalleriet²²⁶ at bygården er utsatt for gentrifiseringsprosess. Når bydelsområder oppgraderes stiger prisene, dette medfører at de som bor der tvinges til å flytte fra området. Fra et hjemsted som de har tilhørighet til, *I Am Here* har en viktig meddelelse de kommuniserer til offentligheten, at de eksisterer og at de ikke bare er en slitt fasade. I det globale kaoset er det lett å være usynlig og erfaringen tilsier at når man ikke blitt sett blir man heller ikke hørt! *I Am Here* henvender seg til to målgrupper, beboerne i bygården og de fremmede utenfor. Kunstnernes intensjon er i korte trekk å åpne opp et reflektert rom for spørsmål om synlighet og ”byfornyelse”. Som kunstnere ønsket de å bli en aktiv del i prosessen som produserer det visuelle miljøet i det stadig mer regenererte nabolaget rundt Samuel House. *I Am Here* forteller ansiktene at dette er vanlige folk, og denne gruppen er ellers ekskludert som skjønnhetsidealer i markedsføring. De spiller på de kommersielle virkemidler og presenterer dette som en markedsføringskampanje for et kommende luksusområde og mottakeren her er eiendomsmeglere, utviklere, private utleiere, kommuner og andre interessenter.²²⁷

PARK(ing) Day har et stort publikum på byenes gateplan, men det er byplanleggere, politikere, entreprenører og byråkrater som er den egentlige målgruppen de henvender seg til. Målgruppen de kommuniserer med har myndighet til å endre byen (det offentlig rom). *PARK(ing) Day* er mer relevant enn noen gang, byene utvides og grensene mellom byene er i ferd med å bli slettet. Behovet for å diskutere bruken og hvem som skal ha tilgang på det offentlig rom blir viktig fremover for de som planlegger byene. I intervjuomtalen i *Virginia News* formulerte journalisten P.J. Dickerscheid tittelen ”Across globe, instant parks replace parking spots”.²²⁸ ”Instant” umiddelbart, på et øyeblikk ble en parkeringsplass transformert til en liten bypark og byhager. Gressmatte, planter, blomsterpotter og parkbenker erstatter asfalt, stål og motorer. REBAR adapterer et lite avgrenset område i byen til en temporært rekreasjon. John Bela i REBAR til *Virginia News*²²⁹ ”is about reclaiming the streets for people” essensen og årsaken til *PARK(ing) Day*. ”We create a how-to do manual” forklarer Bela, et hjelpemiddel i transformasjonen til å åpne opp og for å skape ”people places” i andre byer. Matthew Passmore presiserte at prosjektet handler om å ivareta de sosiale behovene som er visjonen: ”it’s about broadening the definition to include unmet social needs”.²³⁰

Rakett sier til *Billedkunst* de ville at *Common Lands* skal sette søkelyset mot faktorer ved utbyggingen av Bjørvika, de mente det er viktig å ha en dialog rundt byutviklingsprosesser,

226 NRK Nasjonalgalleriet 15.11.2010

227 Nettstedet til ”I Am Here” - www.iamhere.org.uk (erklæring fra nettsiden)

228 P.J. Dickerscheid, ”Across Globe, Instant Parks Replace Parking Spots,” *WVEC / Virginia News*, 19.08.2008 2008.

229 Ibid.

230 Passmore blir intervjuet i et videoklipp om *PARK(ing) Day* publisert på YOU TUBE - www.youtube.com/watch?v=VXkL7FBxAnA

fordi det er få løsninger for brukernes tilgang og opplevelse av offentligheten. I intervjuet tok de opp tema om kunstens rolle i Bjørvika og problematikken omkring demokrati og maktfordeling. Kunst har et potensial til å påvirke samfunnsmessige problemstillinger, og de mente dette særlig når kunsten er uavhengig fra ”den hvite kube” og praktiserer utenfor rammene til ”kunstverdenen”. Men her vil risikoen være at kunsten kan bli ufarliggjort og ikke tatt på alvor.²³¹ Men andre ord så vil kunsten risikere å forsvinne og bli innlemmet i all ”støy” som bombarderer det offentlige rom.



PARK(ing) Day 2010. Foto: Rebar Group

Metode

Kunstprosjektene har et oppdrag, en idé, visuelle virkemidler²³² og et mål. Kunstprosjektene struktur og gjennomføring er kanskje viktigere for at prosjektet skal være ”vellykket”.

Metoden de anvender er med på å skape en ramme og helhet. Her ønsker jeg å referer til teorien som ble kartlagt i del 3. De praksisene og tilnærmingene prosjektene bruker har være en sammensatt, en kombinasjon av dialog, sted, og relasjon. Det viktigste fellestrekket til *SOUP*, *I Am Here* og *PARK(ing) Day* er at de inviterer til deltakelse i prosjektene og at det er av en midlertidig karakter, temporære strategi. Det temporære er en ustabil faktor og er dermed med på gi stedet og menneskene i denne konteksten samme foranderlige faktor. Tidsperspektivet til de tre prosjektene er ulikt, men felles er at det er prosessen som overstyrer. Det er ikke en konkret begynnelse eller avslutning i den prosessorienterte praksisen, prosjektene tilpasser seg situasjon de er i. Prosjektene lever videre på hver sin måte.

I *PARK(ing) Day* er det mobiliseringen av innbyggerne i lokalområdet som startet lenge før selve dagen prosjektet fysisk inntar byrommet. I tillegg har prosjektet fått en gjentakende

²³¹ Lønmo, ”Kunstens Rolle I Bjørvika.”

²³² De visuelle virkemidlene er park, trær, portrett osv. Under denne delen vil jeg fokusere på ”usynlige” og pragmatiske virkemidlene.

form, hver år arrangeres og produseres ulike midlertidige parker. *I Am Here* starter prosjektet med å gå i dialog med de andre beboerne om den gitte problemstillingen om bygårdens rykte, beboernes usynlighet og bygårdens forfall. I løpet av tre weekender fikk kunstnerne i *Fugitive Images* avfotografert de 67 beboerne som ønsket å delta. Portrettene er avhengig av bygårdens "levetid". Portrettene er nå en integrert del av bygårdens fasade, men når den en gang i nær fremtid skal rives forsvinner *I Am Here*. *SOUP* skiller seg fra de andre to ved at de har et offentlig organ som oppdragsgiver. Dermed har de andre arbeidsvilkår og de har et tidsavgrenset engasjement. Det var meningen at *SOUP* skulle ha en varighet på få måneder, men prosjektgruppen fikk forlenget prosessen til nesten et år. Når engasjementet fra oppdragsgiver utløper avslutter også prosjektgruppen arbeidet med *SOUP*. Når kunsten igangsettes på eget initiativ blir drivkraften til å gjennomføre sterkere på grunn av tilhørighet og eierskapet til prosjektet. Men hos *SOUP* har eierskapet vært en offentlig instans og prosjektgruppen er engasjert inn for å gjøre et oppdrag. I løpet av perioden var det ulike mindre arrangementer og seminarer som ble gjennomført, og prosjektet endte i en 16 dagers langt begivenhet med *Bazaren*. *SOUP* anvendte dialog, relasjon og det steds-spesifikk som metode for å gjennomføre denne temporære men langvarige prosessen.

Lokalsamfunnet var utgangspunktet for å tilnærme seg en dialog med de som bodde på stedet. Men andre ord prosjektene var *steds-spesifikke* og vil i følge Miwon Kwon være de tre prosjektene tilhøre *det diskursive paradigme*, der kunsten blandet seg med det sosiale og samfunnsmessige forhold. Kesters *dialogbasert* kunstbegrep ligger nært Kwons diskursive, men Kester framhever at dialogen mellom to parter som den overordnet strategi.²³³ Kunsten markerte og synliggjorde stedet, og gjorde de involverte og også utenforstående oppmerksom på det markerte stedet. Gjennom dialog på stedet og diskursen om det stedet fikk prosjektene fram stedet.

Et annet fellestrekk med de tre prosjektene var at kunsten skulle gjøre det bedre for stedets innbyggere og beboere. Stedet var det offentlige rom. Men for beboerne i Samuel House var det også den private sfære som var viktig, de ønsket å føle seg sett som beboere av dette beryktede og spøkelseshuslignende stedet. Beboerne i Urbanplanen ville ha innkjøpsmuligheter på stedet der de bor, men også å se ulike og nye muligheter de kunne bruke de integrerte fellesområdene på i og omkring stedet Solvang Centret. REBAR ønsket å gjøre noe med et område som manglet "grønne lunger", der de mobiliserte innbyggerne i området til å være med å bidra og delta for å gjøre stedet mer anvendelig og tilgjengelig for dem og andre i området rundt. Kunsthistoriker og prosjektkoordinator Line Kjær mener prosjektet satte i gang debatten rundt den økende interessen for sosiale praksiser og prosjekter innenfor samtidskunsten,

233 Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*.

hvor kunstnerne samarbeider på tvers med andre fagfelt.²³⁴ I *SOUP* var strategien å skape noen rammer for utveksling, og å skape noe sammen som ingen kunne skape alene sier Cai Ulrich von Platen i et intervju med *KUNSTEN*.²³⁵ Gjennom et konstruert ”minisamfunn” lages en modell som kan muliggjøres i fremtiden. ”Lære å bebo verden bedre..” skriver Bourriaud.²³⁶ Kunstens evne til å skape kollektive rom. Bourriaud presiserer at kunsten ikke lenger søker å fremstille utopier, men å opprette konkrete rom.²³⁷ Kunsten nå brukes til å fremstille mer realistiske modeller og virkeligheter enn tidligere i kunsten (ref. Modernismen) og at kunstens mål er å bedre situasjon. *SOUP* ble et sted der beboerne i området kunne møtes. *Bazaren* fremstilles som en modell for fremtiden, der beboerne fikk en forsmak på et fremtidig senter, og møteplass. Kunstprosjektet ble er både visuelt og mental blide på et møtested for beboerne. Bourriaud mener at kunsten er en møtetilstand.²³⁸ Gjennom *SOUP* ble det dannet møtesteder hvor beboerne kunne bli bedre kjent og åpnet opp for dialog mellom de ulike grupperingen som bodde på stedet.

REBAR har gjentatte ganger fungert som veiviser og de er løsningsorienterte i sin tilnærming. De har fokus på løsninger, midlertidige løsninger som forhåpentligvis kan bli permanente. De er også åpne for denne dialogen, at det nødvendigvis ikke er en løsning, men et forslag. Her blir også modeller for en bedre verden og virkelighet. Miniparkene på gateplan gir uttrykk for et sted for rekreasjon eller sosialt møtested.

På nettsiden uttaler kunstnere i *Fugitive Images* at det krever andre tilnæringsmåter når man praktiserer utenfor de institusjonelle rommene (galleri, museum osv). Utenfor den ”hvite kube” er (det offentlige) rommet utsatt for et mangfold av sosiale, økonomiske og politiske krefter som gjør det vanskelig å ha en kontrollert kontekst å arbeide i. *Fugitive Images* erkjenner at deres tolkning og meningsutvekslinger ikke nødvendigvis er den eneste rette, men den løpende dialogen med samtalepartner i ulike kontekster er deres tilnæringsmåte for å nå målsetning.²³⁹ Stedet blir også en diskurs om hvordan bydeler blir ”slettet” for å bygge opp nye ”steder”.

Seniorrådgiver Bo Krister Wallström som har ansvaret for *Uro-ordningen* mener at slike ikke er så enkle å definere. Videre i intervjuet fortalte han at *KORO* har ikke maler for denne type produksjon og saksbehandling. Han mente det er viktig at prosjektene får oppfølging og får mulighet til å ha en fleksibel organisering. Han understrekte at slike prosessorienterte prosjekter vil innebære en viss risiko og ha en mer ustabil fremdriften. Denne tilnæringsform og karakter er å være tilpassningsdyktig og kan resulterer i uventet endringer.

234 Yde, ed. *Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen.*, 37.

235 Borello, ”Kunst Med Offentlig Ansvarlighed.”

236 Bourriaud, *Relasjonell Estetik.*, 16.

237 Ibid., 64.

238 Ibid., 23.

239 Nettstedet til ”Fugitive Images” - www.fugitiveimages.org.uk/about

Wallström ville arbeide for å få *URO* i en mer produksjonsorientert ordning fremover.²⁴⁰

Både Ørestad og Bjørvika har 15-20 år igjen før de er ferdige utviklet som bydeler. De vil ha mulighet til korrigeringer ved hjelp av temporære kunstprosjekter som veivisere. Hvis de kun hadde satset på den permanente kunsten ville endringene bli svært begrenset og risiko for å bli en ny *Tilted Arc*. Ved å satse på en prosessorientert tilnærming i utviklingen av bydelene, vil både Ørestad og Bjørvika åpne opp for utbedring og justering underveis. Slike store og komplekse prosjekter kan lett miste tråden, god styring og verktøy er viktig. Bjørvika presenterer dette tydelig, men retningslinjene kommer ikke tydelig frem i Ørestad.²⁴¹

5.4. Etikk og estetikk

Når kunsten trer inn for å ”reparere” et problem i det sosiale felt, vil en overskride noen etiske grenser. Ikke bare har den en samfunnskritisk rolle, den tar også på seg ansvarsrollen. *New Genre Public Art* og dialogbasert kunstprosjekter anvender en tilnæringsform som har fått mange kritikere til å reagere. For kunstens tilnærming i det sosiale felt er det særlig to faktorer som er fremtredene. Uenighet om kunstnerne går for langt når de trer inn i det sosiale felt og hvordan denne kunsten skal kunstkritisk vurderes. Kunstkribenten Matthias Hvass Borello presiserer at sosialt og økonomisk belastede områder ofte er plattform for kunstneriske intervensjoner. Kunsten var her et vekst rom, hvor skjulte potensialer i offentligheten forsøkes gjenopplive. Men dette medførte også et stor ansvar.²⁴² Kunsten var kun rammen, konseptet, administrasjonen – ikke fullbyrdelsen skriver Borello i *SOUP*-katalogen. Borello understreker at de er innbyggerne/beboerne som selv om ta ansvar for å realisere visjon om et bedre liv i Urbanplanen.²⁴³ Kunsten bidra med sette i gang engasjement til de involverte deltakerne.

Sosialt og økonomisk belastede grupper har vært plattform for kunstneriske intervensjoner. De setter i gang prosessorienterte og relasjonelle kunstprosjekter for å redde eller ordne en gitt situasjon. Men kunstnerne griper inn i en problematisk eller konfliktfylt situasjon, der temaene kan være skjøre og sårbare. Når kunstnerne skal ”hjelp” en gruppe som er utsatt for kritikkverdige samfunnsmessige forhold, bringer det fram spørsmål om kunstens etiske grenser og om det estetiske er utelatt. Det vil si totalt fjernet fra kunsten (i denne ”kunstformen”). Dette har både Miwon Kwon, Grant H. Kester, Nicolas Bourriaud og Claire Bishop stilt spørsmål ved (se teori i del 2 og 3).

240 Herming, ”Koro/Kunst I Offentlige Rom.”, 14, 16

241 Etter undersøkelser på nettstedene til By og havn og Ørestad.

242 Borello, ”Kunst Med Offentlig Ansvarlighed.”

243 Borello, ed. *Empatiens Kunst.*, 50.

Bishop mener at kunstnerne går for langt når de er ”selvoppofrende”. Kunstnerne setter seg selv ”nederst” i denne type kunstform og setter deltakerne og det sosiale over kunsten. Hun refererer til kunstens endelige løsrivelse og autonomi, for så å vende tilbake i ”den sosiale vending” og dermed bli underordnet og nesten selvutslettende.²⁴⁴ Kwon er betenkelig til hvordan makt og styring innvirker på kunstnerens status og rolle i den gitte konteksten, diskusjonen rundt kunstneren samarbeidsprosjekter har en lokalforankring eller kunstneren er en gjest og inviteres inn i situasjonen.²⁴⁵ Det er vanskelig å bedømme hva som er best. Er det å være innenfor et miljø eller situasjon med forhåndskunnskaper mer vellykket enn det å bli invitert inn som en ”fremmed”. Kwon mener det ikke nødvendigvis alltid er fordelaktig å ha kjennskap til miljøet. Det kan være en fordel å komme utenifra, fordi avstanden også kan være nyttig, det er viktigst å være bevisst sin rolle og status. Hun er skeptisk til fellesskapsbaserte prosjekter fordi hun mener det utsetter de involverte for en risiko.²⁴⁶ Hos Kester er det kun i ytterste konsekvens at kunstneren forsterke maktstrukturene istedenfor å åpne på for dialog, men betegner ikke dette som et vanlig problem i dialogbaserte prosjekter.²⁴⁷

Antropologisk tilnærming er et viktig problem som kunstkritiker Hal Foster tar opp i *The Artist as Ethnographer*.²⁴⁸ Hos Foster er det problematisk at kunstneren trer inn i roller særlig i et fagfelt de ikke har kompetanse på og dermed utsetter de involverte i et eksperiment som er utenfor deres kontroll. Faren er at kunstnerne plasseres i en maktposisjon og kun forsterker den belastet situasjonen de involverte er i. Foster hevder at kunstneren står i fare for å bli for nær og lett kan identifisere seg med dem som er deltakere. Slik Kwon også presiserer mener Foster det er viktig at kunstneren er bevisst på sin rolle. Kester er uenig i dette:

These projects require a shift in our understanding of the work of art – a redefinition of aesthetic experience as durational rather than immediate.²⁴⁹ (Grant H. Kester)

Kester skriver i innledningen at dialogbaserte kunstprosjekter mislykkes fordi kunstfeltet og kunstkritikerne ikke klarer å vurdere denne nye måten kunstnerne tilnærmer seg på, de er ikke åpne i sin betraktninger. Særlig fordi de ikke setter den estetiske kvaliteten øverst. Det disse kunstnerne mente var viktig i denne ”arbeidsformen” ble vanskelig for resten av kunstfeltet å ta innover seg. Denne dialogkunsten falt utenfor de kategoriene som gjør kunst til kunst og derfor ble de ikke vurdert. Dette aksepterer ikke Kester som en god nok grunn.

244 Bishop, ”The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”.

245 Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, 124, 135.

246 Ibid., 135.

247 Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, 115.

248 Hal Foster, ”The Artist as Ethnographer,” in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996).

249 Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, 12.

Han viser til at alle disse prosjekter han har diskutert i boken ikke blir presentert som sosial eller politisk aktivisme, men som kunst. Han er klar over at de helt klart har aktivist implikasjoner, men at det er kunst.²⁵⁰ Kester begrunner hvorfor estetikken i kunsten nå leses ut ifra etiske vilkår. Den diskursive utvekslingen og forhandlingen er kunsten. Kester utfordrer kritikerne til å behandle kommunikasjon som en estetisk uttrykksform. Men her mener Bishop at Kester trår feil.²⁵¹ Bishop er kritisk til at det sosiale i kunsten er overordnet, og at estetikken blir ofret til fordel for det sosiale engasjementet i kunsten. Bishop presenterer ståstedet til den franske filosofen Jaques Rancière som mener estetikken har evnen til å tenke motsetninger og at kunsten har en iboende forbedringsfaktor i seg. Den trenger ikke tre inn i det sosiale felt for å ”disponere” denne egenskapen presiserer hun:

The aesthetic doesn't need to be sacrificed at the altar of social change, as it already inherently contains this ameliorative process.²⁵² (Claire Bishop)

Den relasjonelle og dialogbaserte kunsten har ingen konkret ramme, den er prosessorientert og åpen for mange (mulige) ”svar” og tolkningsmuligheter.²⁵³ Disse faktorene gjør det vanskelig å finne kriterier for vurdering. Det fører til at kunstkritikken ikke klarer tilnærme seg denne kunstformen. Tross skepsis mener Bishop at det er viktig å få satt noen kritiske rammer for vurdering av denne type kunst,²⁵⁴ men samtidig stiller krav om at kunsten i seg selv har et forbedringspotensial og derfor må estetikken være overordnet etikken. ”Do not give up on your desire” bør være drivkraften for et godt samarbeidsprosjekt.²⁵⁵ Bishop ønsker at engasjementet skal drive kunsten fordi den har en iboende drivkraft som gjør den ”automatisk” samfunnskritisk når det får være frigjort. Kunsten bør være antagonistisk for det er den iboende motstanden som gjør kunsten autonom og interessant mener Bishop.²⁵⁶

Bourriaud kritiserer kritikerens motvilje til å forholde seg til den nye kunstpraksisen på 1990-tallet. Kritikerens oppgave består i å kartlegge det som foregår i kunstfeltet og å deretter analysere og studere de ulike mulige svarene²⁵⁷. Bourriaud refererer til hvordan samtidskunsten forhold til samfunn, historie og kultur må tas med i betraktning.²⁵⁸ Det kan ikke ses uavhengig av hverandre....”kunsten skal bedømmes ut i

250 Ibid., 10-11.

251 Bishop, ”The Social Turn: Collaboration and Its Discontents ”.

252 Ibid.

253 Bishop referer til den prosessorientert kunst som varierende begrepsformer: socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, participatory, interventionist, research-based, or collaborative art. Hun prøver å gi et bilde at den prosessorienterte tilnærming og praksisen i kunsten har (for) mange navn.

254 Bishop, ”The Social Turn: Collaboration and Its Discontents ”.

255 Ibid.

256 Bishop, ”Antagonism and Relational Aesthetics.”

257 Bourriaud, *Relasjonell Estetikk.*, 7

258 Ibid., 8.

fra samarbeidsmodellene”.²⁵⁹ Vurdering av kunsten skal se på om det er gode eller dårlige samarbeidsmodeller. I tillegg åpner den relasjonelle kunstformen opp for mulighet til å prøve ut sosiale modeller.²⁶⁰

Når tverrfaglige prosjekter bruker inter-aktivitet, deltakerbaserte og prosessorientert blir kunstbegrepet satt i en kontekst som er så mangfoldig og fragmentert, at det ikke er lett å skille ut hva som er kunst og hva som er beboernes (deltakernes) hverdagsliv. En annen utfordring ved de sosial orienterte samtidskunstprosjektene at de ofte velger en nedprioritert sosial og utfordret gruppe. Denne samfunnsgruppen kan i verste fall bli et offer for et sosialt eksperiment for kunstneren og kunstbyråkrater. En hårfin grense mellom det å bli passiv statist til å være en aktiv deltaker i prosjektet, der det er viktig er at deltakerne blir ivaretatt.

Kunstens instrumentalitet er en viktig faktor i diskusjonen om kunstens evne til å overskride de etiske grensene når den beveger seg inn i ukjent territorium. Kunstnerne har påtatt seg rollen som oppdagere, banebrytere og veivisere. De inntar roller som antropologer og sosialarbeidere for å undersøke eller sette fokus på et ”problem”. Det byr på dilemma når kunsten inntar et rom de kan ha makt over, at de driver eksperimenter over en svakere gruppe i en gitt situasjon. De involverte kan føle seg lurt, trakassert, utnytte og undertrykket. Og at de er med på et kunstnerisk eksperiment som ikke gagner dem. Er dette tilfelle i *I Am Here*, *SOUP* og *PARK(ing) Day*? Prosjektene har i disse tilfellene anvendt en form for intervensjon, der de griper inn i en sfære og situasjon. Her vil det være naturlig å stille spørsmålet om de overskrider etiske grenser og i tillegg distanserer seg fra de estetiske (og det sanselige) i sin tilnærming. Alle de tre prosjektene balanserer i et tverrfaglig felt, og dermed må de nødvendigvis også se på forholdet prosjektene har til estetikken og hvilke etiske grenser de overskrider.

Prosjektgruppen til *SOUP* var klar over den utfordringen det er å gripe inn i andre tilværelse og liv. Derfor signaliserte de tidlig at prosessen ikke bare kunne vare i noen måneder, men at de trengte et helt år. De ville bruke tid på å gjøre seg kjent med beboerne og tid til å anvende dialogen. Dialogen skulle først og fremst være med på å få fram hva beboerne ønsker skulle skje med stedet, både med Urbanplanen og etter hvert med det spesifikke fellesområdet Solvang Centret. De var også klar over at dette var et eksperiment og var bevisst på sin rolle som tilrettelegger. De hadde ansvaret for å sette noen rammer og beboerne som ville delta skulle selv fylle det med innhold. Utgangspunktet var en nedslitt betongbelagt bydel som trengte kunst for å gjøre det mer estetisk i fellesområdene, men etter hvert endte opp som et sosial eksperiment på oppdrag fra det offentlige organet Statens Kunstfond. Men prosjektet lot ikke det sosiale eksperimentet bli en intervensjon,

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Ibid.

men mer en dialog om behov og muligheter for bydelens fremtid. Kanskje ble deltakerne og beboerne i området frarøvet en mulig utsmykking og estetisering av fellesområdene. Fordi kunsten var temporær fikk Solvang Centret og Urbanplanen ingen varig estetisk endring. Alt ble som før med unntak av *Abetræet* som ble passert midt på plassen i Solvang Centret.



SOUP- Apetreet. Foto: Anders Sune Berg for SOUP

I Am Here angriper et problem som både angikk ”naboene” (beboerne) og dem selv. De fikk en dobbelt rolle. Det ene var at de ønsket å gjøre noe med den undertrykkende enveis kommunikasjonen som foregikk utenfor hjemmet og det andre var at de også kunne gjøre noe for naboene. Fellesnevneren var at de alle var ”stemplet” av forbigående som rusmisbrukere, husokkupanter og kriminelle og de var usynlige som de personene de egentlig var. Deres eksistens var utslettet fordi bygården var nesten kondemnert og store plater blokkerte de fleste av vinduene, det gjorde at bygården gav inntrykk av å være barrikadert/nedlagt.

Beboerne i Samuel House bar preg av å ha lavere levestandard enn gjennomsnittet, men dette er det eneste fellestrekk. Beboerne var ikke en homogen belastet gruppe med dårlig rykte, men et mangfold av ulike personer.

Når *Fugitive Images* (kunstnerne) henvendte seg til beboerne, kunne de selv ta valget om å bli involverte i kunstprosjektet. Det var overraskende mange som ønsket å bli avfotografert i alt 67 av beboerne. Til tross for at det var en selvvalgt involvering ville beboerne på samme tid blir utsatt for en prosess som de ikke hadde kontroll over. Idet portrettene ble montert på bygårdsfasaden kunne dette fremkalle noe uventet, ikke bare fra dem selv men også fra forbigående. Det var så å si umulig å få de yngre fargede mennene til å stille opp på avfotograferingen.²⁶¹ Årsaken var at det var så mange konfliktfylte gjenger i dette området. Det kunne være for risikabelt for dem å delta. Kunstnerne forsvarte denne gruppen

²⁶¹ Intervjuet med kunstnerne i programmet Nasjonalgalleriet NRK, send første gang 15.11.2010.

unge menn ved å opplyse at drap var dessverre ”dagligdags” i dette området.²⁶² De unge mennene fant det nødvendig å være usynlige for å unngå konflikt.²⁶³

Prosjektet er både en utsmykning av fasaden med portretter og et sosialt eksperiment. *I Am Here* balanser altså mellom begge felt. Portrettkunsten har en avdekkende (åpenbar) presentasjon av den som avfotograferes. Direktheten som dette kunstmediet representerer er med på å både styrke prosjektets mål, å gjøre beboerne til personlige individer, men utsetter dem samtidig for eksponering. Her balanseres prosjektet i en hårfin grense til hva som er etisk forsvarlig. Viljen til prosjektet er god, men kunnskapen til de involverte kan være begrenset og dermed er de ikke klar over hva de er med på. Dette er ytterste konsekvens. I dagens samfunn har synliggjøring blitt en allemannseie, alle kan bli kjent og eksponert. Reality programmer har tatt føringen i underholdningsindustrien og sørget for at alle har mulighet til å bli kjent/kjendiser. Det er ikke sikker at beboerne føler at dette er negativ eksponering.²⁶⁴ I *Relasjonell estetikk* henviser Bourriaud til Emmanuel Lévinas som mener at ansiktet er forbundet med etikk, at ansikt til ansikt stiller oss til ansvar²⁶⁵. Bourriaud skriver at ”alle intersubjektive relasjoner går gjennom ansiktets form, som symboliserer det ansvaret som tynger oss i båndene til andre”.²⁶⁶ Dette passer svært godt til det *I Am Here* prøver å signalisere gjennom portrettene og ansiktene til beboerne. Mennesket må ansvarliggjøres for handlinger ovenfor de ”andre”, i dette tilfellet så må ”byutviklingsmekanismene”²⁶⁷ i dagens samfunn ta et ansvar for de som allerede bor der.



I Am Here. Foto: Fugitive Images

262 Ibid.

263 Ibid.

264 Flere av beboerne og de var alle glad for å bo i bygården, og flere av dem gikk en uvisst fremtid i møte. Særlig gjaldt dette noen av de sosialt belastet eller fysisk utfordret beboerne. (fra intervjuet med NRK).

265 Bourriaud, *Relasjonell Estetikk.*, 30-31

266 Ibid.

267 Enten det er byråkrater, politikere, investorer eller entreprenører.

PARK(ing) Day og REBAR involverer på en helt annen måte enn i de to andre prosjektene. Her er det fysisk intervensjon i noen få kvadratmeter med kommersialisert asfalt. Det er bilene som blir ekskludert i noen timer. *PARK(ing) Day* søker gjennom prosjektet en måte å kommunisere med myndighetene om byens offentlige tilgjengelighet for folk flest. I rollen som forhandlere anvender de visuelle løsninger på det økende problemet. I dette tilfellet praktiserer de en form for midlertidig estetisering langs byens fortau. Her vil det være relevant å stille spørsmål om det er kunst eller landskapsarkitektur. Men REBAR skiller seg fra landskapsarkitekter ved sin tilnærming til de lokale innbyggerne i området, i sine midlertidige løsninger og dialog med byens administrasjon. Det har vist seg at disse to faggruppene har utviklet et samarbeid.²⁶⁸ Byplanleggere, landskapsarkitekter og kunstner utgjør samlet en kompetanse som kan være fruktbar i byutvikling. Slik arkitekt og kultur- og byutviklingskonsulent Peter Schultz Jørgensen påpeker at kunsten kan være en veiviser og se løsninger som de andre fagfelt ikke gjør.²⁶⁹

I et intervju med *Billedkunst* svarte *Rakett* på spørsmål om kunsten kan ha påvirkning i planleggingsstadiet i Bjørvika, at de har et ønske om at kunst kan bli en påvirkningskraft, men at dette i seg selv ikke er det eneste målet. De mente kunst også har en egenverdi og at den er mye mer enn et politisk redskap og hvilke rolle kunsten blir gitt henger sammen med mulige virkninger. Videre fortalte de at utbyggere eller politikere må være bevisst sitt ansvar når de inviterer kunsten inn og må ta høyde for de utfordringene kunsten presenterer i sin videre planlegging. Og at det vil være to forskjellige tankesett som møtes, de løsningsorienterte utbyggerne som tenker tid og penger, mens kunsten i *Common Lands* ønsker å stoppe opp for å problematisere og analyserer situasjonen.²⁷⁰

6. Endring og fornyelse

Bourriaud presiserer at kunnskap om de historiske forhold forent med viten om samtiden danner grunnlaget for gode modeller. Mens Adorno mener det kunstneriske materialet er ladet med historie. Forankring til de historiske forhold forent med nåtid har vært sentralt og har vært forutsetningene for alle tre prosjektene. Ved å se på historien til stedet var det med på å danne en referanseramme og forforståelse for de involverte, både oppdragsgiver og deltakerne. Gadammers teori om at forforståelsen fører til en felles forståelse.²⁷¹ Konteksten er viktig i den sosial integrerte kunsten, man må vite hvor den etiske grensen er. Etter solid

²⁶⁸ "Samtidskunst, leg og midlertidighet i det offentlige rum" 14.10.2010 var et konferanse i regi av samtidskunst produsent Råderum og Skov & Landskab (landskapsarkitektur)

²⁶⁹ Tonda, "Kunstnerne Er En Lille Del Af En Større Sammenhæng."

²⁷⁰ Lønmo, "Kunstens Rolle I Bjørvika."

²⁷¹ Bale, *Estetik: En Innføring.*, 105.

forarbeid og undersøkelser om Urbanplanens historie kom det fram at stedet hadde hatt en ”utopisk lignende” visjon under planleggingen av bydelen på 1960-tallet. En visjon som aldri ble fullført og dette bar stedet preg av. Prosjektet klarte å se sammenhengen mellom fortid og nåtid og dermed forhindre å gjøre samme feil. Denne gangen lot de beboerne selv være med i prosessen. Forkunnskap ble særlig viktig for *SOUP*. I dag har Solvang Center ikke endret seg noe særlige visuelt. Senteret ser identisk ut som før *SOUP*, men Urbanplanens beboere og stedet har fått fornyet ”energi”. Det vil være opptil beboerne å endre forholdene i etterkant og flere har blitt bedre kjent på tvers av ulike bakgrunn i året prosjektet varte. Sammen hadde de skapt et mentalt kollektivt eierskap til stedet. En av arkitektene uttalte at under prosjektet var viljen til å tro på en forandring og følelsen av at det var et kollektivt prosjekt.²⁷² Nettverk og selvorganisering ble drivkraften som førte prosessen/prosjektet videre. Det at beboerne selv måtte ta ansvar for å fylle senteret med innhold var nøkkelen til suksess. Resultatet var at prosjektet ble en sosialt og romlig katalysator.²⁷³ Line Kjær uttalte til *KUNSTEN* at *SOUP* hadde vært viktig for produsenten Statens Kunstfond som ville lære av dette. De hadde selv uttalt; ”vi ventet på dette, vi visste bare ikke om det”.²⁷⁴ De ønsket å lære mer om nye praksiser og lære av de erfaringen prosjektet dannet.

PARK(ing) Day referer til den historiske bruken av offentlige parker i planlegging av byene, og gjøre en midlertidig modell for hvordan en park kan integreres og virkeliggjøres i byen. De gir byen et stykke naturlandskap og samtidig et sted for rekreasjon for innbyggerne. De tar i bruk den grasrotbaserte praksisen ved en kunngjørelse til byråkratiet og politikerne,²⁷⁵ og ved å inspirere andre ved hjelp av nettsider og sosiale medier får de budskapet ut til ”folket” at byen trenger ”rom” for mennesker, ikke biler! *REBAR* ønsket å gjøre byen tilgjengelig for mennesker. Ved igangsetting av grasrotbaserte og deltakerbaserte prosjekter må man forholde seg til et (lokal)miljø en har delvis kjennskap til. Viktigheten av lavdørterskelen bør være i tråd med prosjektets visjon, å inkludere flest mulig. Ellers ”mislykkes” intensjonen. Dugnadsånd og felleskap er en (mot)reaksjon på virkninger av globalisering og individualiseringen som har vært det fundamentale siden 1980-tallet. Dette er i ferd med å snu, i alle fall i kunsten. Både å ”dyrke” og ”skape” har blitt viktige begreper i samtiden. Dette gjenspeiler seg i diskursen om bærekraftig framtid, miljøvennlige produkter, resirkulering, kortreist mat, organisk mat og selvorganisering. I tillegg fokuseres det på kreative virkemidler i byutviklingen ved å gi kunsten en sentral plass, slik vi har sett at Bjørvika og Ørestad har gjort.

272 Yde, ed. *Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprojekt I Urbanplanen*.

273 Borello, ”Kunst Med Offentlig Ansvarlighed.”

274 Yde, ed. *Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprojekt I Urbanplanen*.

275 Grasrot har et alltid et budskap til hegemoniet. Og så i dette tilfellet.

PARK(ing) Day har ringvirkninger siden prosjektets oppstart i 2005, i løpet av fem år har deltakere verden rundt skapt ulike tiltak i lokalområdet. Blant annet omfatter det alt fra gratis helseklinikker, urbant landbruk, politiske seminarer, kunstinstallasjoner og gratis sykkel reparasjon. *PARK(ing) Day* har effektivisert verdien av oppmålte parkeringsplasser som en viktig del av allmenningene og tilgjengeligheten og omgjort det til et sted for sjenerøsitet, uttrykksformer, sosialisering og lek. Den midlertidige tilnærmingen *PARK(ing) Day* praktiserer håper de skal inspirere til direkte deltakelse i den offentlig prosess som kan endre det urbane landskap til permanente løsninger. I prosjektet *Walklet* utprøver REBAR en permanent løsning ved et møblelement som kan plasseres som utvidelse av fortauet (der det nå er parkeringsplass på gateplan). Dermed vil den permanente løsningen være med på å gi stedet et oppholdssted for allmenheten, og den er et tilgjengelig møtested for korte avbrekk i en travel hverdag.



Walklet, 2010. Foto: Rebar Group

I Am Here ønsker å behandle temaet vedrørende differensiering mellom samfunnsgrupper, der det økonomiske overstyrer prosessen. Beboerne blir tvunget til å flytte fra boligen som har vært deres hjem i flere år. Denne oppgradering har ført til at en tidligere befolkning har blitt erstattet med en ensartet øvre middelklasse. Dette har sine røtter tilbake til 1960-tallet da Ruth Glass satt søkelyset på et økende tendens i London der øvre middelklasse overtok området som var arbeiderklasse strøk.²⁷⁶ Gentrifisering forskyver bare mennesker i stedet for å integrere dem. Denne økende segregering i byene mellom ulike samfunnsgrupper skaper et skille som springer ut av økonomiske ressurser. Dette har ført til at den fysiske avstanden mellom gruppen har blitt betydeligere og isolerer dermed

²⁷⁶ Den britiske sosiologen Ruth Glass kom først med betegnelsen "Gentry" som betyr overklasse.

gruppene fra hverandre.²⁷⁷ Et resultat av denne prosessen er at de demokratiske vilkår for bruk av offentlig rom er i endring. Det offentlige rom som blir privatisert er i ferd med å bli ekskluderende for store deler av befolkningen, særlig mindre ressurssterke samfunnsgrupper.

Kunstens rolle som veiviser utgjør motsetninger i det offentlig rom. På den ene siden gjør det stedet mer ”interessant” og på den andre siden setter kunsten i gang en gentrifisering og forskyvning av innbyggerne. Bjørvika og området rundt vil bli påvirket av dette og er allerede rammet av høye eiendomsverdier, og vil dermed ekskludere en viss gruppe brukere og leietakere som ikke har råd til å etablere seg her. Bjørvika Utvikling AS og arbeidsgruppen for kunst har et ønske om å endre homogeniteten. Bergsli er både kritisk og positiv til kunstens rolle i Bjørvika. Hun skriver i innlegget i *Billedkunst*:

Disse planene har vektlagt at kultur i bred og inkluderende forstand bør etableres i Bjørvika, og at kunsten skal gi identitet til området. Det fremkommer dermed et ønske om å motvirke homogenitet, både innad og utad. Kunst inngår på lignende vis i dagens sjøfrontprosjekter. Det gjenstår derfor å se om visjonene for Bjørvikas kunst- og kulturuttrykk vil bidra til en reell invitasjon til ulike sosiale grupper om å ta området i bruk. I dette kan dessuten kulturinstitusjonene være en viktig arena.²⁷⁸ (Heidi Bergsli)

Bergsli refererer til ”sjøfront” trenden som finner sted i de fleste byer verden rundt, der tidligere havneområder transformeres til luksusleiligheter og finansdistrikt, eksempel er Londons tidligere havneområdet Docklands som nå er blant verdens dyreste tomter.

Tilted Arc har vært et markant og omfattende eksempel på hvem som styrer og eier kunsten i offentlige rom. Fjerningen av verket bidro til å fremme debatten om hvem som eier og har hegemoni i det offentlig rom, er det flertallet, er det byråkratiet eller er det økonomiske krefter. I dette tilfellet var det en kombinasjon av byråkratene, folket og de med økonomisk innflytelse som bidro til fjerning av verket. Men der Serras verk begrenset kunstens frie muligheter, har de temporære prosjektene fått et større spillerom og mulighet i det offentlig rom. Gormleys prosjekt *One and Other* på Trafalgar Square fungerte motsatt av hva *Tilted Arc* gjorde, her opplevde alle at det var et attraktivt prosjekt for byen. Befolkningen ble inkludert og politikerne rettferdiggjorde bruken av offentlige midler.²⁷⁹ Samtidig behandlet prosjektet en kritisk refleksjon over det postkoloniale samfunnsforhold. Kurator Nielsen refererte til prosjektet i katalogteksten under avsnittet ”Midlertidige monumenter”,²⁸⁰ der hun framhevet at Gormleys prosjekt fokuserte på de sosiale, etniske, økonomiske, kjønnsmessige og kulturelle mangfold i London. De raske gjennomstrømninger av de ulike samfunnsgruppene preger den moderne metropol. Prosjektet reflekterer samme

277 Man mister kjennskap til andre enn sin ”egen samfunnsgruppe”. Frykt fører til et behov for kontroll. De ressurssterke gruppene søker beskyttelse og anvender overvåkningssystemer. Og dermed overvåker det offentlig rom.

278 Bergsli, ”Rett Til Byen.”

279 Bishop, ”På Tvers Av Oppdraget.”

280 Nielsen, ”Kunsten I Byen - Byen I Kunsten.”, 18-19.

mobilitet og flyktighet som kjennertegner senmoderne urbanitetserfaring. Nielsen mener at det midlertidige monumentet bidro til bevisstgjøring rundt meninger om stedet og det sammensatte samfunnet. Når strategien var midlertidig, forsterket dette forholdet mellom betrakteren og kunsten, fordi dens kortvarige eksistens fremkalte raskere oppmerksomhet som et permanent verk ikke kunne. Det permanente ville være der neste gang betrakteren passerte stedet. Dermed var det ikke nødvendig å forholde seg til verket på samme øyeblikkelige måte. Det temporære kunsten kan virke mer umiddelbart på betrakter fordi den bidrar med en form for ”forstyrrende” effekt i bybildet. Temporære kunststrategier kan tilføre stedet noe, en bevissthet.

Den største utfordringen vil være å balansere globale muligheter med det lokale og omvendt. Globaliseringens utslettelse av det lokale, men samtidig tilført et mangfold. En sammenblanding av lokal og global identitet karakteriserer byene. *SOUP* er et prakt eksempelpå hvordan det er mulig å forene både det globale og det lokale. Årsaken til at prosjektet har vært vellykket var at ingen dominerte, alle fikk mulighet til å bidra på egne premisser og prinsipper. Det kollektive var av høyeste prioritert. I følge Cai Ulrich von Platen til *KUNSTEN*²⁸¹ så handlet det om endringer over tid, en gutt lagde mye bråk de første dagene, men så kom han med en libanesisk cola flaske som han ønsket skulle være med i *Lokalmuseum*. Museet var et av delprosjektene i *SOUP*, der beboerne fikk mulighet til å stille ut et objekt i monterer til det midlertidige museet.

I relasjonelle og deltakerbaserte kunstprosjekter har de involverte mulighet til å forme prosjektet ved å bestemme i prosessen. Er dette et dilemma, fagkompetanse versus beboernes egne kompetanse? Det er ikke så viktig om alle får bestemme, men følelsen av å være med på å bestemme er viktig. Dette er en strategi som har blitt viktig fordi kunsten ikke skal være påtvunget, og politikerne ønsker å rettferdiggjøre bruken av midler på kunst. Slik vi har sett i prosjektet *Fourth Plinth* der Mayor of London lar folket være med på en avstemning om hvilket kunstverk de helst vil se. Bishop skriver i *TXT* at denne tendensen ikke må bli førende, det hun mener er at politikerne må nå rettferdiggjøre bruk av offentlige midler til kunst. Spørsmålet dukker hyppig opp om kunstens rolle og funksjon i offentligheten ”hva kan kunsten bidra med?” og ”hva kan kunsten gjøre?”²⁸² Kunstens rolle har igjen blitt instrumentalisert og et verktøy for styresmakter og en politisk strategi. Det interessante er bruken av begrepet *gjøre* et resultat av en postmoderne tankegang særlig inne kunsten, med blant annet Fluxus bevegelsen som banebryter. Dette reflekteres i kunstens tilnæringsmåter når kunstnerne praktiserer involvering og gjør kunsten til en prosess der inter-aktivitet er virkemiddelet. Kunsten blir altså et verb i sin tilnærming, en todelt rolle. På den ene siden skal den handle og ta samfunnsansvar som i dette tilfellet ofte er egen

281 Borello, ”Kunst Med Offentlig Ansvarlighed.”

282 Bishop, ”På Tvers Av Oppdraget.”

agenda. For det andre skal den fungere for oppdragsgiver og ”folk flest”, være attraktiv og et instrument for økonomisk vekst. Men redselen er at kunsten blir ufarliggjort og ikke tatt på alvor når den lar seg integrere i samfunnet. Den mister sin påvirkning. De prosessorienterte prosessene svakhet at de er så åpne at de nesten lukker seg (Bishop). Kunsten tar dermed ikke stilling til noe når den blir for åpen. Åpenheten kan bli kunstens største utfordring og samtidig styrke, det er ikke lett å vurdere (måle) dens påvirkningskraft. Men vil presisere at kunsten i de tre prosjektene har evnen til å vise vei, selv om faren her kan være at visjon ikke blir realisert.

Dokumentasjon og kommunikasjon

”Kommunikasjon” springer ut fra å gjøre en felles utveksling av informasjon og tanker. Prosjektene har mye iboende mening de ønsker å kommunisere. *SOUP - Sol Over UrbanPlanen*, er både en ”merkevarelogo” og et slagord. En optimistisk og positiv vitalitet i ordklangen til prosjektet. Sol er energi og solen skal skinne over dette stedet. *I Am Here* signaliserer at ”jeg er her” jeg eksisterer. Selv om bygården ligner et spøkelseshus, er dette ikke tilfellet. Den enkle påstanden jeg er her! *REBAR* leker med ordet og gir en dialektisk fremstilling. *PARK(ing) Day* kommuniserer det motstridene med prosjektet, parking - parkering og park som grøntområde. Men de gjør det til et verb, park(ing). Man utføre en handling ved å grunnlegge og benytte parken. Kommunisere budskapet i enkelhet ved en beskrivende og interessant tittel kan gjøre formidlingsarbeidet lettere, slik disse tre prosjektene har gjort her.

Prosjektene temporære varighet gjør dokumentasjonen svært viktig. De er ikke fysisk tilstede i ettertid, slik permanent kunst er. Gjennom dokumentasjonen vil kunsten levere muligheter og dele erfaring som kan være nyttig i ettertid. *PARK(ing) Day* har egen nettside for samarbeidet og samarbeidsprosjektene har også et eget nettsted. Kunsten har vært dominert av kataloger og bøker som dokumentasjon og bidratt med viktig kildematerial for ettertiden. Film, lyd, foto og tekst vil være hjelpemidler i dokumentasjonsarbeidet. Men de nye medier og særlig sosiale medier er i ferd med å overta funksjonen til de tradisjonelle publikasjonene. Dagens kunstfelt har flere kommunikasjonskanaler enn tidligere, egne nettsider og ulike sosiale medier. Tverrfaglige samarbeidsgrupper arbeider ofte med de sosiale mediene. Dette gjør også *PARK(ing) Day* med korte videoklipp publisert på You-tube, egen facebook-side for prosjektet og egen nettside. *I Am Here* og *SOUP* har opprettet egen nettside til prosjektet. Line Kjær uttalte til *KUNSTEN* at evaluering ble enormt viktig fordi det var et eksperiment.²⁸³ For *SOUP* har dokumentasjonen vært svært viktig. Katalogen har

283 Ibid.

blitt et godt gjennomarbeidet dokument og verktøy for fremtidig prosjekter. Intervjuer med deltakerne og prosjektgruppen, historien til Urbanplanen, tekst fra eksterne innen fagfeltet og bildematerialet ble særdeles viktig. Publikasjonen inneholder et fototidslinje og i tillegg arkivbilder fra Urbanplanen.

SOUP ble like mye et prosjekt om hvordan kunst kan anvendes i byfornyelse. Underveis var den konkrete betraktningen og den mer generelle diskusjonen om kunstens potensial i gjenoppreisningen av et redusert boligområde, like viktig. Med ulike forelesninger, seminarer og katalogen²⁸⁴ etablertes en plattform for utveksling og diskusjon om hvilken betydning det kan ha å praktisere kunsten inn i et boligområde. *SOUP* fremkalte debatten om gode modeller for videre byutvikling²⁸⁵ og fremmet diskusjonen om hvordan kunsten kunne anvendes i denne konteksten. En av utfordringene med slike prosjekter er at ringvirkningene (eksempel oppmerksomhet) er umulig å forutsi, og derfor er ettervirkningene meget variable. For de temporære prosjektene vil ”ettermålet” oftest være minst like viktig som selve gjennomføringen av prosjektene. Dokumentasjonen av prosjektene har betydning for om budskap lever videre og hvilken lærdom og erfaring som prosjektet har generert. Hva sitter de involverte igjen med, enten de deltar, produserer eller er investorer. Gjennom kunsten skapes det historier/fortellinger som vil leve videre som minner i deltakernes bevissthet.

Hvis målet er å være i dialog eller gi konstruktiv kritikk til en gruppe, enten det er entreprenørene, byråkratene eller politikerne er det viktig å være bevisst på hvordan kommunikasjonen og informasjon formidles. Ved bruk av sosiale medier kan dette være et hinder for å nå ut til denne gruppen, men et strategisk hjelpemiddel i mobilisering av deltaker. Hvordan kan strategiene nå ut til beslutningsorganer med innflytelse over det offentlige rom. Spørsmålet er om denne gruppen mottar informasjonen om visjon og mulige løsninger som kunsten formidler. Men skal kunsten har en slik direkte kommunikasjon? De er kunstnere og de bør bruke kunsten til å kommunisere, uansett tilnærming og uttrykk. Jeg henviser til Wrights påstand om at kunsten må være usynlig for å kunne være nyttig,²⁸⁶ er med på å understreke strategien til de tre prosjektene jeg har valgt. De er kanskje ikke usynlige, men de klarer å være nyttige og mindre synlige som en del av ”kunstverden”. Fordi prosjektene er så lite kommersielle kan de ikke bedømmes på lik linje med kunst slik vi ser innenfor kunstteori og kunstfeltet. Det er prosessen, åpenheten og tilgjengeligheten som gjør kunsten både vanskelig å vurdere og kategorisere. Men kanskje er det viktig å la kunsten virke uten strategiske virkemidler. I følge Bishop har kunsten

284 Yde, ed. *Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen*.

285 *SOUP* arrangerte tre ulike seminar knyttet opp mot tema om kunst og byutvikling i perioden. København er i omfattende transformasjon og ombygging og oppgradering av bydelen er påbegynt. Bydelen satser særlig på det bærekraftige og utvikle nye områder som Ørestad er eksempel på.

286 Wright, ”Tid Uten Egenskaper, Kunst Utenfor ”Radaren””, 25, 29.

denne iboende egenskap at den ”virker” i seg selv. Selv om Gormleys prosjekt var godt likt, vil dette ikke være det samme som at prosjektet tilfører noe annet enn oppmerksomhet.

Innflytelse & (bi)virkning

Wright henviser til at denne usynligheten gjør at den ikke er under samme kontroll fra eksempelvis politiet. Street Art er en kunstform der kunstneren praktiserer ulovlig. Kunsten trenger ikke være tydelig i sin kommunikasjonsform når de henvender seg, det er da kunsten ifølge Wright kan være nyttig. I de tverrfaglige prosjektene som REBAR gjennomfører er det likevel en god ”modell” å samarbeide og kommunisere med byens administrasjon, for å kunne få åpnet opp det rommet de ønsker, må det gjøres byråkratiske endringer.

Kunsten utsetter seg for risikoen å bli marginalisert. For den kan støtes ut og i kunstens tilfelle blir den ikke realisert når den ikke tilpasser seg, og men mister muligheter hvis den ignorerer oppdragsgivers ønsker. Men oppdragsgiveren bør ikke gjøre ”sensur” og korrigerende i kunsten. Kunsten bør være autonom og den har en sosial samfunnsfaktor og den inneha den iboende faktor som gjør den ”automatisk” samfunnsnyttig. Det er selve drivkraften som gjør kunsten ”vellykket”, da er kunsten villig til å overskride og bli interessant. Ellers blir den ufarliggjort og mister sitt potensial til å påvirke de samfunnsmessige forhold. Kunsten må ikke gjøre kompromiss, men samtidig skal den ikke eksperimentere for egen vinning i sosialt belastede samfunnsgrupper. Kunstneren må være bevisst sin rolle. Den relasjonelle kunsten praktiseres i en institusjonalisert kontekst har kunstnerne en tydeligere rolle, men når kunsten trer ut i det offentlige uterom har kunstnerne fått en ”birolle”. Slik Kester mener er dialogen mellom to parter kunsten, her vil kunstneren ”bare” være en del av noe større. Disse prosjektene Kester tar opp, står i stor motsetning til hva Kapoor og Balmond representerte med kunstkonstruksjonen *Temenos* i Middlesbrough, der prestisje og sensasjonsfaktor er overordnet for kunstnerne og oppdragsgiverne.

Gjennom åpenhet, historisk forankring, mangfold, dialog, det midlertidige, felles visjon og samarbeid på tvers prøver kunsten i de tre prosjektene å endre og fornye det offentlige rom. Ved å bruke kjente virkemidler har de som mål å flytte den fysiske og mentale grensen i den offentlige sfære. De fornyer energien til stedet og endrer oppfatningen av stedet. På denne måten har kunsten en funksjon som veiviser gjennom en ”fastlåst” situasjon til både innbyggerne, beboerne og stedet. Kunsten er med på å gi en varighet gjennom den temporære strategien de praktiserer i det offentlige rom. Varigheten kommer til uttrykk i verdighet, synlighet, mulighet og åpenhet.

Summen av *SOUP* er at de skapte en plattform for videre dialog mellom innbyggerne i Urbanplanen. De hadde blitt bedre kjent på tvers av bakgrunn og de fikk visualisert en mulig fremtidsversjon av Solvang Centret. Men det vil være opptil beboerne om dette blir realisert. I tillegg kan forhåpentligvis *By og Havn* og bydelen Ørestad ta *SOUP* og historien til Urbanplanen med i betraktning i videre fremdrift. *I Am Here* gjør først og fremst noe ved selvfølelsen til beboerne i Samuel House og gir dem tilbake verdigheten som individ og fjerner oppfatningen som andre hadde av bygården. I tillegg prøver de å synliggjøre gentrifiseringsprosessen som rammer mindre resurssterke samfunnsgrupper. De ønsker å gjøre utbyggere og investorer oppmerksom på at det er vanlige mennesker som de skyver ut, for å bygge nytt og dyrere. *PARK(ing) Day* har nå blitt en verdensomspennende dialog mellom innbyggere og eier av det offentlige rom. Prosjektet har blitt et opprop om mer menneskevennlige og sosiale møterom, som ikke er kommersialisert. *PARK(ing) Day* kanalisere budskapet om et tilgjengelig og offentlig rom for menneskene som bor i området. I Bjørvika og Ørestad er kunsten ennå i utvikling og kun i oppstartfasen, men selve utbyggingen har hurtig fremdrift. Kunsten må kanskje være ”raskere” for å kunne ha en påvirkning før det er for sent. Hvilke påvirkninger kunsten kommer til å ha på de nye bydelene vil være for tidlig å konkludere. Problemet til kunsten er de motsetninger som følger oppdraget. På den ene side står kunstens autonomi på spill i det oppdragsgiver gir for tydelige rammer. På den andre siden må kunsten være interessant, den må skille seg ut. Kunstens rolle har blitt å være en strategi for å gjøre et sted mer tiltrekkende. Kunsten vil uansett oppdragsgiver ønske å bidra med noe synlig eller usynlig.

I det verket (kunsten) ikke lenger isoleres, men blir integrert vil det være vanskelig å vurdere den, både i kunstteorien og i kunstmarkedet, og markedsverdien på kunsten vil bortfalle. Det er en annen verdi som synliggjøres i disse tre prosjektene. Menneskenes egenverdi og verdighet. I det offentlig rom må de demokratiske premisser være tilstede (Wright) de må kjempes for. Selv om kunsten bidrar i debatten, har en også det dilemma. Kunstens funksjon omhandler om i hvilken grad den skal gjøre kompromiss. I *SOUP*, *I Am Here* og *PARK(ing) Day* har kunstnerne gjort seg usynlige og deres rolle som kunstnere er utydelig. Men selve prosjektene har både en synlighet og en tydelighet i betraktninger av et gitt problem.

Kunstens rolle har blitt utvidet til å omfatte andre felt, det er kanskje den måten de kan bidra på i samfunnsmessige forhold, i stedet for å være isolert. Kunstnerne kan ”gjemme” seg i andre roller med en skjult agenda. Men det menes ikke at kunsten ikke har andre roller både innenfor og ute i det offentlige rom. Kunsten har mulighet til å ta et samfunnsansvar, men skal kunsten bidra i de store linjene, eller vil det være samfunnsansvar nok å hjelp et enkelt individ? Slik jeg ser det vil kunstens kanskje viktigste oppgave være å

henvende seg til betrakteren som individ og som fellesskap. *I SOUPs* mangfold av individer prøver prosjektet å tilrettelegge muligheter for individene og for fellesskapet. Kanskje ambisjonene er for høye, men sjansen er verd å ta. *SOUP* feiler kanskje ved at det føles som et større tomrom enn før prosjektet inntok stedet.

Byene handler om de som bor der og målet er å gjøre stedet bedre. Bourriaud bruker uttrykket *lære å bebo denne verden bedre*, han er inne på en viktig og høyst aktuell samfunnsfaktor. Dyrke og gjøre byen grønnere var et av virkemidlene som var fremtreden i strategiene, i tillegg var verdigheten og menneskets egen verdi satt i fokus. Er det kunstens verdi å være med på å gjøre mennesket verdifullt og gi individet og fellesskapet verdighet? Å prøve å disigere prosessen for å gjøre en kritisk vurdering vil være meningsløst, på samme tid er det vanskelig å vurdere prosessen fordi den aldri ender. Så konstruktiv kritikk vil være mislykket, men et inntrykk vil være mer realistisk. Inntrykket er at de tre prosjektene delvis eller helt, *virker* og dermed er vellykket i sin strategi. Kunstens økonomiske verdi blir utfordret i disse tverrfaglige, temporære og prosessorienterte praksisene, fordi de lar seg ikke vurderes verken av kunstmarkedet eller kritikere, de slipper unna. Dette kan være det viktigste strategien for kunsten å være autonom og dermed innvirke på ulike samfunnsforhold.

Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. *Estetisk Teori*. [Oslo]: Gyldendal, 1998.
- Alberro, Alexander, and Patsy Norvell. *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, Lewitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Andrea Luka Zimmerman, Lasse Johansson. "Fugitive Images 'About.'" Fugitive Images, www.fugitiveimages.org.uk.
- Anne Beate Hovind, Per Gunnar Eeg-Tverbakk, Marius Grønning, Tone Hansen, Therese Staal Brekke. "Temahefte Kunst." Oslo: Bjørvika Utvikling AS, 2009.
- Arkitektforeningen. "Sol over Urbanplanen." (2010), www.arkitektforeningen.dk/artikel/nyheder/sol-urbanplanen.
- Bale, Kjersti. *Estetikk: En Innføring*. Oslo: Pax, 2009.
- Bergsli, Heidi. "Rett Til Byen." *Billedkunst*, no. 5 (2010).
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October*, no. 110 (2004): 51-80.
- Bishop, Claire. "På Tvers Av Oppdraget." In *TXT* edited by Kunst i offentlig rom. Oslo: Kunst i offentlig rom, 2007.
- Bishop, Claire. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents." *Artforum*, 2006.
- Borello, Matthias Hvass, ed. *Empatiens Kunst*. Edited by Marie Bruun Yde, Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen. København: Forlaget Vandkunsten, 2009.
- Borello, Matthias Hvass. "Kunst Med Offentlig Ansvarlighed." (2008), www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?offentlig+ansvalighed.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2005.
- Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell Estetikk*. Oslo: Pax, 2007.
- Danto, Arthur C. "Kunstverdenen (1964)." In *Estetisk Teori: En Antologi*, S. 299-312. Oslo: Universitetsforl., 2008.
- Dewey, John. "Å Gjøre En Erfaring: Fra Art as Experience (1934)." In *Estetisk Teori: En Antologi*, S. 196-213. Oslo: Universitetsforl., 2008.
- Dickerscheid, P.J. "Across Globe, Instant Parks Replace Parking Spots." *WVEC / Virginia News*, 19.08.2008 2008.
- Florida, Richard. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books, 2002.
- Foster, Hal. "The Artist as Ethnographer." In *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, 171-203. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- Greenberg, Clement, and Åsmund Thorkildsen. *Den Modernistiske Kunsten*. Oslo: Pax, 2004.
- Herming, Hilde. "Koro/Kunst I Offentlige Rom." *KUNST PLUSS*, nr 4 / 2010.
- Hjort, Anders. "Guide: Her Er Den Vilde Arkitektur Lige Nu." *Politiken*, 8.11. 2010.
- Hovind, Anne Beate. "Temahefte Kunst Er Ferdig." Bjørvika Utvikling AS, http://www.bjorvikautvikling.no/modules/module_123/proxy.asp?C=9&I=62&D=2.
- Hovind, Anne Beate. "Ulike Kunstuttrykk På Et Internasjonalt Nivå." Bjørvika Utvikling, www.bjorvikautvikling.no/modules/module_123/proxy.asp?D=2&C=39&I=68&mids=a62a.
- Kester, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 2004.
- Kjær, Line, ed. *Haven Og Skrammellegepladesen - Selvorganisering Og Social Kunstpraksis* Edited by Marie Bruun Yde, Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen. København: Forlaget Vandkunsten, 2009.
- KORO. "Om - KORO." Koro, www.koro.no/no/om.
- KORO. "Innledning." In *TXT*, edited by Kunst i offentlig rom. Oslo: KORO, 2007.
- KORO. "Uterom." Kunst i offentlig rom, www.koro.no/no/prosjekter/kunstordninger/uterom.
- Kunsthall Oslo. "Da Julemændene Kom Til Byen Med Solvogner." <http://kunsthall oslo>
- Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2002.

- Langhelle, Aage. "Hydro Trekker Seg Fra Samarbeid." *Billedkunst*, no. 2 (2005).
- Lid, Vetle. "Feige Kunstnere." *Aftenposten*, 17.06.2009 2009.
- Lønmo, Solveig. "Kunstens Rolle I Bjørvika." *Billedkunst*, no. 2 (2010).
- Nielsen, Sabine. "Kunsten I Byen - Byen I Kunsten." In *Art Incorporated - The Role of Art in Urban Development*. Køge: Kunstmuseet Køge Skitsesamling, Danmark, 2008.
- Nøra, Stig. "Byutvikling Truer Mangfoldet." *Forskning.no*, www.forskning.no/artikler/2010/mai/250573.
- Paasche, Marit. "Rykter Om Et Annet Rom." edited by KORO. Oslo: Utsmykkingsfondet for offentlig bygg, 2004.
- Rakett. "Common Lands – Allmannaretten." Rakett, www.commonlands.net.
- REBAR Group. "Park(Ing) Day 2010 " 2010, <http://parkingday.org>.
- Sheikh, Simon. "Kunst, Offentlig Og Motoffentlighet." In *TXT*, edited by Kunst i offentlig rom. Oslo: KORO, 2007.
- Statens Kunstfond. "Open Call." *kunst.dk*, www.kunst.dk/billedkunst/kunstidetooffrum/opencall.
- Sæter, Oddrun. "Kunst Møter Steder, Kunst Skaper Steder." In *Kunst I Offentlig Rom*, edited by Kunst i offentlig rom. Oslo: Forlaget Press / Utsmykkingsfondet for offentlig bygg, 2003.
- Sæter, Oddrun. *When "the Art of the Strangers" Throws Light on Place Andlocal Identity*. [Stockholm]: Föreningen för arkitekturforskning, 1996.
- Tonda, Philip. "'Kunstnerne Er En Lille Del Af En Større Sammenhæng'." *Kunsten.nu*, www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?interview+peter+schultz+jorgensen+gentrificering.
- Torstensen, Mette Dywad. "Anish Kapoor - Verdens Største Utsmykningsprosjekt." *KUNST*, Nr 5 / 2010, 72-74.
- Ustvedt, Øystein, and Marit Woltmann. *Passasjer: Betrakteren Som Deltaker*. Vol. nr 34, Katalog. Oslo: Museet, 2002.
- Wright, Stephen. "Tid Uten Egenskaper, Kunst Utenfor "Radaren". In *TXT*, edited by Kunst i offentlig rom. Oslo: KORO, 2007.
- Yde, Marie Bruun, ed. *Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen*. København: Vandkunsten, 2009.
- Yde, Marie Bruun, ed. *Under Betonen, Bazaren! Urbanplanen Før, Nu, Herefter*. Edited by Marie Bruun Yde, Soup - Et Midlertidigt Kunst- Og Arkitekturprosjekt I Urbanplanen. København: Forlaget Vandkunsten, 2009.
- Ørestad. "Kunstguide." By & Havn, www.orestad.dk/da-DK/Oplev/Kunst.
- Ørestad. "Ørestad På 5 Minutter." By & Havn, www.orestad.dk/da-DK/Fakta/5min.
- Øvlisen, Mads. "Statens Kunstråd 2007-2011 Siger Farvel Med Kritisk Udspil." Statens Kunstråd, www.kunst.dk/nyheder/artikel/statens-kunstraad-siger-farvel-med-kritisk-udspil.

*Fotomaterialet er gjengitt med tillatelse fra REBAR, SOUP og Fugitive Images.

*Alle webbaserte artikler, intervju og annen informasjon er lastet ned i PDF-fil for å bevare kildematerialet.