

Arenautvikling

Den levende kunst- og kulturarenaen som kulturpolitisk målsetting og kunstnerisk utviklingsfelt



Mali Helen Norvalls
Kandidat nr: 114

Kunst, design og entreprenørskap
Emnekode MEST 5900
Institutt for teknologi, kunst og design
HIOA

Våren 2015

Forord

Denne prosessen har vært lærerik og interessant, takk til medstudenter og lærere for gode seminarer og konstruktive innspill i prosessen-

Takk til veiledere Boel Christensen-Scheel og Vigdis Storsveen for inspirerende diskusjoner og fantastisk oppfølging!

Mali Helen Norvalls
Tjøme 15.4.2015

Sammendrag

Arena-begrepet har de siste ti årene etablert seg i norsk kultur-språk og debatt, som et anvendelig og beskrivende uttrykk for kunstnerisk produksjon basert på et sammensatt innhold, hvor interdisiplinært samarbeid mellom kunst-disipliner står sentralt. De fleste arena-prosjekter er på en eller annen måte knyttet til det offentlige rom, og har klare målsettinger i forhold til funksjon og aktivitet. Arena-begrepet har utviklet seg i takt med kunst-begrepet generelt, hvor diskursive praksiser og deltakelse nå er vesentlige aspekter i kunstnerisk virksomhet og produksjon. Arenaen utgjør et alternativt visningsrom, hvor kunst delvis formidles med bakgrunn i et bredde-perspektiv.

Målsettingen for dette masterarbeidet har vært å se på hvilken rolle arkitektur og kunstproduksjon kan spille sammen i arena-utvikling, og hvordan et slikt samarbeid kan bidra i utvikling av arena-strukturer i tråd med kulturpolitiske intensjoner. Undersøkelsen i denne oppgaven er knyttet til to caser, Transformer og SALT, som er eksempler på utendørs-arenaer for kunst- og arkitekturformidling i det offentlige rom.

De to prosjektene har begge *stedet* som utgangspunkt for utvikling av arena-konseptet, og reiser på denne måten interessante spørsmål omkring stedets betydning i kunsten, og det offentlige roms betydning i forhold til opplevelse og deltakelse. De to casene har i tillegg interdisiplinært samarbeid mellom kunst og arkitektur som grunnlag i prosjekt-utviklingen, dette belyser interessante problemstillinger knyttet til strategier for slike samarbeid, og hvorvidt denne typen samarbeid har betydning for det kunstneriske slutt-produktet. De tre hovedområdene 1) kulturpolitiske målsettinger, 2) sted, stedsutvikling, og lokal identitet, og 3) interdisiplinært samarbeid, utgjør grunnlaget for den teoretiske utdypningen og undersøkelsesområdene i denne oppgaven.

Arenaen setter helhetsopplevelsen i sentrum. Organisatorisk tilrettelegging og disiplinoverskridende kunstneriske praksiser får andre rammer enn de tradisjonelle, og nye muligheter og uttrykk oppstår-arenaen blir et levende kunstnerisk sentrum.

Abstract

The arena concept has the last ten years established itself in Norwegian culture and language debate, as a useful and descriptive expressions of artistic production based on a complex content, where interdisciplinary collaboration between art disciplines are central. Most arena projects are somehow linked to the public, and can be related to function and activity. The concept of the arena has developed along the art concept in general, where discursive practices and participation now are essential aspects of artistic activity and production. The arena constitutes an alternative exhibition space, where art is communicated to a broad audience.

The task of this thesis has been to examine what role architecture and art production can play together in arena concepts, and how such cooperation can contribute in developing arena structures in line with cultural policy intentions. The investigation in this paper is related to two cases, Transformer and SALT, which are examples of outdoor venues for art and architecture dissemination in the public domain.

The two projects both have the *site* as a starting point for the development of the arena concept, and interesting questions arises about the significance of art in public situations. The two cases also have interdisciplinary collaboration between art and architecture as a main topic for project development, this highlights the interesting issues related to strategies for such cooperation, and whether this kind of cooperation is important for the final artistic product. The three main areas 1) cultural objectives 2) place, community development, and local identity, and 3) interdisciplinary cooperation, form the basis of the theoretical frame-work and survey areas in this thesis.

The arena puts the art experience at the center of dissemination. Aspects of organization interdisciplinary art-practices obtain other frames than the traditional ones, and new opportunities and expressions come to view- the arena becomes a vibrant artistic center of collaboration.

Innhold

1.	Innledning.....	6
1.1	Problemstilling.....	7
1.2	Oppgavens struktur	8
2.	Teori og metode	9
2.1	Arena-begrepet som forskningsområde	9
2.2	Forskningsmateriale: Transformer og SALT.....	14
2.2.1	Teoretisk tilnærming: Kunstteori	19
2.2.2	Kulturpolitisk tilnærming.....	19
2.2.3	Relasjonelle perspektiver	21
2.2.4	Stedsutvikling: Kwons paradigmer for kunst i det offentlige rom	21
2.2.5	Forholdet mellom kunst og arkitektur	24
2.2.6	'The expanded field'	26
2.3	Vitenskapsteoretiske og metodiske tilnærminger	27
2.4	Case-studie som metode.....	30
2.5	Dybde-intervju som metode	30
2.6	Studiens relevans og begrensninger	32
2.7	Analyse og forskningsspørsmål	33
3.	Arenautvikling: Kulturpolitiske og kunstfaglige problemstillinger	34
3.1	Arenaens muligheter.....	37
3.2	Interdisiplinære strategier.....	39
3.3	Lokal identitet.....	39
3.4	Kommersielle interesser.....	40
3.5	Oppsummering: Hovedområder i arena-utvikling	42
4.	Caser: Transformer og SALT	43
4.1	Transformer.....	43
4.1.1	Kulturpolitiske aspekter	43

4.1.2	Stedet som utgangspunkt.....	47
4.1.3	Interdisiplinært samarbeid.....	48
4.2	SALT.....	51
4.2.1	Kulturpolitiske aspekter	51
4.2.2	Stedet som utgangspunkt.....	54
4.2.3	Interdisiplinært samarbeid.....	56
5.	Analyse og diskusjon	60
5.1	Kulturpolitisk bredde-tenkning: Arenaen som mulighet.....	60
5.1.1	Alternative visningsrom.....	60
5.1.2	Tematisk innhold	62
5.1.3	Relasjonelle perspektiver og deltakelse	63
5.1.4	Kritiske virkemidler.....	65
5.2	Arenaen som ledd i stedsutvikling og identitetsbygging.....	67
5.2.1	Forlatte områder	68
5.2.2	Uberørt natur	70
5.2.1	Temporære prosjekter	73
5.2.2	Lokal tilhørighet og identitetsbygging.....	74
5.3	Kunstfaglig utvikling: Interdisiplinært samarbeid mellom kunst og arkitektur i arenaen.....	76
5.3.1	Paviljongen som krysningspunkt	78
5.3.2	Interdisiplinære strategier.....	82
5.3.3	Å bevege seg i rom	84
5.3.4	Atmosfære.....	85
5.4	Arenaen som møtepunkt mellom disipliner og roller	87
5.4.1	Serra som motstykke til interdisiplinære praksiser.....	90
6.	Konklusjon	93
7.	Utvikling av arena Verdens Ende.....	95
8.	Litteratur.....	97
	Vedlegg:.....	101

1. Innledning

Arena-begrepet har de siste ti årene etablert seg i norsk kultur-språk og debatt, som et anvendelig og beskrivende uttrykk for kunstnerisk produksjon basert på et sammensatt innhold, hvor interdisiplinært samarbeid mellom kunst-disipliner står sentralt. De fleste arena-prosjekter er på en eller annen måte knyttet til det offentlige rom, og har klare målsettinger i forhold til funksjon og aktivitet. Arena-begrepet har utviklet seg i takt med kunst-begrepet generelt, hvor diskursive praksiser og deltakelse nå er vesentlige aspekter i kunstnerisk virksomhet og produksjon. Arenaen utgjør et alternativt visningsrom, hvor kunst delvis formidles med bakgrunn i et bredde-perspektiv. Her kan det virke som om terskelen for opplevelse og deltakelse i kunsten skal være lav. Arenaen opptrer på den måten som et alternativt format til de tradisjonelle visningsstedene, som i dag opplever at det stilles nye krav i forhold til formidling og fysisk tilrettelegging for samtidens ulike kunstuttrykk. Institusjonene skal, i tråd med kunstfaglige og kunstpolitiske føringer, i dag både være samfunnshus, laboratorium og utdanningsinstitusjon. Kanskje er dette en umulig oppgave? Ønsket om å utvikle nye utstillingsformater, som arena-konsepter, kan oppfattes som et svar på dette; organisatorisk tilrettelegging og disiplinoverskridende kunstneriske praksiser får andre rammer, og nye muligheter og uttrykk oppstår.

Målsettingen for dette masterarbeidet har vært å se på hvilken rolle arkitektur og kunstproduksjon kan spille sammen i arenautvikling, og hvordan et slikt samarbeid kan bidra i utvikling av arena-strukturer i tråd med kulturpolitiske intensjoner. Undersøkelsen i denne oppgaven er knyttet til to caser, Transformer og SALT, som er eksempler på utendørsarenaer for kunst- og arkitekturformidling i det offentlige rom. Prosjektet Transformer er lokalisert til forlatte og ubrukte by-rom i Oslo, hvor arealer utvikles og tas i bruk i kunstnerisk sammenheng. SALT- prosjektet fokuserer på arktisk natur og kultur, og har sitt første stoppested på en strand på Sandhornøy i Nordland. Prosjektet er definert som en plattform for utvikling av arkitektoniske og kunstneriske uttrykk, hvor opplevelse og sosial interaksjon inngår. De to undersøkelsesenheter, casene, bidrar til å tegne et bilde av innholdet i arena-begrepet, og å utdype de kunstfaglige og kunstpolitiske aspektene knyttet til arenautvikling. Prosjektene er begge finansiert gjennom offentlige støtteordninger, dette viser hvordan arena-begrepet har blitt kulturpolitisk relevant, og hvordan disse to arena-konseptene oppfyller politiske intensjoner og målsettinger. De to prosjektene har begge *stedet* som utgangspunkt for utvikling av arena-konseptet, og reiser på denne måten interessante spørsmål omkring stedets betydning i kunsten, og det offentlige roms betydning i forhold til opplevelse og deltakelse. De to casene har i tillegg interdisiplinært samarbeid mellom kunst og arkitektur som grunnlag i prosjektutviklingen, dette belyser interessante problemstillinger knyttet til strategier for slike samarbeid, og hvorvidt denne typen samarbeid har betydning for det kunstneriske slutt-produktet. De tre hovedområdene

nevnt her; 1) kulturpolitiske målsettinger, 2) sted, stedsutvikling, og lokal identitet, og 3) interdisiplinært samarbeid, utgjør grunnlaget for den teoretiske utdypningen og undersøkelsesområdene i denne oppgaven. Aspekter omkring det offentlige rom og deltakelse, behandles i sammenheng med hovedområdene kulturpolitikk og sted.

Med utgangspunkt i begrepet arenautvikling, har jeg i denne masteroppgaven forsøkt å peke på aktuelle utviklingstrekk i samtidskunsten, hvor eksperimentering og utvikling i forbindelse med alternative visningsrom, flere-mediale uttrykk og interaksjon, er sentrale områder. I forskningsarbeidet har jeg hatt som intensjon å fremskaffe kunnskap og resultater omkring etablering av arenaer på et generelt plan, samtidig har jeg hatt en målsetting om at denne kunnskapen skal kunne overføres til et lokalt prosjekt i det offentlige rom; etablering av en arena for kunst og arkitektur på Verdens Ende i Vestfold. Jeg har valgt å knytte det praktisk-estetiske arbeidet i oppgaven til en tenkt utvikling av et arena-prosjekt i dette naturområdet i Tjøme kommune, et sted jeg som beboer har et nært forhold til.

1.1 Problemstilling

Intensjonen for dette masterarbeidet har altså vært å belyse problemstillinger omkring kulturpolitiske målsettinger og hvilken rolle arkitektur og kunstproduksjon sammen kan spille i arenautvikling i det offentlige rom. Problemområdet for undersøkelsen er derfor dette:

Den levende kunst- og kulturarenaen som kulturpolitisk målsetting og kunstnerisk utviklingsfelt.

Og videre er problemstillingen denne:

-Hvordan kan interdisiplinært samarbeid mellom kunst og arkitektur bidra i arenautvikling i det offentlige rom?

I problemstillingen har jeg valgt å bruke *interdisiplinært* som en betegnelse på et involverende samarbeid mellom akademiske disipliner fra beslektede fagfelt. Videre har jeg valgt en vid tilnærming ved å bruke begrepet *kunst*, dette basert på arenaens utgangspunkt som ramme for *ulik* kunstnerisk produksjon. *Arkitektur* betraktes i hovedsak som kunstnerisk disiplin i denne studien, hvor krysningspunktene mellom kunst og arkitektur diskuteres i det teoretiske materialet. Med *offentlig rom* menes her både urbane områder og natur, hvor det er allmenn tilgang.

Analysekategoriene i studien er i forhold til arenautvikling som fenomen, knyttet til områdene politisk målsetting og intensjoner, sted og stedsutvikling og lokal identitet, og interdisiplinært

samarbeid og strategier for dette, mellom kunst og arkitektur. Perspektiver i forhold til deltakelse og interaksjon er relevante i sammenhengen, og knyttes opp til politiske intensjoner og stedsutvikling.

1.2 Oppgavens struktur

Kapittel 1 inneholder en innledning med generelle betraktninger omkring arenavikling som fenomen i norsk kulturdebatt, og presentasjon av problemstillinger og undersøkelsesområder for oppgaven.

I kapittel 2 omtaler jeg forskningsområdet for oppgaven, og presenterer forskningsmaterialet, casene Transformer og SALT. Videre omtaler jeg aktuell litteratur på området, og redegjør for min metodiske tilnærming, med utgangspunkt i vitenskapsteoretiske overveielser. Jeg begrunner så valget av case-metodikk og utvalget av caser, basert på undersøkelsens definisjon av arena-begrepet og begrepets betydning i kunstfaglig og kulturpolitisk sammenheng.

I kapittel 3 går jeg nærmere inn på problemstillinger knyttet til arenavikling, i forhold til kulturpolitiske og kunstfaglige aspekter, og oppsummerer avslutningsvis hva jeg mener er hovedmomenter knyttet til begrepet som tas videre i undersøkelsen.

I kapittel 4 presenterer jeg casene Transformer og SALT, strukturert gjennom hovedområdene kulturpolitiske aspekter, stedet og stedsutvikling og interdisiplinært samarbeid.

I kapittel 5 analyserer og diskuterer jeg forskningsmaterialet, og sammenholder det empiriske med teoretisk utvalg. Hovedproblemstillingene kulturpolitisk bredde-tenkning og arenaen som mulighet, arenaen som ledd i stedsutvikling og identitetsbygging, kunstfaglig utvikling og interdisiplinært samarbeid, og arenaen som møtepunkt mellom disipliner og roller, utgjør undersøkelseskategoriene i studien.

I kapittel 6 konkluderer jeg, og sammenholder funn med problemområde og problemstilling.

I kapittel 7 omtaler jeg det praktisk-estetiske arbeidet, som er knyttet til en mulig utvikling av en arena for kunst og arkitektur på Verdens Ende i Vestfold.

2. Teori og metode

I dette kapittelet tar jeg sikte på å vise hvordan arena-begrepet er etablert i norsk kunst- og kulturpolitikk og språk, og hvordan begrepet blir brukt i offentlige dokumenter produsert av aktører som setter rammer for det norske kulturlivet; Norsk Kulturråd og KORO. Gjennomgangen av styringsdokumentene i første del, viser fellestrekk ved arena-konsepter og hvilke intensjoner som ligger til grunn for satsningen på etablering av kunstarenaer i Norge. Dette utgjør forskningsområdet i studien. Videre presenterer jeg forskningsmaterialet, casene Transformer og SALT, og beskriver den kunst-teoretiske tilnærmingen i oppgaven. I siste del av kapittelet gjør jeg rede for metodisk tilnærming, valg av metodikk og behandling av det empiriske materialet.

2.1 Arena-begrepet som forskningsområde

Norge er i en særstilling når det gjelder støtteordninger til kunstproduksjon, de fleste større kunstprosjekter i Norge mottar på en eller annen måte støtte fra det offentlige. Dag Solhjell og Jon Øien kartlegger i boka *Det Norske Kunstfeltet* (2012) forholdet mellom kunst og politikk, og påpeker det viktige avhengighetsforholdet mellom aktørene: «Kunst og politikk trenger hverandre, men kan ikke tre inn på hverandres enemerker. Det har gjort det nødvendig å etablere bestemte strukturer for hvordan de skal forholde seg til hverandre» (Solhjell & Øien, 2012, s. 242). Norsk Kulturråd og KORO er viktige aktører i disse strukturene, de forvalter en stor del av de offentlige midlene avsatt til kulturformål. Det vil derfor være relevant for denne oppgaven å se på hvordan disse institusjonene definerer og formidler retningslinjer for arena-etablering. Jeg referer her til Kulturrådets årsrapporter fra 2009 og 2013, som viser at det i dette tidsrommet holdes fast ved bruken av arena-begrepet. I tillegg referer jeg til Stortingsmelding 23 (2011-2012), *Visuell kunst*, som har lagt føringer for definisjon av arena-begrepet og trolig også utvikling av dagens kunst- og kultur arenaer i Norge. Dokumentene viser alle den sterke koblingen mellom bruk av begrepet arena og de interdisiplinære perspektivene som eksisterer og utvikles på dagens samtidskunstfelt.

I dagens kultur-Norge finner vi kunstnere, arkitekter, produsenter og politikere som har et personlig og eller offentlig engasjement i samfunn og omgivelser, hvor målsetting om å «fylle» våre rom med meningsfullt innhold står sentralt. Arena-begrepet har blitt viktig i utvikling av forståelse for kunstneriske praksiser som opererer utenfor det tradisjonelle visningsrommet. Ofte trer en tettere kobling mellom formidling og arkitektur fram i arena-prosjekter; hvordan påvirker de fysiske rammene det kunstneriske uttrykket, og hvordan kan kunst og arkitektur virke sammen i kunstproduksjoner?

Kapittel 16 i Stortingsmelding 23 (2011-2012) *Visuell Kunst* har fått tittelen «Kulturbygg og andre arenaer for kunst». I tredje avsnitt påpekes behovet for vedlikehold og oppgradering av allerede eksisterende lokaler og arenaer for produksjon og formidling av profesjonell kunstnerisk virksomhet. I tillegg vises det til behov for arenaer som ivaretar og gir muligheter innenfor tverrkunstneriske uttrykk: «Dagens kunstneriske praksis innenfor visuell kunst, scenekunst, musikk og litteratur beveger seg mot det tverrkunstneriske, stedsspesifikke, med relasjonelle og digitale prosjekter. Skillene mellom produksjon og formidling, eller mellom kunst og arena, mellom visuell kunst og andre fagområder bygges ned og spredning og kommunikasjon foregår på nye steder og gjennom nye kanaler» (Meld. St. 23 (2011-2012), s. 154). I kapittel 17 har avsnitt nummer fire fått tittelen «Andre arenaer for arkitektur, kunst og design». Her fokuseres det på hvordan samtidskunst stadig opererer på tvers av disiplin-skiller, og at mange i Norge i dag arbeider med arkitektur og design i en kunstsammenheng. Her nevnes eksplisitt sammenslutningen *ROM for kunst og arkitektur* som et eksempel på denne typen praksiser (involvert i Transformer-prosjektet som behandles i denne oppgaven).

Oppmerksomheten rundt kunst og rammebetingelser tydeliggjøres i Kulturdepartementets bevilgninger til Norsk Kulturråd, som i perioden fra 2008 fram til i dag, har mottatt betydelig støtte til arenavutvikling - og etablering. I Kulturrådets årsrapport fra 2009, har programmet *Rom for kunst* blitt en av Kulturrådets hovedsatsninger. I innledningen til årsrapporten, peker daværende leder av Norsk Kulturråd, Bentein Baardson, på viktigheten av å lage kulturelle plattformer for alle nasjonaliteter i Norge, en av måtene å gjøre dette på i følge Baardson, er å utvikle nye arenaer og møteplasser for kunstformidling og kunstutdanning. Baardson peker videre på at kunst-verdenen for lengst har beveget seg ut av galleriene, institusjonene og konsertlokalene, at skillet mellom kunst og omgivelser stadig utfordres, og at det derfor er nødvendig å tenke nytt og etablere nye arenaer (Norsk Kulturråd, 2010). I følge årsrapporten fra 2009, prioriterte programmet *Rom for kunst* spesielt arenavutvikling og interdisiplinære prosjekter: «På bakgrunn av den overordna målsetjinga til Kulturrådet om å utvikle rolla og rommet til kunsten i ålmenta, har rådet også i 2009 sett det som ei prioritert oppgåve å møte samtidskunstens behov for produksjons- og formidlingsarenaer innafor biletkunst, scenekunst, musikk, litteratur og tverrkunstnarlege område» (Norsk Kulturråd, 2010, s.29).

Kulturrådet opplevde i 2009 en økt interesse for arena-etablering i form av at antall søknader om prosjektmidler gikk kraftig opp. Rådet støttet i 2009 et utvalg prosjekter økonomisk, ut fra fastsatte kriterier. «I vurderinga av søknadene har rådet lagt stor vekt på kunstnarleg og kulturfagleg innhald og kvalitet ved arenaene. Det er teke omsyn til lokal/regional forankring og forankring i kunstmiljøa. I bygge- og ombyggingsprosjekt er formålstenlege og nyskapande arkitektoniske løysingar vektlagde.

Rådet har òg vore oppteke av stadsutviklingsaspekt i tilknytning til prosjekta» (Norsk Kulturråd, 2010, s. 29). Kulturrådet fastsetter ikke en eksplisitt definisjon av arena-begrepet, snarere ønsker de å betrakte arena-etablering på en «åpen» måte; en arena kan være et fysisk sted, en konstruksjon eller en aktivitet knyttet til en fysisk ramme. I kriteriene legges det vekt på at prosjekter som støttes skal søke å bidra til profesjonalisering på kunstfeltet, samtidig skal prosjektene ha en interdisiplinær tilnærming. Kunstpraksiser og kunstuttrykk som opererer utenfor de tradisjonelle visningsrommene prioriteres. Det er interessant å merke seg at i årsmeldingen fra 2009 nevnes *mobile arenaer* spesielt. Slike prosjekter skal i utgangspunktet ha tilknytning til et sted- rådet støttet i 2009 flyttbare/temporære prosjekter hvor de fant det formålstjenlig i forhold til stedets karakter og /eller det kunstneriske uttrykket å ha en mobilitet. Med dette åpner Kulturrådet for arkitektonisk eksperimentering, hvor det interdisiplinære samarbeidet mellom kunstnere og arkitekter blir utslagsgivende for formidlingen av det kunstneriske innholdet. At det presiseres at mobile arenaer ønskes knyttet opp mot et definert sted, kan være et forsøk på å sikre det ofte litt «flytende» organisasjonsmessige ansvarsforholdet knyttet til denne typen prosjekter. De siste årene har Kulturrådet opplevd at flere prosjekter har strandet; i 2009 mottok prosjektet *Luftskipet* 400 000 kr i støtte, samarbeidsproblemer mellom de tre ansvarlige kommunene har resultert i at den mobile strukturen nå er solgt til en privatperson som oppbevarer den i sin egen hage. Mobile/temporære prosjekter er sårbare, men samtidig viser kulturrådet vilje til å utforske denne typen arenaer videre. Kapittelet viet programmet *Rom for kunst* i årsmeldingen 2009, avsluttes med denne oppsummeringen omkring arena-etablering: « Å bidra til utforsking av forhold mellom stad, arkitektur, rom og kunstuttrykk er viktig for utviklinga av kompetanse på arenaområdet» og videre: «Utprøving av nye typar arenaer kan få overføringsverdi til heile feltet» (Norsk Kulturråd, 2010, s. 29).

I perioden fra 2009 til 2013, i hovedsak her det siste året, har Kulturrådet gjennomgått vesentlige endringer i organisasjonsstruktur. Regjeringskiftet i 2014 har medført at disse endringsprosessene vil fortsette framover. Fra politisk hold har retningslinjer i forhold til «prinsippet om armlengdes avstand» bidratt til endring av sammensetning og mandat i komiteene, og nye ansvarsoppgaver har blitt tillagt organisasjonen. Årsmeldingen fra 2013 viser likevel at Kulturrådet har opprettholdt programmet *Rom for kunst*. Det første kapittelet i årsmeldingen er tilnærmet det samme som i årsmeldingen fra 2009, og Kulturrådet fastholder målsettingen om å etablere nye steder og arenaer for visuelle og performative kunstuttrykk. Nytt i årsrapporten fra 2013 er at sjangeren litteratur nevnes i forbindelse med arenavutvikling. Kulturrådet har støttet etablering av litteraturhus og mindre bibliotek-prosjekter, noe som er sammenfallende med bibliotekenes utvidede formidlingsområde, som nå mange steder også omfatter andre kunstdisipliner.

I 2013 ga Kulturrådet økonomisk støtte til to nye kunsthaller; Kunsthall Stavanger og Kunsthall Trondheim. Videre bevilget de midler til et forprosjekt for etablering av Kunsthall Grenland. Dette viser at de fortsetter sin prioritering av ukonvensjonelle steder for kunstformidling, hvor strukturell oppbygning og drift skiller seg fra tradisjonelle institusjoner. I tillegg er ofte de fysiske rammene i denne typen prosjekter avgjørende for den kuratoriske tilnærmingen og det kunstneriske uttrykket; arkitekturen ansees ofte å være bedre tilpasset og gi større utviklingsmuligheter for samtidskunstens flere-mediale og eksperimenterende uttrykk.

Nytt i årsrapporten fra 2013 er det uttrykte forholdet mellom kunst-arenaer og kulturhus; det vises her til rapporter fra arena-utviklings prosjekter som avdekker et behov for mer spesifikk kunnskap om arena-konsepter og kulturbygg. Dette vil være gjenstand for videre forskning initiert av Kulturrådet (Norsk Kulturråd, 2014, s.36). Dette viser hvordan arkitektur har fått en større betydning inn mot kunstfeltet, og at man i dag i langt større grad enn tidligere betrakter arkitektur som en premiss i kunstformidling. I sin oppsummering av Kulturrådets historie og virksomhet gjennom femti år, stilles det svært aktuelle spørsmålet om hva som er de beste rammevilkårene for kunstformidling; hvilken rolle kan arkitektur og kunst spille sammen i kunstproduksjon, og hvilke arena-strukturer vil være de mest tilfredsstillende på et bestemt sted eller i et lokalmiljø? I følge Kulturrådet selv, må dette være gjenstand for utprøving og forskning, og initierer med dette fortsatt satsning på alternative visningssteder og arenautvikling.

Kulturrådet har i sin årsrapport fra 2013 ikke bare fokus på etablering av nye arenaer, men poengterer også at det er nødvendig med en styrking av kunstarenaenes muligheter til å utvikle innhold og kompetanse. Kulturrådet har utviklet et program for gjesteopphold for kunstnere og kuratorer fra inn- og utland, som ulike typer arena- virksomheter kan søke om støtte til. Målsettingen er å høyne den kunstneriske kvaliteten, i tillegg sørge for bedre produksjons-kompetanse innenfor arena-virksomhetene. Kulturrådet ønsker også å bidra til økt internasjonalisering på kunstfeltet, hvor de gjennom denne ordningen ser for seg en utveksling av kunnskap, erfaring og impulser (Norsk Kulturråd, 2014).

I tillegg til programmet Rom for kunst, har Kulturrådet opprettet programmet Kunstløftet, som fra 2008 har støttet kunstprosjekter for barn og unge. I formålet for ordningen heter det at Kulturrådet ønsker å heve interessen, anerkjennelsen og kvaliteten på kunst for barn og unge, og at de i perioden fram mot 2015, vil ha dette som en av sine hovedsatsninger (Norsk Kulturråd, 2014). I den anledning lyser Kulturrådet ut prosjektmidler som en del av prosjektet Kunstløftet, og midler vil bli gitt til

prosjekter som gjennom kunst- eller kunnskapsproduksjon, formidlingsgrep eller nettverksarbeid evner å tilføre feltet nye perspektiver og kvalitetsforståelser (Norsk Kulturråd, 2014). Det legges vekt på at Kunstløftet er et tverrfaglig initiativ, og det inviteres til prosjekter på alle kunstområder og for alle aldersgrupper barn og unge. Målsettingen har vært å stimulere til «interessante og relevante prosjekter innenfor alle kunstfelt» (Norsk Kulturråd Kunstløftet, udatert). Videre i målsettingen brukes også her begrepet arena-etablering: «Prosjekter som har som mål å etablere eller videreutvikle produksjonsarenaer med rom for utprøvende og nyskapende kunstproduksjoner for barn og ungdom kan søke støtte» (Norsk Kulturråd Kunstløftet, udatert). Et av prosjektene som har fått støtte fra dette programmet er Transformer, som jeg har valgt som case i denne oppgaven.

Kulturdepartementet vedtok i 1999 retningslinjer for ordningen URO, hvor KORO (Kunst i offentlige rom) er ansvarlig forvaltningsorgan. URO er en tilskudds- og produksjonsstøtteordning som bidrar til realisering av kunstprosjekter i uterom og i andre åpne offentligheter. I URO-prosjektene finnes det ingen offentlig institusjon eller byggherre som er ansvarlig for kunstproduksjonene, i motsetning til de andre programmene KORO forvalter. KORO har helt fra 1970-tallet vært ansvarlig for utsmykking av bygninger og forvaltning av statens kunst, og har i løpet av denne perioden bidratt sterkt til utvikling av nye perspektiver i kunstformidling. KORO har hatt som hovedmandat å arbeide med kunstneriske produksjoner utenfor de tradisjonelle visningsrommene, og har i takt med utviklingen på kunstfeltet, utviklet verdifull kunnskap og erfaring om kunst i det offentlige rom. URO-ordningen ble opprettet for nettopp å møte behovet for å inkludere «frie» kunstpraksiser, her under arena-prosjekter, initiert av kunstnere, arkitekter og kuratorer. I målsettingen for URO- ordningen heter det at man skal stimulere produksjon av kunstprosjekter og kunstverk i det offentlige rom, som kan bidra til en undersøkende og utviklende praksis i forhold til den allmenne forståelsen av hva kunst kan være og bidra med (KORO URO, udatert). KORO legger særlig vekt på å støtte prosjekter som henvender seg til et bredt publikum, og prosjekter som kan bidra i offentlig debatt med kommentarer, kritikk eller alternative perspektiver. Begreper som *kulturforståelse*, *stedsutvikling* og *identitetsarbeid* nevnes i målsettingen for URO- ordningen, og viser at KORO har et bredt perspektiv i sitt syn på formidling, produksjon og organisering av kunstnerisk praksis. Interessant å merke seg er at det i målsettingen for URO- ordningen poengteres at flere av prosjektene som har mottatt støtte de siste årene er *temporære*, KORO åpner derfor her for å inkludere temporære prosjekter innenfor sitt ansvarsområde. Et av prosjektene som har mottatt støtte innenfor URO-ordningen, er SALT, som er en av casene i denne oppgaven.

Med utgangspunkt i den utviklingen som disse kunst- og kulturpolitiske dokumentene viser, har jeg valgt arenautvikling- og etablering som forskningsområde. Begrepet arenautvikling synes å være kulturpolitisk relevant, også flere interessante problemstillinger på det kunstfaglige området kan relateres til begrepet. Forholdet mellom *kunst* og *sted* er et aktuelt problemområde; her er aspekter omkring estetikk i omgivelser, stedsutvikling og lokal tilhørighet elementer som berøres i dokumentene. Videre er forholdet mellom *kunst* og *arkitektur* et aktuelt problemområde; her berører dokumentene disiplin-overskridende kunstneriske praksiser og etablering av funksjonelle og eksperimentelle fysiske strukturer i offentligheten, hvor interaksjon og deltakelse i lokale kontekster er relevante aspekter. Problemområdene er omfattende, og jeg har derfor valgt å ikke behandle utvikling av arenaer i form av kulturhus, kunsthaller og offentlig støttede gallerier, men derimot se på utvikling av prosjekter i offentlige ute-rom.

2.2 Forskningsmateriale: Transformer og SALT

I denne oppgaven vil jeg ta for meg to arena-prosjekter ved hjelp av case-metodikk; prosjektene Transformer og SALT. I dette kapittelet presenterer jeg kort casene, plasserer dem i forhold til kulturpolitiske problemstillinger nevnt i kapittel 2.1, og begrunner med dette min interesse for casene som aktuelle og relevante arenaer for samtidskunst-formidling.

Transformer og SALT er begge finansiert gjennom støtte fra Norsk Kulturråd og KORO, sammen med tilknyttede kommuner. Prosjektene er således eksempler på arena-prosjekter prioritert innenfor de norske støtteordningene, og jeg skal her gå nærmere inn på hvorfor disse prosjektene kan sies å sammenfalle med de offentlige styringsdokumentenes føringer i forhold til arena-utvikling og etablering.

I 2011 annonserte Kulturrådet en ide-konkurranse for utvikling av kunst- og kulturarenaer for barn og unge, som del av programmet Kunstløftet. Kulturrådet utfordret og inviterte kunstnere, kuratorer, arkitekter og designere til å gå sammen for å utvikle ideskisser til en framtidsrettet, attraktiv og relevant kunstarena for profesjonell kunst til de unge (Kulturrådet Kunstløftet, udatert). Prosjektet kalt Transformer, her med henblikk på transformering av ute-rom, var en av vinnerne av denne ide-konkurransen. I begrunnelsen og omtalen av vinner-prosjektene, uttalte prosjektleder i Kulturrådet Rolf Engelsen: «The winning projects shows how the new understanding of time, space and work elements can be designed and come to expression in innovative venues. And how these arenas in a more clear way than before inviting young people to look at, participate and work with art”

(Storsveen, 2015). Kulturrådet ønsket i etterkant å gjennomføre prosjektet, og Transformer ble i 2012 tildelt 400 000kr for igangsetting og utprøving av prosjektplanen. Initiativtakerne Vigdis Storsveen og Henrik der Minassian, direktør i ROM for kunst og arkitektur, har sammen med Dagur Eggertsson i Rintala Eggertsson Arkitekter, gjennomført første del av prosjektet. På Kulturrådets hjemmeside heter det i beskrivelsen av prosjektet at:

Transformer is a development project for reclaim of urban scars and leftover sites. ...The Transformer project aims to reverse these negative processes by educating and raising awareness of the ongoing situations, and implement a process where some of these sites can be liberated for public use. This process will take place on three levels: a) identifying urban scars and leftover sites by engaging in a dialogue with real estate owners, b) free the sites for temporary public use by establishing a dialogue between land owners and art producers and c) building arenas where children can experience art in public space (Norsk Kulturråd, 2015, hentet 8.4.2015).

Prosjektet ønsker altså å sette fokus på hvordan ubrukte rom i byen, opptrer som offentlige arealer uten mening og innhold. Gjennom å utvikle temporære, fysiske løsninger, ønsker prosjektet å adressere problemstillingen, og å bruke kunstneriske uttrykk i etablering av sted og rom for barn og unge. Første fase var en pilot i Fredensborgveien 70, hvor det ble bygget en struktur i samarbeid med studenter fra Kunsthøgskolen i Oslo og Arkitekthøgskolen i Oslo, her det ble vist en danse-forestilling. I prosjekt nummer to har det vært fokus på arkitektur som ramme for innhold; målsettingen var å utarbeide en funksjonell struktur på et areal i Ullevålsveien 75, som kunne utvikles i samarbeid med produksjoner tiltenkt rommet. Til første del av arrangement i Ullevålsveien, leide Transformer inn kurator Helga Marie Nordby, som igjen engasjerte komponistene Nils Henrik Asheim og Alf Terje Hana fra nyMusikk, med verket Guitar Machine. I verket deltar 50 gitarister, profesjonelle og amatører, i det komponistene betegner som et performativt, skulpturelt stykke, hvor utøverne har ulik musikalsk bakgrunn og alder. Verket ble første gang fremført på Tou Scene i Stavanger. Deretter hentet Storsveen inn danser Astrid Groseth og komponist Guro Skumsnes Moe med Prøysen-forestillingen «Det trengs det kan du lite på». Et lite sideprosjekt ble så gjennomført, kalt Møteplass, her laget Storsveen en uformell setting for naboer og forbipasserende. Det siste arrangement i Ullevålsveien, kuraterte Helga Marie Nordby i samarbeid med Transformer, hvor scenograf Claire de Wangen utarbeidet en steds-performance, kalt Stasjon 75, for barn i alderen 8-9 år. For produksjonene ble den arkitektoniske strukturen, utviklet av arkitekten Dagur Eggertsson i Rintala Eggertsson Arkitekter, utgangspunktet for gjennomføringen av det kunstneriske innholdet.



Transformer Ullevålsveien 75 www.urbantransformer.no
Foto: Vigdis Storsveen Gjengitt med tillatelse

I tråd med de kulturpolitiske føringene nevnt i forrige kapittel, er Transformer et eksempel på hvordan profesjonelle aktører sammen utvikler en ramme for innhold, som videre åpner for deltakelse og interaksjon, i dette tilfellet arrangementer rettet mot barn og ungdom. Transformer representerer et alternativt visningsformat, som tar innhold og aktivitet ut av det tradisjonelle rommet. I tillegg opererer her ulike kunstneriske disipliner i samarbeid, hvor prosjektutviklingen baseres på faglig kompetanse og diskusjon.

SALT-prosjektet har mottatt støtte fra både Kulturrådet og KORO, og er et av de mest omfattende utendørs kunst- og kulturprosjekter gjennomført i Norge de siste årene. Prosjektet ønsker å sette fokus på arktisk natur og kulturhistorie, og gjennom dette aktualisere dagens problemstillinger knyttet til nord-områdene, både i nasjonal og internasjonal sammenheng. Kulturrådet har gjennom flere år, og i ulike programmer, støttet prosjektet med til sammen 2,65 millioner kroner. KORO har støttet et kunstnerisk verk knyttet til prosjektet med 1 million. I prosjektbeskrivelsen som ligger til grunn for tildeling av midler, fokuseres det på prosjektets aktualitet i forhold til kulturpolitiske intensjoner, her heter det at:

Prosjektet vil presentere et kulturtilbud med høy kvalitet tilgjengelig for et lokalt, regionalt, nasjonalt og internasjonalt publikum. Prosjektet understøtter flere politisk

vedtatte målsetninger, og bidrar til realisering av offentlige strategier. Kulturpolitisk styrker det bredden i kulturlivet, bidrar til å internasjonalisere norsk kulturliv og bygger bro mellom kulturaktører i det arktiske området. Næringspolitisk styrker prosjektet attraksjonskraften i destinasjonen, det øker oppmerksomheten mot regionen og Arktis som reisemål og det øker nettverkene mellom bedrifter i regionen. Utenrikspolitisk retter prosjektet oppmerksomheten mot arktiske utfordringer og muligheter, det bygger bro mellom ulike nasjoner i det arktiske området (SALT, 2015, hentet 8. 4.2015).

Initiativtakerne bak prosjektet, kurator Helga- Marie Nordby og programansvarlig Erlend Mogård-Larsen, har her presisert eksplisitt hvilke kulturpolitiske føringer de mener prosjektet sammenfaller med, og beskriver prosjektet som en plattform for ulik kunstnerisk aktivitet. En viktig del av prosjektet er de tre arkitektoniske strukturene utarbeidet av arkitekten Sami Rintala hos Rintala Eggertsson Arkitekter, som både har en funksjon som fysisk ramme og utgjør en del av det estetiske uttrykket. De tre strukturene inkluderer en stor badstue, en gildehall for konserter og en galleri-hjell, plassert direkte på stranden. Det har også vært nødvendig å oppføre et service-bygg. Ulike kunstneriske uttrykk knyttes opp mot strukturene; det er utviklet et eget program for innholdet som skal presenteres i prosjektet, dette skal inneholde alt fra konserter og performance til lokal mat-kultur. Prosjektet ble kort tid etter åpningen i slutten av august rammet av en kraftig høst- storm, som ødela store deler av det fysiske rammeverket. Oppsatt program har derfor ikke vært gjennomført, det finnes få arrangementer å vise til utenom programmet for åpningen. Åpningshelgen bestod programmet av verket til den kinesiske samtidskunstneren og filmskaperen Yang Fudong, Arctic Symphonic Orchestra, Biosphere, Lonnie Holley og Ensemble Ylajali. Ut over det kunstneriske programmet, skal SALT være åpent for publikum, slik at tilreisende kan besøke restauranten, badstua og overnatte på stedet. I tillegg har det vært arrangert en arkitektur- workshop med internasjonale arkitekt-studentersommeren 2014, og det er planlagt flere workshops og skole-samarbeid.

SALT-prosjektet har en interdisiplinær tilnærming, hvor utviklingen av arenaen bygger på ulike disipliners fagkompetanse og kunstneriske inngang. Prosjektutviklingen har vært et prosess-arbeid, en prosess som vil være gående og i utvikling i forhold til møte med nye steder og kunstnere. I utviklingen av prosjektet er det profesjonelle aktører som bidrar, også det offisielle programmet består av profesjonelle kunstnere og musikere. På denne måten oppfyller prosjektet kulturpolitiske intensjoner om høy kunstnerisk kvalitet på bakgrunn av profesjonalisering. I tillegg er det lagt til en dimensjon i forhold til internasjonalisering; tematikken for prosjektet er lagt til et internasjonalt område, og internasjonale kunstnere inviteres til å delta.

Både Transformer og SALT er betegnet som mobile og/eller temporære arena-prosjekter.

Transformer skal flytte sin aktivitet rundt til ubrukte arealer i Oslo, mens SALT skal forflytte seg i ulike

land i nord-området, over en periode på åtte år. Denne typen prosjekter har de siste årene vært et satsningsområde innenfor programmene Rom for kunst i Kulturrådet, og URO i KORO. Dette begrunnes med et kunstfelt i endring, og at offentlig kunst ikke lenger kun dreier seg om fast utsmykking av bygninger og steder, men nå handler vel så mye om utvikling av *rom*, hvor estetikk og deltakelse sammen har en plass. I evalueringsrapporten av KORO fra 2015, beskrives denne utviklingen slik:

Begrepet (offentlig rom) dukker opp som del av ulike fagterminologier. Det kan forstås juridisk som et regulert formål, som grøntareal eller et uteoppholdsrom. Det kan forstås arkitektonisk som romlige kategorier, som åpne rom i byen eller friareal. Eller det kan forstås billedlig, som rom for samtale og debatt. Selv om begrepet ikke lar seg definere entydig henviser vi til bestemte kvaliteter når vi snakker om byens offentlige rom; det er en arena der mennesker møtes, der kommunikasjon og forhandling finner sted og som bringer fram det sosiale livet. Det innebærer å rette oppmerksomheten mot de eksterne rommene, mot "restarealer" som ikke fanges opp i enkelt-prosjekter (KORO, 2015, hentet 8.4.2015).

Prosjektene Transformer og SALT har begge *stedet* som utgangspunkt. Det ene prosjektet er lokalisert til uterom i Oslo by, mens det andre er lokalisert i uberørt natur. Begge typene steder defineres som offentlige rom, og kjennetegnes av å være tilgjengelig for allmenheten, hvor terskelen for deltakelse er lav. I de kulturpolitiske intensjonene nevnes arenautvikling i forbindelse med steder og det offentlige rom, her fokuseres det på hvordan kunstnerisk aktivitet og arkitektur kan bidra i oppbygging og utvikling av områder og steder. Transformer har som hovedmålsetting å endre forlatte steder til rom for aktivitet ved hjelp av estetiske virkemidler, og SALT fokuserer på naturens estetikk i samspill med kunst og arkitektur, begge med opplevelsen i sentrum.

SALT www.salted.no
Gjengitt med tillatelse av Helga-Marie Nordby



2.2.1 Teoretisk tilnærming: Kunstteori

I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i arena-begrepet, et begrep som de siste ti årene har befestet seg i samtidens kunst- og kulturdiskurser, både i kulturpolitisk og kunstfaglig sammenheng. Jeg har derfor brukt litteratur hentet fra begge felt; i forhold til kulturpolitiske problemstillinger har jeg brukt kunst- og arkitektursosiologi, i forhold til kunstfaglige problemstillinger har jeg brukt kunstteori og kunstkritikk som omhandler skulptur, romlige strukturer og arkitektur, og skjæringspunktene mellom disse disiplinene. Kunstkritikere som Miwon Kwon, Hal Foster og Jane Rendell, setter kunst- og arkitektur-teori inn i et samfunnsperspektiv, og er derfor aktuelle teoretikere i forhold til kunstnerisk virksomhet i det offentlige rom, og dermed begrepet arenautvikling.

2.2.2 Kulturpolitisk tilnærming

I beskrivelsen av forskningsområdet i kapittel 2.2, bruker jeg kulturpolitiske styringsdokumenter som grunnlag. Dokumentene viser hvor tett forholdet mellom kunstpolitiske føringer og kunstfaglige intensjoner er i forbindelse med arena-begrepet, som blant annet inneholder aspekter knyttet til bredde- tenkning og lokal tilhørighet. I kraft av å være offentlige oppnevnte organer, skal komiteene i Kulturrådet og KORO ivareta både politiske og kunstfaglige interesser, og det er nettopp her mange av de interessante diskusjonene omkring samtidskunst og kunstneriske praksiser oppstår. Arenaen kan betraktes både som en sosiologisk institusjon og et rammeverk for kunstfaglige uttrykk, hvor aspekter rundt deltakelse, interaksjon, stedsidentitet og interdisiplinær tilnærming berører aspekter på ulike felt. Jeg har derfor valgt å bruke teori fra feltene kunst-sosiologi og arkitektur-sosiologi som et utgangspunkt for behandlingen av problemstillinger knyttet til arena-begrepet. Kunst-sosiologen Dag Solhjell er en av dem som har analysert det norske kunstfeltet inngående, blant annet i boka *Det Norske Kunstfeltet* (2012), hvor han beskriver, i likhet med sosiologen Pierre Bourdieu, hvordan samfunnet er satt sammen av ulike sosiale felt, med ulik kulturell, økonomisk og sosial kapital. Jeg har valgt å bruke Solhjells sosiologiske begrepsapparat som rammeverk for gjennomgangen av hovedområder knyttet til arenautvikling, beskrevet nærmere i kapittel 3.

På det relativt nye forskningsfeltet arkitektur-sosiologi, er sosiologen Dr. Paul Jones ved Universitetet i Liverpool, en av teoretikerne som det siste ti-året har jobbet inngående med sosiale forhold knyttet til arkitektur, blant annet arkitektur og nasjonal identitet. Jones tar til orde for å etablere en kritisk tilnærming til forbindelsene mellom arkitektur-feltet, politiske maktforhold og utvikling og etablering av kollektive identiteter. Jones peker på at arkitektur er sosial meningsbæring, hvor aktører i samfunnet gjennom arkitektur søker å objektivere, representere og rekonstruere seg selv «...architecture is thus a *discourse*, inasmuch as it is a form and set of practices through which sosial

meanings are communicated and visions of the social world are sustained (Jones, 2011, s. 29). Begge fagfeltene nevnt her, diskuterer sosiokulturelle og sosiopolitiske forhold som er aktuelle i forbindelse med arenautvikling, hvor blant annet stedsutvikling og lokal tilhørighet aktualiseres. Således har denne litteraturen vært en hjelp i forhold til presisering av problemområder knyttet til begrepet.

Et annet og aktuelt eksempel i norsk sammenheng på forskning og kunstnerisk utvikling i forhold til det offentlige rom og arena-tenkning, som er i tråd med kulturpolitiske intensjoner, er etableringen av studiet *Kunst og fellesskapets rom* ved NTNU. Målsettingen for studiet har vært å opprette et forum for arbeid med problemstillinger knyttet til utvikling av «truly common public spaces/places». I introduksjonen til boka *Art and common space* (2013), en tekst-samling fra studiet, hevder professorene ved NTNU, Maaretta Jakkuri (fakultetet for arkitektur og billedkunst, bl.a kurator for Skulturlandskap Nordland), Anne-Karin Furunes (institutt for billedkunst) og Simon Harvey (institutt for billedkunst), at “one of the major challenges of our time is how to create communities where experience, impressions, sharing and participation becomes vital; in a world which seems to have an overwhelmingly individual and consumer-oriented spirit” (Jakkuri, Furunes, Harvey, 2014, s.9). Forfatterne hevder at dette ikke bare handler om å utvikle mer av den tradisjonelle og “gamle”, dvs. modernismens, type offentlige rom, men at “... it is about imagining new *common space*» (Jakkuri, Furunes, Harvey, 2014, s.9). De spør videre om hva som kan være med på å konstituere denne typen *shared space/place*, og referer til den pågående diskusjonen om bruk av de ulike termene *public/private space*, *social space*, *community space*, *dialogical space* and *new genre public art*, som alle er aktuelle begreper i dagens kunst- og kulturdebatt og diskurser. Jakkuri, Furunes og Harvey, begrunner hvorfor de har valgt å bruke begrepet *common space* som tittel for studiet på denne måten: «Common space was felt to be a more open term that would enable an understanding of spaces that allowed public-ness to become a mobile term, the definition of which could be ‘created’ site/place and site/place made through synchronic collaboration between architects and artists” (Jakkuri, Furunes og Harvey, 2013, s. 10). Studiets målsetting og innhold er et eksempel på hvordan vi også i Norge, ser en dreining mot diskursive kunst-praksiser og forståelse av *rom* (space) som et fundamentalt aspekt ved kunstformidling. I tråd med tenkningen innenfor arenautvikling, ser initiativtakerne til studiet behovet for disiplinære samarbeid mellom kunst og arkitektur, hvor sammenføring av kunnskapsfelt skal bidra til utvikling av forståelse og praksis knyttet til kunstnerisk virksomhet i våre offentlige rom.

2.2.3 Relasjonelle perspektiver

Det er ofte knyttet ulike relasjonelle aspekter til arenaen, her handler det om tematisk tilnærming og deltakelse og interaksjon i kunstnerisk sammenheng. Deltakelse i kunst kan både knyttes til det kulturpolitiske og kunstfaglige feltet, i denne oppgaven behandler jeg relasjonelle aspekter først og fremst i forbindelse med sted og stedsutvikling, hvor de kulturpolitiske faktorene blir tydelige. De relasjonelle aspektene ved samtids-kunstformidling er beskrevet av kuratoren Nicolas Bourriaud, som i den betydningsfulle teksten *Relational Aesthetics*, fra 1998, sammenfatter og analyserer kunstneriske praksiser som vokste fram på begynnelsen av 1990-tallet, hvor sosiale og politiske spørsmål var utgangspunktet. Forestillingen om den passive galleri-betrakteren ble utfordret, deltakelse ble et viktig aspekt i samtidskunsten. I teksten *Cultural Pilgrimage and Metaphoric Journeys*, fra 1995, definerer kunstner og kritiker Suzanne Lacy begrepet «new genre public art», som en utvikling av det etablerte «public-art», «...unlike much of what has heretofore been called public art, new genre public art- visual art that uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives- is based on engagement” (Lacy, 1995). Lacy var en av de første som beskrev hvordan hverdagslivets relasjoner i løpet av 90-tallet fikk større betydning i kunstverdenen, Miwon Kwon referer i sine verk til Lacys tekst.

2.2.4 Stedsutvikling: Kwons paradigmer for kunst i det offentlige rom

Diskusjoner omkring kunstens plass i det offentlige rom har vært aktuelle på det kunstpolitiske- og kunstfaglige feltet siden 1960-tallet, hvor kunstnere som Robert Smithson, James Turrell, Christo og Richard Serra utviklet sine kunstpraksiser utenfor de tradisjonelle visningsrommene, og banet vei for en stedsspesifikk tilnærming i kunsten. Kunstteoretiker Miwon Kwons bok *One Place After Another*, fra 2004, er selv ti år etter utgivelsen, et viktig dokument i diskursene omkring kunstens plass i det offentlige rom, og bidrar med aktuelle aspekter i forhold til *stedets* plass i samtidskunsten, med særlig vekt på skulptur og romlige uttrykk. Kwon beskriver utviklingen av kunstens rolle i det offentlige rom gjennom de siste trettifem år, med utgangspunkt i USA, og setter opp det hun betrakter som tre paradigmer i denne utviklingen.

Det første paradigmet kalt «art-in-public-places»- modellen, beskriver hvordan 1960-1970-tallets kunst i det offentlige rom var preget av modernistiske, abstrakte skulpturer plassert i offentlige områder, uten spesiell tilknytning til sted og omgivelser. Her legitimerer man romlige skulpturer og installasjoner som kunst i det offentlige rom, kun i form av å være objekter plassert utendørs i områder med allmenn tilgang for et udefinert publikum. «...modernist sculptures were conceived as

autonomous works of art whose relationship to the site was at best incidental". (Kwon, 2004, s. 63).

Det andre paradigmet kaller hun «art-as- public- spaces»-modellen, hvor hun viser til at det utover på 1980-tallet utviklet seg kunstpraksiser som benyttet det stedsspesifikke som virkemiddel. «...new mandates at all levels of public art sponsorship and funding now stipulated that the specificities of the site should influence, if not determine, the final artistic outcome" (Kwon, 2004, s. 65-66).

Paradigmet beskriver hvordan kunstnere begynte å ta inn over seg omgivelsenes premisser, for ikke å si *måtte* ta inn over seg stedets framtoning og funksjoner, vi snakker her i hovedsak om større prosjekter, laget på oppdrag fra organisasjoner eller offentlige myndigheter. «Such an approach was advocated as an important step toward making art works more accessible and socially responsible, that is, more public» (Kwon, 2004, s. 66).

Kwon mener at vi de siste ti årene har sett en dreining mot mer *site-discursive* kunstpraksiser, og kaller derfor det tredje paradigmet «art-in-public-interest»- modellen. Her er ikke verket nødvendigvis knyttet til et fysisk sted, men tar i bruk tematiske tilnærminger basert på sosiale aspekter i samfunnslivet, og i mange tilfeller involverer politiske problemstillinger. «... these terms collectively signal an attempt to forge more complex and fluid possibilities for the art-site relationship, and that the site of art today not only can be a physical arena but one constructed through social, economic and political processes" (Kwon, 2004, s.3). Det tredje paradigmet viser hvordan dagens samtidskunst-felt er preget av den relasjonelle estetikken blant annet definert av kunst-teoretikeren og kuratoren Nicolas Bourriaud, hvor sosial interaksjon og kunst som del av en kontekst, er sentrale aspekter. Jeg har valgt å bruke Kwons paradigmer som rammeverk for diskusjon av casene Transformer og SALTs kunstneriske tilnærming, sett ut fra hvordan prosjektene forholder seg til *stedet* og utvikling av *stedet*. Kwons paradigme-tenkning har møtt kritikk, blant annet av professor i samtidskunst ved Universitetet i Oxford, Jason Gaiger, som jeg nevner mer utfyllende i kapittel 4, i forhold til at hun gjennomgående definerer kunstnerisk praksis i forhold til *stedet*, og ikke kunstnerisk autonomi. Kwons to siste paradigmer inneholder like fullt en relevant beskrivelse av en utvikling innen samtidskunsten, som kan relateres til arena-begrepet og de kunstneriske inngangene som er knyttet til begrepet, blant annet det interdisiplinære og relasjonelle.

Kwon refererer til hvordan James Meyers tekst *The Functional Site, or, The Transformation of Site Specificity* fra 1995, har fått betydning for hvordan man i dag definerer stedsbegrepet. Meyer mener det er hensiktsmessig å dele stedsbegrepet på to måter: a *literal site* and a *functional site*. "The literal site is an actual location, a singular space. The artist's intervention conforms to the physical constraints of this situation even if (or precisely when) it would subject this to critique. In contrast, the functional site may or may not incorporate a physical place. It certainly does not *privilege* this place. Instead, it is a process, an operation occurring between sites, mapping of institutional and

textual filiations and the bodies that move between them” (Meyer, 1995, s. 24). Vi ser her at Meyer allerede i 1995, ser behovet for å innlemme mer diskursive praksiser i diskusjonen om *stedets* plass i kunsten. Begrepet *functional site* er anvendelig i forhold til en definisjon av arena-begrepet, innholdet tilsvarer i stor grad det som legges i begrepet i de kulturpolitiske dokumentene nevnt tidligere.

Kwons paradigmer er i første rekke basert på utviklingen i USA, men regnes også å være gjeldene i europeisk sammenheng. Den britiske arkitektur- og kunst-kritikeren Jane Rendell, bruker i boka *Art and Architecture-a place between*, fra 2006, Kwons paradigmer som utgangspunkt for sine diskusjoner omkring forholdet mellom kunst og arkitektur, og disiplin-diskusjonens betydning i forhold til *stedets* funksjon. Rendell tar til orde for det hun kaller *critical spatial practice*, hvor hun slår sammen områder på kunstfeltet, betegnet som *contextual practice*, *site-specific* og *public art*, med *conceptual design* og *urban intervention* på arkitekturfeltet. Rendell hevder at det er grunn til å betrakte disiplinene i sammenheng, og at fellesnevnerne er av avgjørende betydning for utvikling av relevante kunstpraksiser i det offentlige rom. Rendells fokus på det interdisiplinære og diskursive, beskriver strategiene for samarbeid i både Transformer og SALT, og viser hvordan en *critical spatial practice* kan være en aktuell tilnærming for samarbeid i utvikling av arena-konsepter.



Richard Serra Sealevel www.commonswikimedia.org

2.2.5 Forholdet mellom kunst og arkitektur

Problemstillinger rundt forholdet mellom kunst og arkitektur, aktualiseres i forbindelse med arena-begrepet fordi vi i arena-sammenheng som oftest snakker om en kombinasjon av fysiske, funksjonelle strukturer og kunstformidling. Interessante spørsmål omkring hvilken plass funksjonsaspekter skal ha i forhold til kunstnerisk innhold dukker opp, i tillegg til spørsmål om hvilke strategier som velges for disiplin-samarbeid i denne typen prosjekter og produksjoner. Grunnleggende i disse diskusjonene er hvordan man betrakter forholdet mellom arkitektur og kunst, jeg har derfor valgt å bruke litteratur som diskuterer fellesnevnerne, og setter grenseoverskridende praksiser inn i samfunnsmessige kontekster. I litteraturutvalget relateres disiplin-diskusjon til diskusjon om *stedets* betydning og stedsutvikling, det har derfor vært naturlig å bruke arkitekt og kritiker Christian Norberg-Schultz' fenomenologiske og sosiologiske tilnærming som utgangspunkt for videre arbeid med problemområdet.

Arkitekt og kritiker Christian Norberg-Schultz, har oppnådd nasjonal og internasjonal anerkjennelse med sin steds-teori, hvor han nettopp befatter seg med perspektiver om *stedet* som utgangspunkt for all kunstnerisk praksis. Stedets *genius loci*, *stedets ånd*, er i følge Norberg-Schulz den *grunn* som alle verk springer ut fra. Han mener derfor at det ikke er store forskjeller mellom de estetiske tilnærminger en kunstner har og de estetiske tilnærminger en arkitekt *bør* ha. «Når vi er underveis og når vi har et mål, «bruker» vi stedet, stedets «bruk» betyr altså alt det som talemåten «finner sted» innebærer, og vi skjønner at både praktiske handlinger, betydninger og psykiske tilstander inngår i den - arkitektur er følgelig brukskunst» (Norberg-Schulz, 1996, s. 19). Videre poengterer han hvor sammensatt «stedsbruken» er; «således har jeg framholdt at stedsbruken, for ikke å si medlevelsen i livsverdenen, er en kompleks prosess som verken kan reduseres til motorisk atferd, sanseinntrykk, «opplevelse» eller logisk forståelse, men omfatter *alle* disse dimensjoner» (Norberg-Schulz, 1996, s. 43). Norberg-Schulz' fenomenologiske metode for stedsforståelse, er en metode som i tillegg til å tydeliggjøre arkitekturens betydning som kunstverk, kan bidra til å forene ulike fags og fagfelts tilnærminger til stedet og arkitekturen. Norberg-Schultz begrunnet sin utvikling av stedsbegrepet som ledd i et ønske om en bredere arkitekturforståelse; « ...det er for å se faget som en del av livsverdenen- å knytte arkitektur til dagliglivet. Ikke i form av funksjonelle enkelt svar, men som en omfattende ramme som lar livet «finne sted» i sin motsetningsfylte kompleksitet» (Norberg-Schulz, 1996, s. 18). Norberg-Schultz' begrepsapparat er en medvirkende årsak til at vi i dag uten store problemer kan innlemme arkitektur som kunstnerisk praksis, på tross av at de fleste på fagfeltene anerkjenner at det eksisterer ulikheter.

I boka *Architecture Oriented Otherwise* fra 2012, innleder arkitekt og professor ved University of Pennsylvania School of Design, David Leatherbarrow, med å slå fast et ytterpunkt for å beskrive

forholdet mellom disiplinene kunst og arkitektur: «Architectural design leads to artistic *works*; building construction results in shelters that actually *work*....I would like to describe the connections between one of life's bare necessities (shelter) and its expression (art)» (Leatherbarrow, 2012, s. 22). Leatherbarrow tar utgangspunkt i begrepet *orientation*, og mener at man må utvide arkitekturen til også å handle om «how it performs» and «how it acts», ikke bare om funksjon. Han bygger i likhet med blant andre Norberg-Schulz på en fenomenologisk forståelse når han sier at arkitektur omfatter både påvirkning av betraktere og beboere, og omgivelsene den er en del av. På denne måten representerer Leatherbarrow en tenkning innenfor arkitekturfeltet, hvor fellesnevnerne med kunst-praksiser knyttet til det offentlige rom, er mange.

En av dem som inngående har studert forholdet mellom kunst og arkitektur, er professor i Art and Archaeology ved Princeton University, Hal Foster. Foster er som kritiker opptatt av å se forholdet mellom kunst og arkitektur i lys av kultur- økonomien, og mener at det tette forholdet mellom disiplinene har utgangspunkt i pop-kunstens framvekst på 1960-tallet: «...the primary precondition of Pop was a gradual reconfiguration of cultural space, demanded by consumer capitalism, in which structure, surface, and symbol were combined in new ways. That mixed space is still with us, and so a Pop dimension persist in contemporary architecture, too» (Foster, 2013, s. 1). I boka *The Art-Architecture Complex*, fra 2011, beskriver Foster hvordan de to disiplinene stadig overlapper hverandre, og i mange tilfeller står i et avhengighetsforhold. Foster beskriver eksempler på hvordan arkitektur-praksiser og kunst-praksiser, noen ganger i samarbeid, noen ganger i motsetningsforhold, er av betydning for «...image-making and space-shaping in our cultural economy» (Foster, 2013). Han peker på at denne utviklingen bare delvis er resultat av kunst- museenes posisjon; mange andre institusjoner, selskaper og politiske styringsorganer snur seg mot kunst-arkitektur forbindelsen i økonomisk øyemed, som markedsføring og «branding» av steder, gjennom utvikling av alternative kunst-scener. Foster peker på de samme utviklingstendensene som Kwon, i forhold til kunstneriske praksiser i det offentlige rom, og behandler flere av aspektene i forhold til disiplin-overskridende praksiser som er aktuelle i forhold til arena-utvikling.

Foster er en av deltakerne i en rundbords-diskusjon arrangert av Art Forum i 2012, hvor interessante problemstillinger i forhold til disiplin-skiller og samarbeids-strategier diskuteres. I tillegg til Foster, deltok arkitektur-kritiker Sylvia Lavin, kurator Hans Ulrich Orbist, arkitektene Steven Holl og Philippe Rahm, og kunstnerne Thomas Demand, Hillary Lloyd og Dorit Margreiter. Alle er regnet som pionerer på kunst-arkitektur feltet. Julian Rose, arkitekt og senior editor Art Forum, innledet debatten med å slå fast at det på tross av stor oppmerksomhet omkring forholdet mellom kunst og arkitektur, er lite fokus på hva denne interaksjonen faktisk inneholder og innebærer, og hvor den finner sted. Diskusjonen er aktuell i forbindelse med arena-utvikling, fordi nettopp ulike fagpersoner

diskuterer hvilket forhold de har til disiplinsamarbeid, og kommenterer et utviklingspotensial. Jeg har derfor valgt å bruke denne debatten som del av disiplin-diskusjonen i casene Transformer og SALT.

2.2.6 'The expanded field'

Felles for teoretikerne nevnt over, er at de alle referer til kunst-kritiker Rosalyn Krauss' innflytelsesrike tekst *Sculpture in the Expanded Field*, fra 1979. Denne teksten har hatt stor betydning for forståelsen av skulptur og romlige strukturers forhold til arkitektoniske elementer. Med utgangspunkt i en kritisk holdning til utviklingen av kategorien skulptur på 1960- og 70-tallet, skisserer Krauss et skjema (Klein group) for skulptur, som *not-landscape, not architecture*. Krauss beskriver i sitt skjema hvordan skulptur ved å defineres som ikke landskap og ikke arkitektur, dermed også kan være det motsatte; skulptur som landskap og arkitektur. I skjemaet utgjør dette *the complex*, som Krauss hevder at vi i vår kultur ikke har hatt lang tradisjon for å innlemme i kunstfaglig sammenheng: «... to think the complex is to admit to the realm of art two terms that had formerly been prohibited from it: *landscape* and *architecture* – terms that could function to define the sculptural (as they had begun to do in modernism) only in their negative or neuter condition. Our culture had not before been able to think the complex, although other cultures have thought this term with great ease” (Krauss, 1979, s. 38). I sin skjematisk, nesten matematiske, framstilling av forholdet mellom skulptur, landskap og arkitektur, går det tydelig fram hvordan man kan forstå skulptur i et *utvidet felt, the expanded field*. Krauss eksemplifiserer dette med at kunstnere som Robert Smithson, Richard Serra og Walter De Maria på 1970-tallet begynte å eksperimentere på *the complex axis*, og at kunstnernes arbeid lå i spenningsfeltene innenfor *the expanded field*. I tillegg poengterer Krauss at kunstnernes medium ikke lenger var en begrensende faktor; “... within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium- sculpture- but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium- photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself- might be used» (Krauss, 1979, s. 42).

Tittelen på Hal Fosters bok *The Art- Architecture Complex*, henspiller på *the complex* beskrevet hos Krauss, på tross av at Foster går lenger i å beskrive og definere kompleks som et *avhengighetsforhold*, kulturelt og økonomisk betinget. Ut over de mer kunstfaglige aspektene ved forholdet mellom arkitektur og kunst, som han også behandler, mener Foster at *complex* beskriver et slags syndrom; «...I mean *complex* almost in the diagnostic sense of a blockage or a syndrome- one that is difficult to identify as such, let alone overcome, precisely because it appears so intrinsic, so natural, to cultural operations today» (Foster, 2004, s. XII). Foster går så langt som å hevde at et kompleks langt på vei innebærer flere stengsler enn muligheter, og peker med dette på at

avhengighetsforholdet mellom kunst og arkitektur bør være gjenstand for kritiske vurderinger, ikke bare positiv tilslutning. Jane Rendell hevder i *Art- Architecture- a place between* at Foster langt på veg hevder at *the expanded field* har kollapset, og at kategoriene hos Krauss ikke lenger har et produktivt motsetningsforhold. Rendell stiller seg spørsmålet om ikke det motsatte er tilfellet; ...» it seems to me that the field has exploded rather than imploded and that it is for this reason that the categories are no longer held in tension. Today, definitions and categorizations of art are occurring across multiple disciplines rather than within one, requiring new terms and modes of thinking that allow us to identify the particularities and differences of the various related practices in ways that go beyond opposition”(Rendell, 2006, s. 43). Rendell mener at det vil være hensiktsmessig å forstå kunstneriske uttrykk som resultat av spesifikke prosesser, hvor produksjon og persepsjon inngår, hvor man opererer på et enda videre *expanded field*. Her defineres ikke rammene av enkelt-disipliner, men blir til sammen et sett av mange disipliner som virker sammen og samtidig (Rendell, 2006).

Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet, bygger alle teoretikerne nevnt i forbindelse med steds- og disiplin- diskusjonen, på Krauss' begrepsapparat. Krauss har gjennom sin formulering av forholdet mellom skulptur, arkitektur og omgivelser bidratt til en grunnleggende forståelse av interdisiplinære forhold, og har på denne måten hatt betydning for diskusjons-grunnlaget også i denne oppgaven. Arenautvikling aktualiserer spørsmålet om *the expanded field* , og hvorvidt feltet har kollapset, som diskutert hos Foster og Rendell.

2.3 Vitenskapsteoretiske og metodiske tilnærminger

Å velge tema og innhold for en masteroppgave handler i de fleste tilfeller om å danne seg et bilde av et fenomen, for så å undersøke dette videre. I mitt tilfelle har jeg valgt å studere fenomenet *arenautvikling* i kunst - og kultur-sammenheng, og har som første fase i arbeidet med denne oppgaven forsøkt å danne meg et bilde av hvilke problemstillinger som kunne være aktuelle i forbindelse med temaet. Jeg har valgt å bruke sosiologisk metode-litteratur i arbeidet med å komme fram til relevant metodikk for undersøkelsen. I boka *Constructing Social Research*, fra 2011, beskriver professor i sosiologi ved universitetet i California, Charles C.Ragin, og professor i sosiologi fra det Domenikanske universitetet, Lisa M. Amoroso, hvordan man som forsker danner seg et slikt bilde: “To construct images, reserachers connect different aspects of cases to form coherent portraits” (Ragin og Amoroso, 2011, s. 71). Mitt interessefelt har kretset omkring kunstformidling i det offentlige rom, og den økte oppmerksomheten og økonomiske satsningen på alternative visningsformater. Mitt bilde var sammensatt av en nysgjerrighet og fasinasjon over

samarbeidsprosjekter knyttet til uterom, og hvilke unike muligheter som finnes i våre omgivelser i forhold til kunstformidling og tilgjengelighet. Som grunnlag for min kunstforståelse og interesse for formgivning og arkitektur, ligger den fenomenologiske forskningstradisjonen, og mine bilder bygger på en oppfatning om at våre omgivelser påvirker oss og har betydning for hvordan vi bevisstgjør oss i møte med omverdenen. Dette gjenspeiles i mitt valg av tema for oppgaven; arenautvikling og interdisiplinært samarbeid, hvor jeg med utgangspunkt i kulturpolitiske aspekter behandler estetiske problemstillinger knyttet til fysiske omgivelser i det offentlige rom, og belyser spenningsfeltet mellom funksjon og innhold i utviklingen av arena-konsepter.

Videre har den relasjonelle estetikken, definert blant annet av Nicolas Bourriaud, betydning for hvordan jeg oppfatter deltakelse og interaksjon som viktige aspekter i samtidskunsten. Bourriauds definisjon av den relasjonelle estetikken som «an art that takes as its theoretical horizon the sphere of human interactions and its social context, rather than the assertion of an autonomous and *private* symbolic space (Bourriaud, 1998, s. 160) illustrerer tankegangen omkring utviklingen av arena-konsepter, hvor kunst i det offentlige rom skal involvere og være tilgjengelig for mange i samfunnet. Arena-konseptene behandlet som caser i denne undersøkelsen, Transformer og SALT, bygger begge på et kunstsyn hvor deltakelse, interaksjon og sosiale prosesser utgjør viktige elementer både i prosjektutviklingen og det kunstneriske innholdet.

Bilder kan være idyllisering av faktiske forhold, det er derfor nødvendig å stille spørsmålstegn ved de bildene og strukturene man tror man ser. Ragin og Amoroso sier: «Social research, in simplest terms, involves a dialogue between ideas and evidence, and researchers use evidence to extend, revise and test ideas» (Ragin og Amoroso, 2011, s.57). I denne studien har jeg jobbet fram mot formulering av en problemstilling som nettopp skal søke å teste mine antakelser og ideer om arenautvikling; på bakgrunn av kulturpolitiske føringer- er det faktisk slik at disiplin-samarbeid *kan* bidra i utviklingen av konsepter, hva innebærer et slikt samarbeid, og i hvilken grad har samarbeid om estetiske virkemidler betydning for det kunstneriske produktet, også i forhold til formidling og deltakelse? I problemstillingen ligger det allerede en førforståelse og oppfatning om at interdisiplinære samarbeidsmetoder vil være positivt i forhold til arenautvikling; jeg slår fast at interdisiplinære strategier *kan* bidra, og spør videre på *hvilken måte* de kan være bidrag i utviklingen av formidlingsprosjekter i det offentlige rom.

I en av de mest betydningsfulle tekstene innenfor hermeneutikken, *Truth and Method*, fra 1960, hevder den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer at vi alltid må være bevisst vår førforståelse i forskningsarbeid. Han bygger videre på Martin Heideggers eksistensielle fenomenologi og hermeneutiske filosofi, hvor fenomenene, altså tingene i seg selv, sammen med vår førforståelse,

skal være utgangspunktet for forskning: «Methodologically conscious understanding will be concerned not merely to form anticipatory ideas, but to make them conscious, so as to check them and thus acquire right understanding from the things themselves. This is what Heidegger means when he talks about making our scientific theme “secure” by deriving our fore-having, foresight and fore-conception from the things themselves” (Gadamer, 2013, s. 282). Min førforståelse bygger på en oppfatning om at begrepet arenautvikling er et aktuelt og relevant begrep brukt i samtiden. For å bekrefte gyldigheten av min førforståelse, har det vært nødvendig å undersøke bruken av begrepet, innhold og i hvilken sammenheng det brukes. Undersøkelsens validitet er først og fremst knyttet til mine studier av offentlige rapporter utarbeidet av sentrale beslutningstakere på det kulturpolitiske feltet, dette beskrevet i kapittel 2.1.

I mitt forskningsarbeid legger jeg særlig vekt på teoretiske kilder, det vil si tekst som igjen er produsert av fagpersoner med sin førforståelse og tolkning innenfor et felt. Jeg beveger meg altså innenfor de hermeneutiske sirklene *del og helhet* og *førforståelse og forståelse*, som Alvesson og Sköldberg i boka «Tolkning og refleksjon», fra 1994, tar til orde for å betrakte i sammenheng. De mener at det kan være hensiktsmessig å forene de to sirklene i samme forskningsprosess: «Härvid utvecklas tolkningen av hele texten successivt genom tolkningen av delarna, och omvänt skänker synen på delarna ljus åt synen på helheten. Å andra sidan äger också en liknande alternering rum mellan förförståelse och förståelse under tolkningsprosessen. Förståelse av en ny text kräver förförståelse, men på samma gång kräver förförståelse- om den skall utvecklas- förståelse av den nya texten. Förståelse måste kontinuerligt referera tillbaka till tidigare förförståelse, och förförståelsen måste befruktas genom ny förståelse» (Alvesson & Sköldberg, 2013. s. 211). Min førforståelse av fenomenet *framvekst av utendørs kulturarenaer*, har bidratt til at jeg kunne orientere meg i et stort omfang litteratur som omhandler kunst i natur, stedsteori, disipliniskusjon mellom arkitektur og kunst og deltakelse i kunst. Jeg har videre tolket og forsøkt å sette sammen deler til et mer «fortettet» bilde, som nå utgjør problemstillingen. Problemstillingen har avgrenset undersøkelsesfeltet, og har på denne måten vært avgjørende for teori-utvalget. Å operasjonalisere problemstillingen har betydning for undersøkelsens validitet, den operasjonelle definisjonens samsvar med den teoretiske tilnærmingen, avgjør den definisjonsmessige validiteten. Den operasjonelle problemstillingen er videre avgjørende i arbeidet med selve forskningsmaterialet, det empiriske grunnlaget, som i denne undersøkelsen er caser og intervju. På denne måten blir datas validitet avgjørende for undersøkelsens aktualitet og relevans på feltet. Underveis i prosessen har jeg altså pendlet fram og tilbake mellom førforståelse og forståelse, og målsettingen er at denne oppgavens analyse, funn og diskusjon igjen kan utgjøre en forståelseshorisont for videre arbeid på feltet.

2.4 Case-studie som metode

I oppgaven har jeg gjort case-studier av to norske, offentlig finansierte arena-prosjekter; Transformer og SALT. Ved å gjennomføre en nær-studie av disse arena-eksemplene, har jeg kunnet avdekke og utdype aktuelle problemområder. Sammenholdt med undersøkelsen av kulturpolitiske dokumenter og den kunstteoretiske tilnærmingen, har jeg kommet fram til at hovedområdene 1) kulturpolitiske målsettinger, 2) sted, stedsutvikling og lokal-miljø og 3) interdisiplinært samarbeid utgjør aktuelle tematikker i forhold til arena- begrepet og arena- utvikling. Disse hovedområdene ligger så igjen til grunn for strukturering og behandling av case-materialet. Casene utgjør hver og en et relevant eksempel, i tillegg har ulikheter i skala og organisasjon gjort det mulig å sammenlikne prosjektene, som en del av analyse-arbeidet. Ragin og Amoroso beskriver dette slik: «Images are built up from cases, sometimes by looking for similarities among several examples of the phenomenon that seem to be in the same general category. These images, in turn, can be related to concepts...Concepts offer abstract summaries of the properties shared by the members of a category of social phenomena. They are the key components of analytic frames, which in turn are derived from ideas- current theoretical thinking about social life” (Ragin og Amoroso, 2013, s. 113).

Casene er valgt ut på bakgrunn av å ha fellesnevner i forhold til norske forhold og Norsk kulturpolitikk. Underveis i prosessen har jeg sett på ulike aktuelle undersøkelsesenheter, både nasjonale og internasjonale arena-konsepter, som har ulik grad av interdisiplinært samarbeid og fokus på deltakelse. I noen prosjekter er fokus på arkitektur spesielt framtreddende, i andre prosjekter er den kunstneriske tilnærmingen i fokus. Det har vært vesentlig i utvelgelsen å finne fram til konsepter jeg mener dekker hovedområdene nevnt i første avsnitt, og vektingen av disse har utgjort kriteriene for valg av caser. Arena-begrepet brukes i ulike sammenhenger, i denne studien har et av kriteriene vært at arenaen skulle representere et alternativt visningsrom og visningsformat. Valget har derfor falt på to utendørs-prosjekter, som forholder seg til ulike steder og omgivelser. Et annet viktig kriterium for utvelgelse, har vært arkitekturens plass i prosjektet. En arena inkluderer i de fleste tilfeller en funksjonell struktur, som er knyttet til kunstnerisk aktivitet og sosial interaksjon. Forholdet mellom de fysiske strukturene (arkitekturen) og det kunstneriske innholdet, og i hvilken rekkefølge disiplinene blir brakt inn i arena-prosjektene, er interessante problemstillinger som tas opp i diskusjonen knyttet til casene.

2.5 Dybde-intervju som metode

I tilknytning til casene Transformer og SALT, har jeg foretatt to dybdeintervjuer med initiativtakere til prosjektene, kunstner Vigdis Storsveen og kurator Helga Marie Nordby. Intervjuene er en viktig del av

kilde-materialet knyttet til hver case, med bruk av denne metoden har jeg kommet tettere inn på materialet. I boka *Interviews- learning the craft of Qualitative Research*, fra 2009, poengterer psykologene Svend Brinkmann og Steinar Kvale, at det finnes noen nøkkel-aspekter ved bruk av intervju som metode i undersøkelser, blant annet *knowledge as produced* og *knowledge as conversational* (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 54.) I det første eksempelet utgjør intervjuet kunnskapsproduksjon i interaksjonen mellom intervjuer og intervjuobjekt, her blir kunnskap formulert underveis gjennom spørsmål og svar i intervjuet, i tillegg behandlet i etterkant. I det andre eksempelet fungerer intervjuet som kunnskapsgivende samtale, hvor diskursen i intervjuet ansees å være kunnskap som benyttes i forskningen. Disse aspektene beskriver hvordan informasjon hentes gjennom intervjuet, og hvilken form intervjuet har. I mitt tilfelle, hadde jeg en times samtale med hver av informantene, basert på en på forhånd utarbeidet intervjuguide. Spørsmålene var basert på hovedområdene 1) kulturpolitiske målsettinger, 2) sted, stedsutvikling og lokal-miljø og 3) interdisiplinært samarbeid. Ved hjelp av intervjuene, har jeg kunnet inkludere en førstehånds beskrivelse og utdyping av prosjektenes innhold og intensjon.

Som nevnt tidligere i oppgaven, setter jeg et positivt fortegn ved *interdisiplinært samarbeid* i problemstillingen. På bakgrunn av det teoretiske materialet, valgte jeg relativt tidlig i prosessen å bruke dette begrepet. Et av intervjuene, gjort på et senere tidspunkt i prosessen, har vist seg å være et nyttig korrektiv til bruk av begrepet; intervjuobjektet fant det lite relevant for utviklingen av sitt arena-konsept hvorvidt samarbeidet hadde vært multidisiplinært, kryssdisiplinært eller interdisiplinært. Dette førte til at jeg på nytt vurderte bruken av begrepet, og antakelig kunne ta en mer kvalifisert beslutning i forhold til å beholde det i problemstillingen. Dette er et eksempel på hvordan jeg har beveget meg i de hermeneutiske sirklene, og at hvilke valg en gjør i prosessen, har betydning for analysekategorier og studiens relevans og validitet.

Før intervjuene ble gjort, hadde jeg definert casene som arena-prosjekter, ved å vurdere graden av hovedområdene 1) kulturpolitiske målsettinger, 2) sted, stedsutvikling og lokal-miljø og 3) interdisiplinært samarbeid. I intervjuene har jeg stilt spørsmål om initiativtakerne oppfatter sine egne prosjekter som arena-konsepter, som et mulig korrektiv til min førforståelse og definisjon av arenaen. I forbindelse med dette spørsmålet, kom det fram interessante betraktninger og innfallsvinkler til definisjonen av begrepet. Dette har jeg tatt med meg inn i analyse og diskusjon av forskningsmaterialet.

2.6 Studiens relevans og begrensninger

I denne studien har jeg tatt utgangspunkt i et fenomen som det siste ti-året har blitt et etablert begrep i norsk kultur-språk og debatt; *arenautvikling*. Begrepet brukes i offentlige styringsdokumenter, og har vist seg å være et anvendelig og dekkende begrep for hvordan man i dag tenker seg kunstformidling på et bredt plan, også utenfor de tradisjonelle visningsrommene. Bruken av arena-begrepet har utviklet seg i takt med endinger på det kunstfaglige feltet, i forhold til økt grad av interdisiplinære samarbeidsstrategier og deltakelse og interaksjon i kunst. Diskusjon om hvilke rammer kunstformidling skal ha i samfunnet i dag er viktige, og kunnskapsproduksjon omkring kunst i det offentlige rom og arenautvikling, er vesentlig i denne sammenhengen. Hva vil være de beste rammebetingelsene for kunstformidling og performative uttrykk, og hvilken rolle kan arkitektur spille *sammen med* kunstproduksjon i utviklingen av gode rom for aktivitet? Med dette bakteppet har jeg gått inn i en studie jeg føler er relevant i forhold til en generell diskusjon, i tillegg føles arbeidet relevant i forhold til personlig utvikling og kunnskap på feltet.

Eksempler, funn og diskusjon gjort i denne oppgaven, har overføringsverdi til en mulig arenautvikling på Verdens Ende, Tjøme. I den praktisk-estetiske delen av oppgaven skal jeg arrangere et dialog-møte med fagpersoner fra ulike disipliner knyttet til dette stedet, hvor hovedproblemstillingene i min undersøkelse skal ligge til grunn for en debatt omkring en eventuell utvikling av dette offentlige rommet som en arena for kunst og arkitektur.

Studiens relevans og validitet er avhengig av utgangspunkt og gjennomføring av undersøkelsen. Utgangspunktet er et mye brukt begrep i kunstfaglige diskurser, målsettingen har vært å undersøke om bruk og innhold i begrepet arenautvikling, kan relateres til dagens samtidskunst-produksjon. Gjennomføringen av undersøkelsen har foregått i en prosess, hvor sammenhold med det teoretiske materialet og diskusjon med veiledere, har bidratt til nødvendige avgrensninger og presisering av et forskningsområde. Intervjuene har bidratt med en utdyping av forskningsmaterialet, de også har vært en korreksjon til min førforståelse. Intervjuene har hatt en betydningsfull funksjon i forskningsprosessen, både i forhold til konkret informasjon og utdyping av de kunstfaglige problemområdene knyttet til arenautvikling. I etterarbeidet med intervjuene, ser jeg at en mer kritisk tilnærming i spørsmålene, kunne ha bidratt til en enda dypere analyse, hvor blant annet estetiske spørsmål kunne ha blitt diskutert mer inngående.

I oppgaven nevnes kurator Helga- Marie Nordby i forbindelse med begge casene. I Transformer-prosjektet ble hun leid inn som kurator for tre av arrangementene, og har således ikke deltatt i prosjektering og utvikling av selve arena-prosjektet. I SALT- prosjektet er hun initiativtaker og kunstnerisk ansvarlig, i intervjuet ble det stilt spørsmål kun omkring SALT-prosjektet. I begge casene

er arkitektkontoret Rintala Eggertsson delaktige. Det må likevel presiseres at arkitekten ikke har vært den samme i de to prosjektene; Dagur Eggertsson har deltatt i Transformer, og Sami Rintala har deltatt i SALT. Kunstner Vigdis Storsveen er en av initiativtakerne i Transformer, og er veileder for denne oppgaven.

2.7 Analyse og forskningsspørsmål

I denne undersøkelsen er de to casene og intervjuene gjenstand for analysen, dette materialet er igjen sammenholdt med den teoretiske tilnærmingen behandlet i kapittel 2.3 og 3., og hovedområdene 1) kulturpolitiske målsettinger, 2) sted, stedsutvikling og lokal-miljø og 3)interdisiplinært samarbeid, utgjør kategoriene for analysen og diskusjonen i oppgaven. De analytiske rammene setter premisser for undersøkelsen; en av fordelene ved den kvalitative metoden, er at man kan forholde seg friere til analysekategoriene enn i kvantitative studier. Gjennom en åpen og reflekterende holdning i analysearbeidet, kan man mulig avdekke perspektiver som ellers hadde falt utenfor fastsatte analysekategorier. Induktiv analyse søker i utgangspunktet etter universelle aspekter, Ragin og Amoroso kommenterer dette slik: «Today analytic induction is often used to refer to any systematic examination of similarities that seek to develop concepts or ideas” (Ragin & Moroso, 2013, s.124). I analysen av materialet har jeg trukket fram likheter og forskjeller ved casene, intervjuobjektene har i tillegg ulik faglig bakgrunn. Undersøkelsen søker å finne svar på problemstillingen, og analysen avgjør om jeg har oppnådd resultater som kan bidra til dette. For å sikre behandling av alle aspekter ved problemet framsatt, er det hensiktsmessig å utvikle forskningsspørsmål basert på hovedkategoriene:

1. Hva gjør at prosjektet kan defineres som en arena?
2. Hvilke kulturpolitiske aspekter har prosjektet?
3. Hvordan brukes interdisiplinære samarbeids-strategier i prosjektene?
4. Hvordan har prosjektene forholdt seg til stedet?
5. Hvordan har prosjektene jobbet med lokal tilknytning, deltakelse og formidling?

I analysen har jeg behandlet svar på forskningsspørsmålene, videre vurdert *i hvilken grad* svarene på spørsmålene vises i casene. Interessante problemstillinger er knyttet til på *hvilket tidspunkt og i hvilken rekkefølge* i prosjekt-utviklingen og gjennomføringen de sentrale aspektene berøres.

3. Arenautvikling: Kulturpolitiske og kunstfaglige problemstillinger

I dette kapittelet tar jeg sikte på å belyse det jeg mener kan sammenfattes som problemområder knyttet til arenautvikling, basert på styringsdokumentenes behandling av begrepet. Som rammeverk for gjennomgangen av disse områdene, bruker jeg Dag Solhjells og Jon Øiens kunstsosiologiske begrepsapparat, presentert i *Det Norske Kunstfeltet* fra 2012.

Begrepet *arena* indikerer et fysisk sted som oppleves offentlig, dvs. åpent og tilgjengelig for mange. I tillegg brukes begrepet ofte om et sted hvor det gis rom for mange aktiviteter, ofte også et «samspill» mellom ulike sjangere. Ofte tenker vi på den *sammensatte arenaen*, hvor kreativ samhandling foregår innenfor gitte fysiske rammer. Begrepet har siden antikken blitt brukt i forbindelse med idrett; atleter utøver sin idrett med et publikum på en arena. Sammen deler de både sted og rom. I overført betydning kan *arena* betegnes som et område, og har således tiknytning til antikkens *agora*, en sentral del av den antikke greske *polis*, eller bystaten. *Agoraen* fungerte som markeds plass og et forum for byens borgere, arenaen har altså til alle tider vært knyttet til det offentlige rom. I moderne tid, utgjør vanligvis de fysiske rammene en bygning eller konstruksjon, som helt eller delvis, gir ly og definerer området for aktivitet. Disse nøkkelementene er hentet til kunstfeltet, hvor begrepet arena i hovedsak blir brukt som en beskrivelse på sted og fysiske rammer som legger til rette for kunstneriske uttrykk som søker utprøving av interdisiplinære strategier. Arenaen er med andre ord knyttet til aktivitet og interaksjon, og har funksjons-aspekter knyttet til fysisk utforming.

I styringsdokumentene produsert av Kulturrådet og KORO, legges det først og fremst vekt på de kunstpolitiske og de kunstfaglige aspektene ved arenautvikling. Det virker som det er en stor tro på at interdisiplinært samarbeid kan bidra til kunstproduksjon som er mangfoldig og favner bredt, de fysiske rammene skal videre gjøre det mulig å eksperimentere og utvikle kunsten. Flere steder nevnes kunstens rolle i lokal identitetsbygging og arena- tenkningenes muligheter til å involvere og engasjere i lokalmiljøer. I tillegg til de kunstfaglige og kunstpolitiske argumentene nevnt over, finnes det også andre målsettinger av stor betydning i forbindelse med arenautvikling, disse er først og fremst knyttet til økonomi og marked. Her aktualiseres aspekter rundt besøkstall, turisme og internasjonalisering.

Dag Solhjell og Jon Øien har utviklet en feltmodell for det norske kunstfeltet, basert på Pierre Bourdieus teori om inndelingen av kunstfeltet i to del-felt; ett for småskalaproduksjoner rettet mot kunstfaglig utdannede grupper, og ett for storskalaproduksjon rettet mot folk flest. Det første del-feltet er stedet for den høyverdige kunsten, her er begrepet autonomi vesentlig, feltet er forbeholdt kultureliten. I det andre feltet finner vi den lavere kunsten: «Dette feltet står i et heteronomt forhold

til sine omgivelser, ikke minst til det økonomiske feltet, særlig til kulturindustrien» (Solhjell & Øien, 2012, s. 32.) Solhjell og Øien mener det er hensiktsmessig å legge til et tredje del-felt, definert som *politisk kapital*. «Delingen tar utgangspunkt i den observasjon at store grupper agenter i kunstfeltet forholder seg til feltets omgivelser på tre forskjellige måter, hver med sitt verdigrunnlag. Det har skapt tre store posisjonsområder som hver kan betraktes som del-felt av kunstfeltet» (Solhjell & Øien, 2001, s. 33). Det første feltet beskrives som det kunstfaglige, hvor agentene gjør krav på størst mulig uavhengighet i forhold til samfunnet, på de to andre feltene aksepterer agentene en viss innflytelse av krefter utenfor kunstsyste­met. Det ene feltet orienterer seg mot kommersielle verdier og marked, mens det andre orienterer seg mot kulturpolitiske verdier som kan sies å være særlig tydelige i det norske samfunnet; demokratisering, desentralisering og inkludering (Solhjell og Øien, 2012.). Videre definerer Solhjell og Øien feltene som *kretsløp*, basert på at agenter innenfor samme del-felt ferdes i de samme kretser. Det *eksklusive kretsløpet* er til for kunsteliten, og det er dermed vanskelig å «slippe inn» i denne kretsen. «Den spesifikke kapitalen er symbolsk, det vil si kunstnerisk anerkjennelse. Her ber agentene: «Kritiser meg» (Solhjell & Øien, 2012, s. 43). Det *inklusive kretsløpet* er inkluderende og vektlegger deltakelse og aktivitet på et bredt plan. «Her gjøres porten vid, og mange slipper gjennom. Her forvaltes politisk kapital, dvs. offentlige bevilgninger vedtatt av politiske organer» (Solhjell & Øien, 2012, s. 43). Dette kretsløpet kan verken gi kunstnerisk anerkjennelse eller markeds­kapital. Aktørene vil bli «brukt», og det kreves samtidig vederlag for bruken. Det tredje kretsløpet kaller de det *kommersielle kretsløpet*, og vektlegger kunstens økonomiske verdi og inntjening på kunstmarkedet, «...dette forvalter økonomisk kapital, og kan ikke gi kunstnerisk anerkjennelse eller politisk kapital» (Solhjell & Øien, 2012, s. 43).

Forfatterne poengterer at kretsløpene på kunstfeltet henger nært sammen, og at de delvis overlapper hverandre (Solhjell & Øien, 2012.). Kretsløpene er å regne som sosiologiske typologier, det vil si at kretsløpinndelingen først og fremst utgjør et rammeverk, og ikke faste begreper, for hvordan man kan betrakte fenomenet og begrepet arenavvikling. Jeg betrakter alle de tre delene og kretsløpene på kunstfeltet som aktuelle i forhold til arenavvikling, og vil derfor benytte dem videre i gjennomgangen av det jeg mener kan utgjøre arenavviklingens kjerneområder.

På det kunstfaglige feltet hører diskusjoner om kunstnerisk kvalitet, autonomi og rammebetingelser inn. I styringsdokumentene nevnt i forrige kapittel, synes det å være et ønske om å kombinere både høy kunstnerisk kvalitet og samtidig ha et breddeperspektiv i kunstnerisk produksjon og formidling. I følge Bourdieu, er troen på verkets egenverdi et resultat av en lang autonomiseringsprosess hvor formen prioriteres på bekostning av funksjonen. På denne måten har det vokst fram et eget felt for produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst. Noe av dette kan plasseres utenfor det kunstfaglige

feltet, men samtidig er i dag institusjon, produksjonsapparat og kuratering å betrakte som en fullverdig del av samtidskunsten. I doktoravhandlingen *Monument og Modernitet- Endring av kunst og arkitektur i sosialhistorisk perspektiv i de siste to hundre år*, fra 2009, mener førsteamanuensis ved Kunsthøgskolen i Oslo, Olga Schmedling, at museet kan representere kunstfeltets «domstol». Resultatet av kampene om hegemoniet på kunstfeltet stilles til skue, og museet markerer grensen for hva som inkluderes og alt det andre som ekskluderes og dermed blir henvist til den øvrige offentligheten (Schmedling, 2009.). «Det er først via offentligheten at overskridelser i kunsten utstilles, registreres, og møter reaksjoner fra publikum for så muligens å integreres i kunstoffentlighetens snevre utvalg basert på estetisk evaluering» (Schmedling, 2009, s. 64). Schmedling refererer videre til hvordan denne prosessen kan beskrives med den anerkjente franske sosiologen Natalie Heinichs typologi, hvor begrepene *overskridelse, reaksjon og integrasjon* beskriver utviklingen på kunstfeltet. Som elev av Bourdieu, har Heinich videreutviklet begrepsapparatet knyttet til det kunstfaglige feltet, i likhet med Solhjell og Øien betrakter hun typologien som et kretsløp, og kaller det for «et tredobbelt spill» (Schmedling, 2009.). Heinich resonnerer omkring hvordan kunstnerne overskrider kunstens grenser, publikum reagerer i det vesentlige negativt, mens spesialistene taler kunstnerens sak for integrering av overskridelsene på det offisielle feltet. Hun sier videre at det vil være umulig å tenke disse tre momentene isolert. «Det er vanskelig å forestille seg kunstnere uten publikum og kunstkritikk, eller overskridelse uten grenser som kan utfordres, synliggjøres eller forflyttes, for igjen å bekreftes og integreres» (Schmedling, 2009, s.64). I styringsdokumentene fra Kulturrådet og KORO poengteres det at arenautvikling skal være med på å møte samtidskunstens behov, altså finner man her langt på vei en aksept på at samtidskunsten trenger andre rammer for sin kunstneriske produksjon enn hva de tradisjonelle institusjonene kan tilby. Kunstteoretikeren Miwon Kwon er en av dem som mener at det er grunn til å betrakte deler av samtidskunstfelt-praksisene som grenseoverskridende, og at interdisiplinære innganger i prosjekter har bidratt til *discursive site-specificity*, hvor stedets premisser er av en annen betydning enn tidligere. For å bruke Heinichs begreper; samtidskunsten er overskridende, og er nå på vei til å oppnå aksept og integrasjon både på det kunstfaglige og kunstpolitiske feltet.

I tekstsamlingen *(RE)Staging the art museum*, utgitt av Henie Onstad Kunstsenter i 2011, diskuteres museums-institusjonens rolle på den nordiske kunstscenen. I innledningen sier Tone Hansen, redaktør for boka, at «It has become appropriate to examine a variety of approaches to the use of the institutional framework in order to reformulate and consolidate new attitudes and institutional standpoints» (Hansen, 2011, s. 10.) Kunstinstitusjonene ser selv behovet for en tilpasning av rammene for nye og grenseoverskridende kunstpraksiser, i tillegg har forholdet mellom besøkstall og bevilgninger presset fram større fokus på utvikling av nye strategier i kunstformidling. I kronikken

«Gjestfritt» i magasinet D2, oktober 2014, påpeker kritiker Kåre Bulie, at forholdet mellom samtidskunstinstitusjonen og et bredt norsk publikum ikke kan sies å være på sitt beste. Han tar utgangspunkt i sviktende besøkstall på samtidskunstutstillinger både i gallerier og institusjoner, og påpeker at samtidskunst- institusjoner som Henie Onstad Kunstsenter og Astrup Fearnley ikke har oppnådd forventede besøkstall de siste årene. I motsetning hadde Nasjonalgalleriet i fjor et av sine beste år siden tusenårsskiftet, Munch-utstillingen nådde 635 000 besøkende. Bulie poengterer at besøkstall i seg selv ikke gir godt nok grunnlag for å gjøre antakelser om kunstnerisk innhold og prioriteringer, men stiller seg spørsmålet om ikke samtidskunsten selv må ta noe av ansvaret for sin manglende appell. Samtidig får institusjonene sviende kritikk fra sine egne på det kunstfaglige feltet; Astrup Fearnley og Louisiana i Danmark har fått kritikk fra kunstfaglig hold for å være for lite eksperimenterende og nyskapende i sin samtidskunstproduksjon, de anklages for å være for kommersielt orienterte i sin virksomhet (Bulie, 2014). Her ser vi krysningspunktene mellom det kunstfaglige feltet og det kunstpolitiske; rammefaktorene er avhengig av politiske prioriteringer og kunstfaglige diskurser.

3.1 Arenaens muligheter

Muligens er det slik at arenautvikling -og etablering representerer en slags «løsning» på et problem i forhold til samtidskunsten. På det kunstpolitiske feltet brukes arenautvikling som et «mulighetenes begrep», her er det rom for alle typer kunstnerisk virksomhet, samtidig vil terskelen for å betrakte og delta være lavere, «situasjonen» blir en annen i et arena-konsept enn innenfor *the white cube*. Arena- konsepter søker ut av de tradisjonelle visningsrommene, ofte leverer arenaen en helhetsopplevelse, som igjen er basert på de interdisiplinære strategiene som ofte ligger til grunn for konseptet. Arenaene oppfyller på denne måten politiske målsettinger som «kunst til folket» og «alle skal med».

I styringsdokumentene nevnes *nyskapende arkitektoniske løsninger* og *alternative visningsrom*, altså et fokus på rammefaktorene i forhold til tenkt aktivitet. Det ser altså ut til at man vil ha noe nytt og annet enn det institusjonene kan tilby, i forhold til det som synes å være en faglig aksept for at samtidskunsten har nye behov. Her står disiplinen arkitektur i en særstilling, hvor aspekter omkring funksjon og integrasjon i kunst er aktuelle. I *(RE)Staging the art Museum* (2011) bidrar arkitektur- kritiker Martin Braathen med en artikkel kalt *The new museum, new institutionalism and the problem of architecture*. Her bruker han eksempelet *The New Museum*, etablert av Marcia Tucker i 1977, som inngang i diskusjonen om nettopp arkitekturs rolle i forhold til samtidskunst og formidling. Tucker hadde en intensjon om å lage et slags «anti-museum», som ville snu alle erfaringer og forventninger i

forhold til museumsinstitusjonen på hode. Tucker startet museet uten permanent bemanning, ingen permanent samling, og ingen bestemt eller permanent lokasjon, dvs. bygning (Braaten, 2011). Paradokset ble likevel at hun valgte å betegne det som en institusjon, ikke en uavhengig kunstnerisk praksis. Tucker begrunnet dette med at hun ønsket å beholde en akademisk ansvarlighet i forhold til forskning og utvikling, påkrevet av ethvert museum, men overføre dette til samtidens kunst-praksiser (Braaten, 2011). Denne måten å formidle kunst på faller inn under begrepet "New Institutionalism", som Braaten mener at først og fremst har hatt grobunn i europeiske utstillings- praksiser. «Production of and the activation of new audiences, integration within local communities and self-critical attitude towards their own productions are common denominators in several descriptions» (Braaten, 2011, s. 223). Braaten henviser videre til Claire Dohertys beskrivelse av denne retningen, hentet fra teksten *The Institution is Dead! Long Live The Institution!*, som jeg finner relevant i forhold til arena-begrepet:

New Institutionalism classifies effectively a field of curatorial practice, institutional reform and critical debate concerned with the transformation of art institutions from within. New Institutionalism is characterized by the rhetoric of temporary/transient encounters, states of flux and open-endedness. It embraces dialogue and participation to produce event or process-based works rather than objects for passive consumption. New Institutionalism responds to (some might even say assimilates) the working methods of artistic practice and furthermore, artist-run initiatives, whilst maintaining a belief in the gallery, museum or arts centre, and by association their buildings, as a necessary locus of, or platform for, art (Braaten, 2011, s. 224).

Braaten poengterer at Doherty kun kort nevner bygninger, hun ser dem som sekundære i forhold til den faktiske institusjonen og dens programmer og konsepter som former dens *locus*. Institusjonens organisering er lett overførbart til enhver ny fysiske ramme, enten den er temporær eller permanent (Braaten, 2011). Spørsmålet blir altså i hvilken grad man vurderer arkitekturen som «premissleverandør», og hvordan man mener arkitektur skal og vil fungere i forbindelse med formidling. Braaten trekker fram Rooseum i Malmø som eksempel på hvordan betraktninger omkring resepsjon har betydning for de fysiske premissene; direktør Charles Esche har sagt det på denne måten: «...the term *art* might be starting to describe that space in society for experimentation, questioning and discovery. It has become an active space rather than one of passive observation. Therefore the institutions to foster it has to be part community centre, part laboratory, part academy and part showroom» (Braaten, 2011, s. 225). I de norske kulturpolitiske styringsdokumentene brukes nettopp begrepene utforskning, eksperimentering og debatt i forbindelse med arena-begrepet. Det synes som om aspekter ved «New Institutionalism» har fått grobunn på det kulturfaglige og kulturpolitiske feltet. I dokumentene unngår man en eksplisitt definisjon, nettopp fordi man ønsker en åpen holdning i forhold til at en arena kan knyttes til blant

annet et kulturhus, og samtidig alternativt utgjøre en ramme hvor man ikke gjør bruk av arkitektur og sted på samme etablerte måte.

3.2 Interdisiplinære strategier

På det kunstfaglige feltet vil det være naturlig å plassere interdisiplinært samarbeid og fler-mediale kunstuttrykk, begreper som nevnes hyppig i forbindelse med arena-etablering. Denne typen arbeidsstrategier og uttrykk nevnes gjentatte ganger i de politiske styringsdokumentene fra Kulturrådet og KORO, og virker nettopp å være i arenaens definisjon. Et nøkkelord for arenaen er *kombinasjonsmuligheter*, arenaen skal gi rom for utprøving av nye kombinasjoner mellom de ulike kunstneriske disiplinene. Dette kan innebære flere ting; musikk, billedkunst og mattradisjon kan for eksempel inngå i et felles kunstnerisk uttrykk, samtidig kan en eller flere disipliner gjøre bruk av og inkludere de fysiske premissene, arkitekturen, inn i selve verket eller uttrykket. Vi oppdager som nevnt tidligere, et underliggende ønske om å bryte ned skiller mellom institusjoner og føre sammen ulike kunnskapsfelt. Ved en rundbords- konferanse arrangert av ArtForum i 2012, ble forholdet mellom arkitektur og kunst diskutert ut fra det faktum at disiplinene i dag har langt flere møtepunkter enn noen gang tidligere. Redaktør i ArtForum, arkitekt Julian Rose, innledet debatten med å stille det aktuelle spørsmålet om hvorfor det er forholdsvis lite fokus på hva dette interdisiplinære egentlig går ut på: «...there is surprisingly little consensus about what, specifically, these interactions entail or where they actually take place. Which models of interaction between art and architecture are most significant, and where can we begin to locate them?» (ArtForum, 2012, s.201). I tråd med dette, finner jeg at det i styringsdokumentene fra Kulturrådet og KORO, står svært lite om hva de interdisiplinære samarbeidsmetodene kan eller skal utgjøre. Her er det tydelig at man ønsker at aktørene på kunstfeltet selv skal utforske og definere hva samarbeidsmetoder og fler-mediale uttrykk kan innebære. Hver disiplin representerer her en egen faglighet i form av materialbruk, metoder og estetikk, noe som medfører at interdisiplinære arbeidsmetoder ofte kan oppleves både utfordrende og krevende. I interdisiplinært samarbeid må mange hensyn tas, likevel kan det synes som om det hersker en konsensus i norsk kulturliv om at denne typen samarbeidsstrategier er verdifulle og ofte bidrar til høynet kvalitet i kunsten.

3.3 Lokal identitet

Som et resultat av grensesprengende og interdisiplinære kunstpraksiser på kunstfeltet, har politikere og styringsorganer i dag en langt større bevissthet omkring kulturen og kunstens rolle i utviklingen av

steder og lokalmiljøer. I Norge har distriktspolitikk og desentralisering vært en del av politiske målsettinger i en årrekke, dette har hatt betydning for distriktssatsing og tildeling av statlige midler også på kulturområdet. I styringsdokumentene fra Kulturrådet og KORO nevnes stedsutvikling som et sentralt aspekt ved arena-etablering, underliggende er et ønske om at kunstnerisk virksomhet og interdisiplinære arbeidsstrategier, mellom for eksempel kunst og arkitektur, skal bidra til identitetsskaping i lokalmiljøer. Det å få et nytt kulturhus, eller å kunne ta i bruk et nytt uteområde, kan være avgjørende for inspirasjon, motivasjon, deltakelse og resultat i kunstneriske prosesser. Å ha et eieforhold til enten en fysisk eller innholdsmessig arena, har innvirkning i forhold til sosial samhandling, både i små og større lokalmiljøer. I boka *The lure of the local*, fra 1997, har kritiker Lucy Lippard behandlet hvordan utgangspunktet for de lokalpolitiske føringene på kulturfeltet har bakgrunn i vår personlige oppfatning og behov for det *lokale*: «The lure of the local is the pull of place that operates on each of us, exposing our politics and our spiritual legacies. It is the geographical component of the psychological need to belong somewhere, one antidote to a privailing alienation» (Lippard, 1997, s. 7). Lippard sier videre at iboende i det *lokale* er konseptet *sted*; «...a portion of land/town/cityscape seen from inside, the resonance of a specific location that is known and familiar» (Lippard, 1997, s. 7). Hun poengterer at vi alle, også kunstnere, har et ansvar for stedet vi befinner oss og bor, ved å kjenne det lokale vil man også kunne se hvor knyttet vi er til globale markeder og kapitalisme. Arena-utvikling blir som nevnt tidligere, sett på som en *mulighet* for utvikling av lokal identitet, dette medfører at politiske målsettinger i forhold til involvering av lokale aktører i arena-prosjekter, står sentralt. Lokal identitet har ringvirkninger på mange nivåer, her er utvikling av både sosiale og økonomiske fellesskap av betydning.

3.4 Kommersielle interesser

Det kommersielle feltet berøres ikke like tydelig som det kunstfaglige og kunstpolitiske feltet i de kulturpolitiske styringsdokumentene, men kan allikevel nevnes som et viktig aspekt i forhold til arena- utvikling. Øien og Solhjell fremholder at kunst på det kommersielle markedet bedømmes etter økonomiske kriterier: «Det kommersielle kretsløpets spesifikke kapital er markedsverdi- en ren økonomisk størrelse» (Solhjell og Øien, 2012. s. 57.). Dette kommer ofte i konflikt med den «frie» kunstens vesen, på tross av at det hersker liten tvil om at de fleste kunstnere er i et avhengighetsforhold til markedskreftene på en eller annen måte. Arena-prosjekter er ofte større satsninger, som på grunn av sin interdisiplinære karakter og stedsavhengighet, beveger seg inn på det kommersielle feltet. Arenautvikling- og etablering er et offentlig satsningsområde, prosjekter av denne typen mottar, og er i stor grad avhengig av, betydelig offentlig støtte. Men på grunn av typiske

trekk som bredde-profil og identitetsbygging, er arenautviklingen ofte også interessant i forbindelse med ulike former for kultur-sponsing fra private aktører. Tilreisende betraktere av kunst, kan utgjøre både en kulturell og økonomisk verdi, turisme og arbeidsplasser er faktorer som raskt kan bli aktuelle for lokalpolitikere i forbindelse med arena-etablering. Kunstneriske virksomheter genererer i arena-sammenheng ofte et helt nettverk av aktører, som oftest snakker man om en *produksjon* som har en eller annen form for *produksjonsapparat* med økonomiske rammer.

I forbindelse med arenautvikling og kunst-prosjektering for det offentlige rom, er det ofte snakk om stor-skala kunstproduksjon. Kunstnere som befatter seg med store, stedsspesifikke installasjoner må forholde seg til markedets mekanismer på en ganske brutal måte, her finner vi tydelige fellestrekk med en arkitekts «oppdrag». Et beskrivende eksempel er Richard Serras uttalelser i forhold til egen produksjon og markedskrefter; verk som Serras blir i de fleste tilfeller kjøpt inn som kunst til et offentlig rom: «Large-scale site-specific projects which do not allow for secondary sale are hardly ever considered to be a worthy investment. For that reason the concept of site-specificity and corporate sponsorship are antithetical. Corporate funded artworks are often advertised as public service. Slogans such as «art for the people» mask the cynism of commercial and political manipulation, which would like to make believe that we all live in a homogeneous society of consumers» (Serra, 1990). Et av Serras hovedpoeng i *The Yale lectures*, fra 1990, som dette sitatet er hentet fra, er at kunstnere må ha et bevisst og uttalt forhold til markedskreftene, og at stedsspesifikke kunstverk har et særlig forhold til det som av kritikere som Miwon Kwon og Hal Foster, blir beskrevet som et *opplevelsesorientert kunstmarked*. I rapporten *Evaluering av statens fagorgan kunst i offentlig rom (KORO)*, fra 2015, poengteres det at kunsten i de offentlige rommene går inn i en *forhandlingssituasjon* der mange ulike stemmer og perspektiver gjør seg gjeldende: «...det er dermed annerledes, mer komplisert - og for mange kunstnere også mer interessant – å jobbe i slike settinger. Forholdet mellom de *kunstnerinitierte* prosjektene og *oppdragskunsten* er et interessant skille; hvilke premisser gjør seg gjeldende for det ene og det andre?» (KORO, 2015). Både Kulturrådet og KORO arbeider med begge deler, og på tross av at ordningene er offentlige, må de forholde seg til andre markedsaktører. Utvikling av arena-konsepter innebærer interdisiplinære samarbeid, i disse samarbeidene inngår også forhold til ulike kommersielle aktører, i denne typen prosjekter er formidling og opplevelse uløselig knyttet til økonomiske forhold.

Verdt å nevne på det kommersielle feltet er også internasjonalisering, som i årsrapporten fra 2013 nevnes i forbindelse med Kulturrådets program for gjesteopphold for kuratorer og kunstnere. Norske politikere er opptatt av å tilpasse norsk kunstproduksjon til et stadig større internasjonalt kunstmarked, og ser i tillegg til de kunstfaglige gevinstene, en mulighet for å «selge» norsk kunst og

arkitektur i utlandet. Utendørs- produksjoner kan i norsk sammenheng ofte skilte med særegen og spektakulær natur, som kan gi en ekstra salgbar dimensjon. Arkitektur i kombinasjon med natur kan i mange tilfeller komme i en særstilling her. Funksjons-aspekter er ofte tiltalende, og kan gjøre det lettere å finne *mening* i kunstneriske produksjoner. De siste årene har flere norske arkitekt-praksiser, som Snøhetta, Saunders Arkitektur og Ramstad Arkitekter, gjort seg bemerket i utlandet, kanskje først og fremst på grunn av tilnærmingen til omgivelser og natur.

3.5 Oppsummering: Hovedområder i arena-utvikling

På bakgrunn av gjennomgangen av kulturpolitiske styringsdokumenter produsert av Norsk Kulturråd og KORO, mener jeg å finne at hovedområdene 1) kulturpolitiske målsettinger, 2) sted, stedsutvikling og lokal-miljø og 3) interdisiplinært samarbeid, er aktuelle diskusjonsområder i forhold til arena-begrepet og arena- utvikling. De kulturpolitiske målsettingene inneholder perspektiver i forhold til formidling knyttet til bredde- tenkning og tilgjengelighet, dette har igjen sammenheng med stedsutvikling, lokal identitet og deltakelse. I kunstfaglig sammenheng utgjør det interdisiplinære en mulighet for å ivareta de kulturpolitiske momentene, samtidig utgjør interdisiplinære strategier et faglig fundament i forhold til kunstnerisk eksperimentering og utvikling. Disse problemområdene ligger til grunn for behandlingen av forskningsmaterialet; casene Transformer og SALT. I kapittel 5 analyserer jeg materialet i form av å diskutere områdene nevnt her.



Snøhetta Tverrfjellhytta www.snohetta.com

4. Caser: Transformer og SALT

I dette kapitlet presenterer jeg case-studien av prosjektene Transformer og SALT. Undersøkelsen baserer seg på prosjektplanene utviklet i forbindelse med søknader til Kulturrådet og KORO, omtale i ulike medier, og intervjuer med initiativtakerne. Intervju med kurator og initiativtaker i SALT-prosjektet, Helga- Marie Nordby, ble gjennomført 14.1.2015. Intervju med kunstner og initiativtaker i Transformer-prosjektet, Vigdis Storsveen, ble gjennomført 11.2.2015.

Transformer og SALT er begge eksempler på gjennomførte arena-prosjekter i Norge i perioden 2012-2014. Begge prosjektene har mottatt støtte fra Kulturrådet, SALT har også mottatt støtte fra KORO. I tillegg har prosjektene mottatt støtte fra henholdsvis Oslo kommune og Gildeskål Kommune, sammen med Nordland Fylkeskommune. SALT har i tillegg private selskaper som sponsorer. Case-studien av disse prosjektene bidrar til å belyse innhold og problemområder knyttet til arena-begrepet og arenautvikling, både kulturpolitisk og kunstfaglig, og viser hvordan *helhetsopplevelsen* er satt i fokus i prosjekt-utviklingen. Konseptene er utviklet gjennom faglig samarbeid mellom kurator, kunstnere og arkitekter, og er således eksempler på hvordan interdisiplinært samarbeid bidrar i arenautvikling. Samtidig har begge prosjektene *stedet* som utgangspunkt for den estetiske tilnærmingen, Transformer i forhold til bestemte urbane arealer, SALT i forhold til et større område, hvor natur spiller en vesentlig rolle. Forholdet mellom kunst og sted bidrar til utvikling av rom for opplevelse og deltakelse i disse prosjektene, et tydelig kunstfaglig grunnlag for begge prosjektene er basert på perspektiver i relasjonell kunst.

4.1 Transformer

4.1.1 Kulturpolitiske aspekter

Innledningsvis i intervjuene spurte jeg initiativtakerne om hvorvidt de definerte sine egne prosjekter som arena-prosjekter, som et mulig korrektiv til min definisjon av prosjektene. Vigdis Storsveen i Transformer, mener bestemt at prosjektet kan defineres som et arena-prosjekt: «Transformer er et arena-prosjekt i form av å oppfylle Kulturrådets intensjoner for begrepet. Tomtene vi jobber med i prosjektet «transformeres» til visningssteder, og skaper opplevelser og aktivitet man vanligvis ikke finner innenfor de tradisjonelle visningsrommene. Denne typen prosjekter er i tiden, og fokuset vårt på å benytte utradisjonelle «rom», gjorde nok at vi vant ide-konkurransen». Storsveen kommenterer her et viktig aspekt; at denne typen prosjekter er i tiden, altså at denne måten å formidle og

organisere kunstformidling på, representerer en tendens. Det å bruke utradisjonelle rom og nye formater, er en av faktorene som kjennetegner dagens samtidskunsthelt.

Transformer var en av vinnerne i Kunstløftets ide-konkurranse for barn og unge, utlyst i 2011. På spørsmålet om Kulturrådet la konkrete føringer i det videre arbeidet med prosjektet, sier Storsveen at de hadde få krav og spesifikasjoner som måtte oppfylles. Kulturrådet hadde derimot et innspill i forhold til planer om å engasjere større aktører som Operaen, Nobel Fredssenter og DogA, som hadde sagt seg villige til å delta; de poengterte at dette var institusjoner som allerede mottar mye offentlig støtte, og at Transformer-prosjektet lett kunne bli «a free-ride» for institusjonene. Storsveen kommenterer dette slik: «Vi valgte derfor å stå på egne ben, og utvikle prosjektet i en mindre skala til å begynne med, så får vi jo se etter hvert om vi ønsker et utstrakt samarbeid med andre aktører. Som kunstner føler jeg at det har vært en fornuftig avgjørelse, jeg tror jeg står friere i forhold til innhold enn jeg ellers ville ha gjort», sier Storsveen. Dette viser en av mange viktige avveininger som må tas i utviklingen av denne typen prosjekter; man må bygge opp et produksjonsapparat for å kunne håndtere det interdisiplinære samarbeidet, samtidig ønsker man ikke at dette skal gå på bekostning av kunstnerisk autonomi og frihet innenfor prosjektet.

Et viktig aspekt ved Transformer-prosjektet har vært å adressere en bestemt gruppe kulturkonsumenter. I artikkelen «Temporære Transformasjoner», Kunstforum, juni 2013, uttaler innleid kurator Helga-Marie Nordby: «Som kulturkonsumenter er unge mennesker kvalitetsbevisste, men med raskt skiftende interesser og fokus, og kulturinstitusjonene kommer ofte til kort i å nå ut til denne gruppen. Derfor skal Transformer møte folk der de er: ute i det offentlige rom» (Kunstforum, 2013). Vigdis Storsveen fortsetter: «Vi har ønsket å bringe fram høy kvalitet på kunst til ungdom, i en «pop-up» og «event-aktig» form, slik at vi kan treffe dem der de er, og bygge på deres interesser». Det har i følge Storsveen vært viktig å basere prosjektet på sosial forskning, rapporter og erfaring i forhold til ungdommens bevegelsesmønstre i byen har ligget til grunn i prosjektet. «Jeg synes det er svært interessant å se på de sosiologiske aspektene ved denne gruppens «bruk» av det offentlige rom, og i dette prosjektet har det vært et hovedfokus for meg å stille spørsmål om hvordan vi som kunstnere og arkitekter, som produsenter, kan nå denne gruppen. Her føler jeg det har vært gjort lite konkret forskning i forhold til offentlig kunst og barn og unge». På hjemmesiden til Transformer heter det: “Our target group is children and teenagers, the next generation of city dwellers. This group of individuals is equipped with a strong interest in social interaction and curiosity towards art and cultural activities. This is very often neglected by art institutions which offer most of their resources to the educated art lover, resulting in a boundary between generations and social strata. Transformer wants to break this artificial boundary and cater art to everyone” (Transformer, 2015). Her beskriver prosjektet et av institusjonenes problem; hvordan nå gruppen unge mennesker. I langt

større grad enn tidligere, innlemmes gruppen barn og unge som kulturkonsumenter i kulturpolitisk sammenheng, men spørsmålet blir hvordan kunst og kultur skal formidles og organiseres for å nå og være aktuell i forhold til denne gruppen.

I prosjektet har det vært gjort et bevisst valg i forhold til at barn og unge ikke skal produsere kunsten, men at profesjonelle kunstnere og arkitekter skal være ansvarlige for det kunstfaglige innholdet. «Vi så at det fantes mange tilbud til barn og unge hvor de står som produsenter av de kunstneriske uttrykkene. Vi ønsket å gjøre det annerledes, vi ville bruke vår egen kunstfaglige kompetanse til å utvikle og etablere arenaer for formidling. Vi ville sette våre uttrykk i en sammenheng», sier Storsveen. Vi ser her et kunstfaglig valg i forhold til deltakelse, Transformer har i sine arrangementer prøvd ut ulike måter å legge til rette for deltakelse på. Konserten Guitar Machine, er basert på deltakelse av både unge amatører og profesjonelle musikere. Verket er bare delvis arrangert, her deltar man med sin egen gitar, og det er store rom for improvisasjon. I arrangementet Stasjon 75, en stedsspesifikk performance av Claire de Wangen, fikk 8-9 åringer delta i en «setting» rundt og i forhold til både konstruksjonen og arealet i Ullevålsveien 75. Storsveen kommenterer: «Dette var et helt stedsspesifikt arbeid, som ble produsert på stedet og brukte vår installasjon som utgangspunkt. Her kunne barna melde seg på og delta i en spennende produksjon sammen med to kunstnere». Storsveen framhever at dette arrangementet fungerte svært godt, det å bruke de fysiske rammene som utgangspunkt for selve verket, aktualiserer spørsmål omkring arkitekturens rolle i kunstneriske tilnærminger.

Et av de mer utradisjonelle arrangementene i Transformer, er Storsveens eget arrangement, det hun kaller en liten «event» på området. Hun laget en møteplass, men uten fastsatt agenda. «Jeg ville lage en mulighet for utveksling av tanker omkring kunst i det offentlige rom, og håpet at lokale og forbigående ville sette av litt tid, sette seg ned, og kanskje diskutere med naboen. Jeg var til stede og var åpen for å ta opp aktuelle problemstillinger om hva kunst kan være, og hvordan den kan «være» og «leve» i et lokalmiljø. Jeg inviterte to samtidsmusikere for en liten konsert, naboene rundt i området kom, og det ble på en måte «vist» hvordan dette ubrukte stedet kunne utnyttes og få betydning. Her ble det ikke satt noen «forventning» til publikum», sier Storsveen. Dette er et eksempel på hvordan utviklingen av de til overs blitte arealene ikke bare kan brukes til bestemte arrangementer, men også ha en funksjon i et lokalmiljø som en *anledning* til interaksjon, i små og mer uformelle settinger.

Transformer har i alle sine del-prosjekter samarbeidet med studenter, som har deltatt i prosessen med utvikling av stedene og de fysiske strukturene. Dette er en annen måte å i vare ta deltakelse på, dog med en mer faglig innfallsvinkel enn man har i forhold til tilskuere og betraktere. Samtidig er

dette en mulighet til å holde kontakt med fagmiljøer i utdanningssystemene på, i tillegg til at studenter kan være en økonomisk ressurs i forhold til denne typen prosjekter, hvor man ofte trenger mye arbeidskraft.

Transformer- prosjektet har fått relativt mye omtale i både lokale og nasjonale medier, kanskje først og fremst i arkitektur-sammenheng. Prosjektet deltok i Oslo Arkitekturtriennale i 2013, og har blitt omtalt som et sideprosjekt for Rintala & Eggertsson under arkitekturbiennalen i Venezia. «Arkitekter har et helt annet nettverk i forhold til presse enn det kunstnere har. Det har hele prosjektet dratt nytte av, selv om det har vært med arkitekturen som utgangspunkt. Jeg opplevde dog at andre medier hadde mer fokus på innholdet og intensjonene bak, det var positivt. Jeg mener at vi her har klart å skape et prosjekt med kritiske aspekter, samtidig har det alltid vært fokus på den positive opplevelsen i byrommet», kommenterer Storsveen.

Kulturpolitisk sett faller Transformer inn under føringer i forhold til bredde og deltakelse i kunstformidling til barn og unge. Det legges til rette for kunstnerisk aktivitet og produksjon i alternative rom, og terskelen for å delta og oppleve er lav. «Vi hadde lyst til å skape ulike «pop-up» arrangementer i byrommet, slik at de tradisjonelle rammene i forhold til organisering og innhold blir utfordret», sier Storsveen. Å senke terskelen betyr i de fleste sammenhenger å gjøre kunsten mer tilgjengelig, og å sørge for at organiseringen ikke blir for omfattende i forhold til innholdet.

Transformers valg av lokasjon, er av betydning for tilgjengelighet og en uformell setting, som antas å ha appell blant unge. Prosjektet har hatt et godt samarbeid med Oslo Kommune, som har hjulpet til i arbeidet med kartleggingen av områder i byen. Storsveen kommenterer dette slik: «Vi oppdaget at det var svært mye enklere å forholde seg til kommunen, enn private eiendomsselskaper. Det har gjort at vi i første omgang har konsentrert oss om utvikling av kommunale arealer».

Transformer Pilot www.urbantransformer.no
Gjengitt med tillatelse fra Vigdis Storsveen



4.1.2 Stedet som utgangspunkt

Transformer-prosjektet setter søkelys på et aspekt ved by-utvikling; når byen endres og utvikles oppstår ubrukte tomter og «rom» i byen, tomter som blir oversett og forsømt, og i noen tilfeller bare «ligger på vent». På hjemmesiden til prosjektet beskrives dette fenomenet på denne måten: «The urban growth in Oslo has for many decades been governed by real estate developers, whose final goal is seemingly little else than investment revenues. With rising prices for real estate in central Oslo, this has led to an ever more aggressive approach to development of available building sites and existing building-mass. Over the years we are seeing more and more scars in the urban fabric; derelict sites where buildings used to stand due to the rising level of conflict between developers and the public planning authorities» (Transformer, 2015). Prosjektets hovedmålsetting er å ta disse forsømte tomtene i bruk, som utgangspunkt for kunst- og kulturformidling for unge. Til grunn for ønsket om utvikling av disse tomtene, ligger estetiske innfallsvinkler og problemstillinger, som for eksempel spørsmål om estetisk forfall når gamle bygninger blir erstattet med parkeringsplasser. I prosjektbeskrivelsen heter det at «The aesthetic deterioration is an issue which arises when beautiful old buildings are replaced by cars and parking spaces» (Kulturrådet, 2015). Prosjektet har en kritisk tilnærming til hvordan by-utviklere, i Oslo spesielt private aktører, tar for lite hensyn til helheten i omgivelsene, og etterlater «arr» i det offentlige rom. Effekten av denne neglisjeringen, adresserer prosjektet som tap av estetiske verdier i omgivelsene, og at dette vil ha påvirkning på de neste generasjoners forhold til byutvikling og opplevelse av det offentlige rom. Det pekes på hvordan offentlige områder på gateplan ivaretar viktige funksjoner i forhold til å skape «liv» og genererer sosial interaksjon: «The cities have throughout our history been our meeting places, where everything from informal gatherings to political riots take place and shape our cultural and democratic development» (Transformer, 2015).

Transformer-prosjektet har fokusert på utviklingen av konsepter utendørs, hvor hvert enkelt areal og *sted* skal legge premissene for utviklingen av rammeverket. Storsveen kommenterer valget av uteområder som sted for kunstnerisk produksjon slik: «Vi ville jobbe utendørs for å skape aktuelle arenaer, hvor publikum er tilfeldig. Dette er annerledes enn den kunstformidlingen som finner sted innendørs; når jeg som kunstner inviterer til utstilling, vet jeg jo hvem som kommer. Den typen tilnærming vi har i Transformer, gjør at jeg ikke har kontroll over dette. Man må være åpen og dynamisk, og for min del handler dette om å se mange lag i kunsten. I uterommet blir man kanskje overrasket, kanskje blir man forstyrret. Mange har et veldig ukritisk forhold til det offentlige rom, og en av mine målsettinger har vært å sette fokus på dette».

Første del av Transformer-prosjektet, etter piloten, ble lagt til det ubrukte arealet i Ullevålsveien 75, også neste del av prosjektet skal lokaliseres her, etter ønske fra beboerne. Det skal da være mindre

fokus på arkitektur som funksjonelt rammeverk, det skal i dette prosjektet hentes inn en kunstner som skal omforme tomten til en parsell-hage. Videre skal en tomt i Bryggerivegen utvikles, her har Storsveen gått inn i området historie som bryggeri-område, hvor det blant annet ble dyrket korn, og hun ønsker å bruke dette som utgangspunkt for utviklingen av arealet. Som lokal forankring, er planen å invitere lokale skoler til å delta i primær dyrking, dog i begrenset målestokk. «Skoleverket har for liten tid til å delta i full skala i slike prosjekter. Vi må utvikle en plattform for deltakelse, men det er viktig å være klar over at det finnes begrensninger for hvordan skoler kan delta», sier Storsveen. I forhold til spørsmål omkring annen type lokal forankring, svarer Storsveen at Transformer-prosjektene har blitt godt mottatt av naboer til tomtene, på tross av at det i prosjektet ikke har vært eksplisitt definert lokal medvirkning. «Prosjektene har fått mye oppmerksomhet i nabolaget, og har blitt gjenstand for mange uformelle samtaler omkring bygging og øvelser. Dette ser jeg på som verdifullt», poengterer Storsveen.

I prosjektet er *stedet* avgjørende for utviklingen av arena-konseptet. En stedsspesifikk tilnærming for utforming av de estetiske virkemidlene ligger til grunn, det være seg utvikling av de fysiske strukturene og eller estetikk i form av innhold og opplevelse. Arbeidet med utviklingen av stedet, inkluderer i dette prosjektet problemstillinger knyttet til deltakelse og lokal tilhørighet, og er knyttet til innhold i kunstneriske arrangementer. Her dreier det seg ikke om estetisering av forlatte områder, men derimot å skape mening og innhold knyttet til arealene. Målsettingen har vært å utvikle steder til å bli *rom*, hvor det kunstneriske innholdet, i form av konserter, performance og arkitektur, skal være bidragsytere og leverandører i et samspill med betrakterne. Deltakelse, fellesopplevelse og sosial samhandling betraktes som del av det estetiske i prosjektet.

4.1.3 Interdisiplinært samarbeid

De to første delene av Transformer-prosjektet, piloten i Fredensborgveien 70 og utviklingen av Ullevålsveien 75, som er gjennomført, består konkret av arkitektoniske strukturer, som fylles med kunstopplevelser. Initiativtakerne Storsveen og Minassion, har selv billedkunst-bakgrunn, og inviterte derfor inn arkitektkontoret Rintala Eggertsson, i prosjektet. «Vi hadde behov for kunnskap i forhold til utvikling av de fysiske strukturene, og arkitekt Dagur Eggertsson ble med i prosjektsamarbeidet. Sammen utformet de vinner-forslaget i Kulturrådets ide-konkurranse. «Arkitektkontoret har en kunstnerisk tilnærming i sine prosjekter, og jobber ofte med små-skala prosjekter, derfor følte vi at det kunne bli et interessant samarbeid», sier Storsveen. Opprinnelig var ideen å lage enkle kasse-moduler, som skulle kunne brukes på mange ulike måter, og lett kunne tilpasses de ulike ute-rommene. Dette ble endret underveis i prosjektet, innholdet kom til å legge føringer for utformingen

av konstruksjonene. I pilot-prosjektet, gjennomført i Fredensborg veien, var utgangspunktet likevel en svært enkel og funksjonell konstruksjon, hvor arkitekten i samarbeid med studenter ved KHIO og AHO, utviklet en helt stedsspesifikk struktur. Her ble det ble arrangert en danse-forstilling i samarbeid med Akademi for scenekunst ved Høgskolen i Fredrikstad.

I forbindelse med utviklingen av det andre området, Ullevålsveien 75, ble kurator Helga Marie Nordby leid inn av prosjektet. Hun inviterte videre inn nyMusikk, som laget konserten Guitar Machine. Arkitekten utviklet en stor plattform, tilpasset arealet og innholdet. «Arbeidet med den fysiske konstruksjonen ble i hovedsak styrt av ulike behov som oppstod i forbindelse med selve arrangementet. Det var nødvendig å ha en forholdsvis tett konstruksjon med tak, i forhold til at lyd og instrumenter skulle fungere. I ettertid ser jeg at selve innholdet ble veldig bestemmende for utviklingen av selve stedet», kommenterer Storsveen. Produksjonen var svært ressurskrevende økonomisk, og satte spesifikke krav til fysisk utforming. Problemstillinger omkring forholdet mellom funksjon og kunstneriske uttrykk blir her aktuelle. Storsveen sier at hun i ettertid antakelig ville ha gjort det annerledes, men at dette er en av viktige erfaringer i forhold til samarbeid, som hun vil ta med seg videre i prosjektet. Her kommer Storsveen inn på de utfordringene som lett oppstår i forhold til større prosjekter, kunstneriske produksjoner, hvor interdisiplinært samarbeid er del av konseptet. I mange tilfeller er et slikt samarbeid ønskelig sett ut fra kunstfaglige begrunnelser, som både Transformer og SALT er eksempler på, i mange tilfeller er slike interdisiplinære samarbeid også resultat av et behov for kunnskap i forbindelse med selve gjennomføringen. Arkitektene har her en nøkkelrolle, og det interessante spørsmålet er i hvilken grad arkitekturen fungerer som funksjonelt bidrag, eller kan sies å være del av hele den estetiske tilnærmingen.

Transformer-prosjektet er et interdisiplinært samarbeid, hvor kunstnere og arkitekt har jobbet sammen i utarbeidingen og gjennomføringen av konseptet. «Vi har hatt likestilte roller, men selvfølgelig gjort det vi hver og en er best på. Jeg har hatt spesielt fokus på hvordan vi faktisk skal nå fram til den aktuelle gruppen, dette er det jeg som har mest erfaring med. Vi har helt klart hatt ulik faglig tilnærming, men samtidig hatt mange og verdifulle diskusjoner fram mot og underveis i gjennomføringen. Samarbeidet har ikke minst vært svært lærerikt og hyggelig», sier Storsveen. På spørsmål om hvordan hun mener at de kunstneriske aspektene har blitt ivaretatt, sier Storsveen at det fra hennes side hadde vært ønskelig at de kunstneriske «inngangene» hadde blitt ivaretatt mer: «....i denne første delen av prosjektet har arkitekturen fått mye plass. På en måte kan man jo si at arkitekten har fått gjennomført «sin» estetiske og konseptuelle tilnærming, mens jeg i første rekke har hentet inn andre kunstnere til å bidra. Så var da heller ikke målsettingen at jeg skulle bidra med mine egne «objekter» på noen måte», framhever Storsveen. Hun poengterer at hun har fått større forståelse for hvordan et slikt interdisiplinært samarbeid fungerer, og også for hvordan arkitekter

jobber, «...arkitektene har alltid oppdraget, rammene er gitt. De er vant til å forholde seg til gitte premisser. Som kunstner er jeg friere, og det er viktig for meg å holde på denne friheten. Mange kunstnere jobber jo også kommersielt, men jeg synes likevel jeg ser en klar forskjell. Så har man jo også ofte i slike interdisiplinære samarbeid å gjøre med sterke personligheter, hvor personlig kreativitet er viktig», sier Storsveen. Hun framhever pilotprosjektet i Fredensborgveien som et svært vellykket samarbeid mellom arkitektens funksjons-tenkning og hennes kunstneriske målsetting om tilgjengelighet og enkelhet i forhold til organisering og innhold.

I dette prosjektet har det interdisiplinære samarbeidet vært en av de grunnleggende faktorene i prosjektet, og ulik fagkompetanse er ført sammen i felles målsetting for prosjektet. Storsveen kommenterer samarbeidet som lærerikt og utfordrende, og i tillegg en nødvendighet i forhold til skalaen på prosjektet. Hun poengterer at de har fordelt ansvarsoppgaver etter kompetanse, men Transformer er likevel et eksempel på at kunst og arkitektur *sammen* har utviklet en arena for kunstuttrykk og deltakelse i det offentlige rom.

Transformer Guitar Machine www.urbantransformer.no
Gjengitt med tillatelse fra Vigdis Storsveen



4.2 SALT

4.2.1 Kulturpolitiske aspekter

SALT er et av de største utendørs kunst-prosjektene gjennomført i Norge de siste årene. Prosjektet har i flere omganger mottatt støtte fra de offentlige tilskuddsordningene, og er således et eksempel på arena-utvikling i tråd med kulturpolitiske føringer. På spørsmålet om hun som initiativtaker til SALT anser prosjektet som et arena-prosjekt, svarer Helga Marie Nordby: «Prosjektet vårt kan absolutt defineres som et arena-prosjekt, eller plattform om man vil, fordi den består av så mange ting. Når man snakker om arena, tenker man jo på en fysisk ramme i kombinasjon med et innhold, det sammensatte stedet». Prosjektet er nettopp sammensatt av mange elementer; her skal man som besøkende kunne oppleve å ta del i, arkitektur, kunst, natur, badstu-kultur, mat, musikk, performance og work-shops. Dette er elementer som i følge Nordby, inngår i helhetsopplevelsen SALT. Arena-begrepet blir brukt eksplisitt i prosjektplanen: «SALT er en unik kulturarena som setter fokus på vår nomadiske kulturarv og Arktis sin fremtid. Arktis historie, nåtid og fremtid, natur og landskap, kunst, arkitektur, musikk og mat - alt dette inngår SALT 2014-2022»(Prosjektplan SALT, 2014). Man har altså valgt å legge mange ulike faktorer inn i prosjektet, for i sum å skape en helhetlig opplevelse for publikum og betraktere. Det betyr at det her er innhold som er tenkt å ha en bred appell, og derfor kan favne vidt.

SALT definerer tydelig sine målsettinger i prosjektplanen, og poengterer at de ønsker «å være en minnebank; være en plattform for kunnskapsutvikling og synliggjøring av natur- og kulturarven i nord, å bygge bro mellom mennesker og samfunn i det arktiske området» (Prosjektplan SALT, 2014). Helga Marie Nordby har vært opptatt av at SALT skal være en plattform som skal fungere på mange ulike nivåer. Stedet sammen med innholdet skal fungere; som besøkende skal du kunne få en estetisk opplevelse, i form av natur, arkitektur og kunst, men også en sosial og historisk tilnærming. Innholdet ligger dels i stedet, dels skal det tilføres underveis i prosjektet. «Jeg har mange kunstnere jeg ønsker å arbeide videre med i dette prosjektet, spesielt er jeg opptatt av å engasjere kunstnere som på ulike måter kombinerer kultur- og historiske perspektiver med nå-tids perspektiver. Jeg føler at SALT-prosjektet muliggjør dette, og at organiseringsformen bidrar til at utvikling kan skje underveis. Dette er ikke et prosjekt jeg ser meg ferdig med, nå et halvt år etter åpningen, her føler jeg at vi så vidt har begynt». Nordby anser prosjektet som en plattform, og har valgt en overbyggende tematikk i forhold til nordområde-problematikk for prosjektet. I prosjektplanen heter det at prosjektet ønsker å være en arena for debatt, og opptre som en ny type plattform for de krevende miljø og klima spørsmålene som er knyttet til nord- området, «....gjennom å fysisk gestalte en forståelse og et verdi-grunnlag vil

SALT by på en annen type arena som vil appellere til undring, refleksjon og engasjement. Midt i dette står fiskehjellen sentralt og skulpturelt som et symbol på en minnebank; om hvem vi er og hva som har vært, samtidig som vi retter blikket mot fremtiden til de nordlige områdene»(SALT, 2014).

Prosjektet fokuserer her tydelig på dialog framfor kritisk tilnærming, og tar med aspekter omkring undring og refleksjon, som både kan sees som individuelle og kollektive prosesser. Dette er kanskje først og fremst en kunstnerisk tilnærming, men en tilnærming som også appellerer i kunstpolitisk sammenheng. Nordby påpeker at de i forkant av prosjektet har brukt mye tid på å utvikle en solid plattform, som kan tåle mobilitet, både idemessig og fysisk, og opptre som tilpasningsdyktig i møte med nye steder, kultur og kunstneriske uttrykk.

SALT spiller på deltakelse og formidling i flere sammenhenger. Gjennom programmet, tilpasset hvert besøks-sted, skal publikum få oppleve ulike kunstuttrykk, formidlet i og rundt de arkitektoniske strukturene. I tillegg til det omfattende innholdet kunst, arkitektur, musikk, litteratur, teater, foredrag, seminarer, og mat, skal det i følge prosjektplanen utvikles et omfattende formidlingsprogram for barn og unge, som skal sette søkelyset på vår felles arv og fremtid. Innholdet muliggjør deltakelse av mer formell karakter som opplæringsprogrammer og seminarer, men det legges også stor vekt på å skape de mer uformelle møtene. Et viktig bidrag i programmet, er den store badstua. Her bygger Nordby på erfaringene fra «sauna-sessions»- arrangementet under Lofoten International Art Festival, hvor et av arrangementene ble flyttet inn i badstua. Dette rommet åpner for både tilrettelagt og uformell sosial interaksjon, et relasjonelt aspekt som vurderes som verdifullt og givende, og betraktes som del av det kunstneriske konseptet i SALT.

Målsettingen for prosjektet er at de arkitektoniske strukturene skal bidra i definisjonen av nye rom i naturen, som igjen bidrar i personlige opplevelser, sosiale fellesskap og adressering av problemområder knyttet til politiske diskusjoner. I motsetning til Transformer, som til dels tar sikte på å rette arrangementer mot et tilfeldig publikum, fungerer SALT som et mer tradisjonelt og tilrettelagt arrangement i forhold til det fastsatte programmet for innhold. I The Guardians omtale av SALT fra september 2014, blir prosjektet omtalt som en festival ,tittelen på artikkelen er denne: «Just add SALT: Norway's new Arctic arts and music festival». Det er interessant å merke seg at journalisten mot slutten i artikkelen, tar inn over seg de mange ulike aspektene ved prosjektet, både i forhold til kunst, arkitektur og natur, og innser at prosjektet strekker seg ut over det vanlige festival-begrepet. Bruken av festival-begrepet sier likevel noe om hva slags publikums tilfang og terskel journalisten opplever at prosjektet har; her er det ikke bare kunst-eliten som er betraktere og deltakere. Nordby poengterer at valget av stedet har stor betydning for deltakelse og formidling, «...å velge et så avsidesliggende sted, gjør at du som betrakter må ta et aktivt valg i forhold til å oppsøke

stedet og innholdet. Du må jo jobbe litt for å komme deg ut hit, og når du først har kommet deg hit, er det tilrettelagt for at du kan bli en stund, og ta inn de ulike elementene. Det er dette som er helhetsopplevelsen SALT», sier Nordby.

SALT- prosjektet inneholder et work-shop -program for arkitekt-studenter, kalt Siida, hvor studie av arktisk- nomadiske konstruksjonsmetoder er utgangspunkt. I juni 2014, før den offisielle åpningen, hadde 40 arkitekt-studenter fra 11 land, med sine lærere, en to ukers workshop på stranden. Den spanske arkitekten Alberto Artes, Co-Director of LiAi Master`s Program in Umeå, sa dette om workshopen: “The workshop at Sandhornøy was amazing... I was also learning lots about many things, not only about architecture... This is in the end what counts and what matters, that architecture is not a thing, but that architecture is in fact “architecting”, it is a process in which we engage and therefore it includes all our relationships with each other, with materials, with things, with tools, with landscapes, lands and territories, and winds, and suns, and rains and waters and animals and with words, the words we know and the words the others say” (Salted.no, 2015). Ved å inkludere denne typen work-shops, markerer prosjektet at det ønsker å være i dialog med utdanningsinstitusjoner, og ser mulighet for kombinasjon og utvikling av fagfelt og lokal kultur, i tråd med kulturpolitiske føringer. De arkitektoniske strukturene utviklet under work-shopen er hyppig gjengitt i bildemateriale i ulike artikler om prosjektet, og har således blitt en viktig del av prosjektet.

SALT Siida www.salted.no Gjengitt med tillatelse fra Helga-Marie Nordby



Prosjektet har fått mye omtale det siste året, også i internasjonal sammenheng. Prosjektet er omtalt i alle ledende arkitektur-publikasjoner, mens interessen har vært noe mindre på kunstfeltet. Nordby kommenterer dette slik :«Arkitektur-feltet har et større publikum, arkitektur er lettere å formidle, og oppleves kanskje som mer forførerisk. Personlig kunne jeg ønsket meg mer kritiske kommentarer til prosjektet, her kritikk av både kunst og arkitektur presentert i prosjektet. Jeg ble for eksempel positivt overrasket da en canadisk journalist fokuserte på dialog-aspektene ved prosjektet, framfor spektakulær natur og opplevelse, og hvordan prosjektet kunne representere noe annet enn arkitektur-prosjekter sett tidligere i Canada». Nordby viser her at hun er opptatt av å ivare ta den tematiske overbygningen, som adresserer politiske spørsmål.

På hjemmesiden til SALT presenteres mulighet for utleie og organisering av spesielle arrangementer, som bedrifts-turer og private tilstelninger. Dette er kalt «social experience packages», hvor arenaen tenkes som *ramme* for sosial interaksjon. Sammen med oppsatt program, som inkluderer konserter, performanser og lokal matkultur, utgjør dette den mer kommersielle delen av prosjektet. I tillegg til økonomiske aspekter i forhold til inntekter i prosjektet, åpnes det for næringspolitiske faktorer; «salgbare» kulturopplevelser kan ha betydning i forhold til politisk velvilje i prosjekteringen av denne typen prosjekter.

4.2.2 Stedet som utgangspunkt

SALT-prosjektet ble åpnet på Sandhornøy i Gildeskål Kommune, Nordland, i august 2014. Prosjektet har her startet sin reise i det arktiske landskapet. Prosjektet lokaliseres på stranden på Sandhornøy i ett år, med en mulig forlengelse forårsaket av uvær, men er tenkt flyttet videre til Grønland, Island, Færøyene, Skottland, Spitsbergen, Alaska og Russland. Stranden og naturområdet, altså *stedet*, i Gildeskål Kommune, har vært utgangspunktet for utviklingen av prosjektet. Men den overbyggende ideen er knyttet opp mot et større sted; det arktiske området. I prosjektplanen legges det vekt på at SALT er et nomadisk prosjekt, som skal søke å følge i kulturhistoriske spor i forhold til bosettingsmønstre og levevis. Prosjektet skal benytte ulike steder i nord- området som utgangspunkt, hvor plattformen skal utgjøre rammeverket for utvikling av kunstneriske produksjoner knyttet til stedets lokale natur og kultur. I prosjektplanen heter det: «Det nomadiske er i sin natur temporært og betegner et levesett hvor folk ikke har et fast bosted, men flytter fra sted til sted. I en antropologisk sammenheng forbinder man begrepet med tradisjonelle folkegrupper som følger faste ruter mellom forskjellige beiteland og landskap. Samtidig brukes ordet ofte i en moderne sammenheng, da gjerne i beskrivelsen av et mobilt og internasjonalt levesett som i stor grad er forbundet med vestlig individualisme og frihet» (Prosjektplan Salt, 2014). Her peker prosjektet på

hvordan man ønsker å bruke et kulturhistorisk perspektiv for å belyse aspekter ved samtiden, man trekker tråder mellom den historiske nomadiske kulturen, og vår nomadiske holdning til forflytting, kommunikasjon og kulturelle impulser i dagens vestlige verden. Prosjektet har som målsetting å ikke sette avtrykk, dvs. ikke utvikle permanente løsninger, men å bygge sin eksistens på et nomadisk idegrunnlag og levesett, som innebærer avhengighet til naturen og de tilgjengelige ressursene der. I prosjektplanen heter det videre at « ...det er den erfaringsbaserte kunnskapen og selve opplevelsen av prosjektet som vil skape permanente og langvarige virkninger – sporene som etterlates er utelukkende i de menneskene som opplever SALT» (Prosjektplan Salt, 2014).

Inspirasjon og målsetting for SALT-prosjektet kom gjennom arbeid med Lofoten International Art Festival, hvor Mogård-Larsen og Nordby arrangerte en mindre festival på Svinøya utenfor Svolvær. Her brukte de fiskehjell og gamle bunkerser fra krigens dager som ramme for konserter og kunstutstilling. Arkitekten Sami Rintala, som også har deltatt i SALT, bygget en badstue som ble brukt under festivalen, hvor Helga Marie Nordby kurerte en «sauna-session» med performative innslag. Nordby så at denne «fysiske innretningen» hadde betydning, hun kommenterer dette slik: «Det var spennende å registrere at det etter konserten utviklet seg små debatter om videre bruk av området, i forhold til en pågående lokal diskusjon om nybygging av rorbuer, hvor fiskehjellene var foreslått revet. Det var interessant å være vitne til denne «nakne» kvelds-debatten; hva er det egentlig som skjer i en slik setting? Vi ønsket å sette fokus på områdeproblematikken, kanskje stimulere folks fantasi, uten å gå direkte inn i den politiske tautrekkingen», sier Nordby. Initiativtakerne mener at denne problemstillingen var aktuell, og kunne settes inn i et større perspektiv, « ...vi har ønsket å skape en bevissthet om nordområde-problematikk, presentert og adressert gjennom estetiske uttrykk knyttet til et sted», uttaler Nordby. Videre poengterer hun at det har vært viktig å ikke bare lage en «tur ut i naturen» for å se kunst, hvor kunsten vises som andre steder, bare med forskjellig utsikt. Her viser SALT prosjektet sin stedsspesifikke tilnærming, SALT søker i følge prosjektplanen å «involvere» omgivelsene, både i form av natur og historisk kulturarv. Her står arkitekturen sentralt.

Prosjektet har også som uttalt målsetting å involvere lokalmiljøet. SALT sier at de ønsker å flytte og tilføre kompetanse, og at kombinasjonen av den nødvendige logistikken, organisasjonen, arrangementene og installasjonene, vil tilføre stedet og regionen økt attraktivitet og synlighet. De ønsker også å utvikle fruktbare relasjoner mellom SALT og lokalt næringsliv og tilknyttede kommuner. (SALT, 2014). På tross av en internasjonal profil i det kunstneriske programmet, viser prosjektet her hvordan de er opptatt av lokal identitetsbygging, Nordby poengterer at det nettopp er det lokale miljøet med Gildeskål kommune i spissen, som har vært pådriver i prosessen med gjenreisning av strukturene som ble totalskadd i uvær i høst, «...det har vært en svært god støtte i

det krevende arbeidet med gjenreisningen, at lokalmiljøet har engasjert seg så sterkt. Det viser hvordan et slikt prosjekt er med på å etablere identitet og positiv opplevelse av sitt eget sted,» sier Nordby.

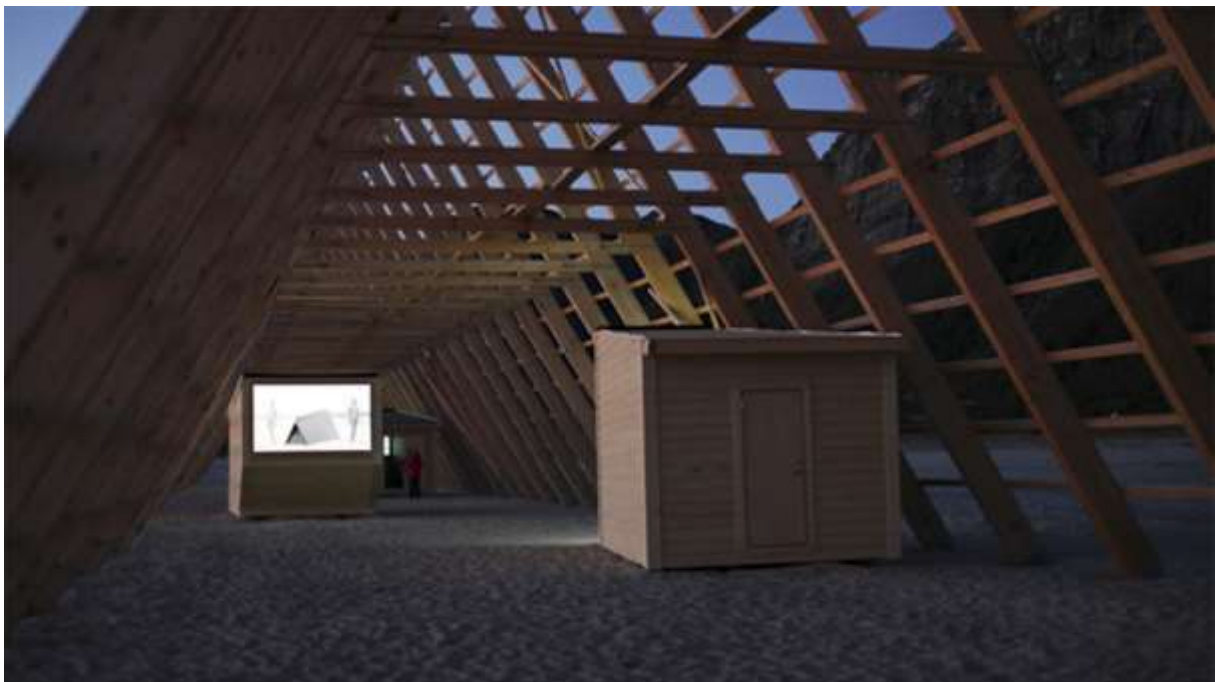
I følge en omtale av SALT i magasinet D2 i Dagens Næringsliv, brukte de to initiativtakerne Erlend Mogård-Larsen og Helga Marie Norby, lang tid på å finne det rette stedet. De lette rundt om i hele Nord-Norge, men landet til slutt på det øde stedet Sandhornøy. I mitt intervju kommenterer Nordby valg av sted på denne måten: «Etter å ha jobbet som kurator i Nord-Norge noen år, har jeg blitt mer og mer interessert i utendørs-prosjekter. Jeg synes at man møter mennesker på en annen måte, de samme «reglene» gjelder ikke ute. En av tingene jeg synes særlig virker sterkt i SALT, er en opplevelse av tilstedeværelse, som jeg ikke finner på samme måte i galleriet. Virkeligheten kan på en måte settes til side i et visningsrom, mens i dette uteområdet er det umulig å bli frakoblet virkeligheten. Her er *samspillet* mellom naturen, arkitekturen og kunsten avgjørende», sier Nordby. Man har her, i likhet med i Transformer, lagt vekt på å finne egnede steder som første fase i prosjektutviklingen. Dette forteller noe om *stedets* betydning og utgangspunkt for kreativ og estetisk tilnærming. Vi snakker her om utvikling av steder, i Transformer handler det i første omgang om å utvikle og tilføre noe til et «ikke-sted» med få åpenbare kvaliteter, mens det i SALT handler om å tilføre, utdype og eksperimentere i forhold til et sted som allerede har kvaliteter. SALT fokuserer i sitt prosjekt på det de mener er et unikt møte mellom landskap, kunst og publikum (SALT, 2014). I forbindelse med åpningen av prosjektet i august, uttalte Helga Marie Nordby til The Guardian: “You see contemporary art all over the world, but this kind of scenery, not so often” (The Guardian, 2014).

4.2.3 Interdisiplinært samarbeid

Arkitekturen i SALT består av tre hoved-konstruksjoner, alle med fiskehjellen som utgangspunkt. Den ene konstruksjonen er en badstue, betegnet som verdens største, med utsikt fra et amfi mot havet. Videre er det laget en «gildehall» som skal romme konserter og performancer, med vegger i seilduk som kan rulles opp og ned etter behov. «The Fish rack gallery» er en helt åpen konstruksjon, konstruert på samme måte som en tradisjonell fiskehjell. På hjemmesiden beskrives bygget slik: “The fish rack has a form that reflects the coastal mountains. It has solid, strong poles that allow gusts of wind to slip through; it is a steep, slender and tall structure with an inherent Arctic flexibility; its lightness effectively enables it to be erected and taken down in a day in case people need to move along the coast” (SALT,2015). “The fish rack gallery» er ment å gi ramme omkring ulike kunstverk, i den første perioden har utstillingen bestått av 8 film-bokser, plassert i fiskehjellen. Nordby beskriver opplevelsen av arkitekturen i kombinasjon med naturen: «...området er ganske langt i utstrekning,

man må gå nesten en kilometer for å komme «igjennom» prosjektet. Dette er en annen side ved prosjektet jeg verdsetter, ved å bevege deg fysisk opplever du noe autentisk, kombinasjonen av elementene og naturen». I magasinet D2 kommenterer Sami Rintala, ansvarlig arkitekt for konstruksjonene, sin tilnærming «....det var ikke en vanskelig oppgave å lage en funksjonell arena. Vi ville derfor heller utfordre oss selv, og lage byggverk som kunne være både romslige, poetiske og atmosfæriske. Vi ser ikke store forskjellen mellom kunst og arkitektur. Her skal alt ha en dialog med programmet, stedet, den lokale kulturen og været»(D2,aug.2014). Byggverkene er designet slik at de med letthet kan demonteres, for så å bli flyttet og gjenreist et annet sted. Norby poengterer at arkitekturen har hatt stor plass hele veien i prosessen med SALT: «Arkitekturen har forandret seg enormt i løpet av de tre årene vi har holdt på med prosjektet. Vi har hatt mange diskusjoner med alle involverte, de to arkitektene involvert i prosjektet, Sami Rintala og Joar Nango, har samarbeidet tett hele veien». Joar Nango, samisk arkitekt, har tegnet de mindre strukturene; overnattings-hyttene, og film-boksene i galleri-hjellen.

SALT Yang Fudong www.salted.no
Gjengitt med tillatelse fra Helga-Marie Nordby



Den anerkjente kinesiske samtids-kunstneren Yang Fudong er den første kunstneren som presenterer sitt arbeid i galleri-hjellen. Filmprosjektet har fått støtte gjennom KOROs URO-program. Fudong har laget 8 filmer som vises i filmbokser, plassert inne i den åpne konstruksjonen. Kunstneren har arbeidet stedsspesifikt; han har tatt utgangspunkt i området og omgivelsene, og brukt lokale dansere og skuespillere i filmene. Verket *The Light That I Feel*, ble produsert i området rundt Sandhornøya i mørketiden, og er i følge KOROs omtale, en poetisk og personlig utforsking av det nordnorske

landskapet, som ble til i dialog mellom aktører og landskap. (KORO, 2015). De åtte filmene ble prosjektert på plexiglass, slik at de i mørket ble synlige også fra utsiden av fiskehjellen. På spørsmål om hvorfor en kinesisk kunstner ble valgt til prosjektet, med tanke på prosjektets arktiske tilnærming, svarer Norby: «Fudong har en sterk relasjon til kultur og historie i sine arbeider. Selv om utgangspunktet hans er kinesisk, føler jeg at han lager en sammenføyning av den kunnskapen som ligger i historien og kulturen, og knytter dette opp mot det som skjer i dag. Det er dette vi ønsker i SALT, vi vil se de store linjene, derfor mener jeg hans estetiske uttrykk er aktuelt». Filmene vises hele døgnet, intensjonen er at uttrykket skal forandre seg med lyset. Nordby kommenterer videre: «...det er en dualitet i arbeidet, man kan se filmene på de åpne skjermene, samtidig kan man se dem inne i boksene, her endres lys og rom-følelse». Nordby fremhever at det har vært spennende å arbeide med en kunstner som ikke på forhånd hadde vært på stedet, og derfor ikke hadde noe forhold til det, på denne måten mener hun at verket har blitt utpreget stedsspesifikt. På spørsmål om hvordan samarbeidet mellom arkitekt og kunstner har vært, sier Nordby at kunstneren har forholdt seg til gitt struktur, galleri-hjellen, og at det har vært hennes oppgave å være mellomledd mellom arkitekt og kunstner, «...jeg har forsøkt å formidle til kunstneren at han hadde frihet i forhold til strukturen, her har også Nango som har laget boksene vært involvert», sier Nordby. På spørsmål om de ulike fagpersonene, eller disiplinene, har jobbet sammen, eller mer ved siden av hverandre, poengterer Norby at prosessen har vært dialog-basert, og at det derfor ikke har vært noen «vekting» av de ulike bidragene. Noen av de involverte har hatt mer ansvar enn andre på deler av prosjektet. Nordby poengterer at en del av hovedideen i prosjektet er at det skal være åpenhet for å komme til i prosessene etter hvert, «...slik tror jeg at ulike kunstneres prosjekter kan oppleves autonomt i en større sammenheng. SALT er ett kunstprosjekt, på tross av at innholdet spenner vidt», sier Nordby. Nordby beskriver her en prosess-tenkning, hvor målsettingen er at prosjektet skal tåle utfordringer og faglige innspill underveis. Som kurator blir hun et bindeledd mellom de ulike disiplinene, og ansvarlig for at den overliggende tematikken ivaretas underveis. Prosjektet skal flyttes flere ganger, det vil innebære at prosessene blir ulike i forhold til hvert sted.

SALT-prosjektet involverer mange aktører, både kunstfaglig og organisatorisk. I følge Nordby er prosjektet resultat av mange og lange diskusjoner og vei-valg. Som kurator har hun involvert både kunstnere og arkitekter, men i tillegg også kommunale instanser og organisasjoner. I prosjektplanen heter det: «SALT skal samarbeide med lokale bedrifter, frivillige og enkeltpersoner på Sandhornøy, i Gildeskål Kommune og i Nordland fylke for å levere unike kulturprogram av særdeles høy kvalitet» (Prosjektplan SALT, 2014). Eksempler på samarbeidspartnere er Universitetet i Nordland, Nordlandsforskning, transportselskaper, matprodusenter og hoteller. Nordby kommenterer videre et eksempel på samarbeidsprofilen: «Vi har hatt møter med Bellona blant annet, for å diskutere deres

perspektiver i forhold til prosjektet og den overbyggende tematikken. Vi snakket blant annet om hvordan prosjektet kunne presenteres uten at man fysisk var til stede, med tanke på et miljøperspektiv i forhold til reising. Vi snakket om hvordan prosjektet kunne presenteres og gi mening i form av bilder på nett osv., slik at man ikke behøver å være tilstede for å få en forståelse og opplevelse av prosjektet», sier Nordby. Som kurator har Nordby vært opptatt av å lage et rammeverk som kan fungere på ulike nivåer, målet har vært at rammeverket skal kunne romme flere uttrykk og aktivitet, uten at innholdet oppleves som fragmentert. Nordby framhever flere ganger i intervjuet, at det er diskusjonene mellom de ulike aktørene, som har drevet prosjektet framover mot resultatet som er synlig i dag.

SALT Gildehallen www.salted.no
Gjengitt med tillatelse fra Helga-Marie Nordby



5. Analyse og diskusjon

Arenautvikling har de siste årene vokst fram som et fenomen på samtidskunst-feltet, arenautvikling utgjør en organisatorisk tenkning i forhold til formidling av kunst og kultur i det offentlige rom. Sentralt står helhetsopplevelse, bredde-perspektiver og kunstfaglig utvikling gjennom disiplin-samarbeid. Innhold i arena-begrepet og problemstillinger knyttet til arenautvikling, kan som jeg har beskrevet i kap. 3, sorteres i forhold til kulturpolitiske - og kunstfaglige aspekter. De kulturpolitiske målsettingene inneholder perspektiver i forhold til formidling knyttet til bredde- tenkning og tilgjengelighet, dette har igjen sammenheng med steds-utvikling, lokal identitet og deltakelse. I kunstfaglig sammenheng utgjør det interdisiplinære en mulighet for å ivareta de kulturpolitiske momentene, samtidig utgjør interdisiplinære strategier et faglig fundament i forhold til kunstnerisk eksperimentering og utvikling. De ulike problemområdene henger tett sammen, jeg har derfor i forhold til analyse og diskusjon av forskningsmaterialet, casene Transformer og SALT, formulert det jeg mener er aktuelle kategorier og diskusjonsområder som berører både kulturpolitiske- og kunstfaglige faktorer i forbindelse med arenautvikling.

5.1 Kulturpolitisk bredde-tenkning: Arenaen som mulighet

I gjennomgangen av de politiske styrings-dokumentene produsert av Norsk Kulturråd og KORO, trer arena-begrepet fram som en måte å organisere kunstnerisk innhold og virksomhet på. Arenaen sees i stor grad som et rammeverk for kunstnerisk produksjon, men i tilknytning til begrepet nevnes også områder som bredde-tenkning, stedsutvikling og kulturell identitet, som ansees for å være politiske områder. Relasjonelle aspekter som deltakelse og interaksjon er underliggende faktorer og premisser. Det betyr at arena-begrepet blir brukt som politisk instrument, i form av at prosjekter støttes økonomisk, som ivaretar prioriterte områder innenfor kunstformidling. Bredde-perspektivet viser seg å stå sentralt i forhold til begrepet, kulturpolitisk ønsker man en satsning på formidling som skal nå mange grupper i samfunnet, og viktigheten av å lage kulturelle plattformer for alle nasjonaliteter i Norge, framheves.

5.1.1 Alternative visningsrom

Både Transformer og SALT representerer prosjekter som er flyttet ut av de tradisjonelle visningsrommene, og således søker å nå et bredt publikum. Formatet er innholdsrikt og fleksibelt, og kan på denne måten ha bred appell til ulike grupper i samfunnet. Transformer- prosjektets lokalisering i bymiljø, gjør at tilgjengeligheten for opplevelse av det kunstneriske innholdet er god for

mange, ikke bare gruppen barn og unge som prosjektet retter seg spesielt mot. Det kreves lite ressurser for å være publikum og deltaker i arrangementene, og formidlingen på gate-plan gjør bokstavelig talt terskelen lav for å vise interesse og nysgjerrighet i forhold til aktiviteten. Transformer fremhever at de ønsker å nå et «tilfeldig» publikum, et spørsmål i denne sammenhengen er om hvor lett det faktisk er å nå tilfeldige betraktere og deltakere; er det slik at barn og unge fatter interesse for aktiviteter uten å vite noe om innholdet på forhånd? I flere av arrangementene har det vært slik man har måttet melde seg på i forkant, om man ønsket å delta, noen grupper barn har også vært invitert til å delta. Muligens kan dette være en begrensende faktor i forhold til et bredde-perspektiv, samtidig handler dette om å sikre en fornuftig og gjennomførbar organisering fra prosjektets side.

SALTs lokalisering krever derimot større eget initiativ av publikum, for de fleste innebærer et besøk at man må reise til stedet, den siste biten er man også avhengig av transport organisert gjennom prosjektet. Nordby framhever dette som både en ulempe og fordel; reisen kan betraktes som en del av opplevelsen, og for mange som ikke har et forhold til nord- norsk natur, kan det oppleves spesielt eksotisk at det er litt «krevende» å komme seg til lokasjonen. Samtidig vil man kunne tenke seg at enkelte grupper i samfunnet ekskluderes i form av økonomiske faktorer i forhold til reise og opphold. Nordby argumenterer i intervjuet for hvordan hun oppfatter den nord-norske naturen som en viktig faktor i samfunnsliv og kultur i landsdelen, og at hun derfor ønsket å bruke naturen som utgangspunkt for utviklingen av prosjektet. Valget av sted var på ingen måte tilfeldig, det var viktig å finne et sted som kunne knyttes til det tematiske i prosjektet. Kunst-kritiker Lucy Lippard kommenterer i *Undermining- a wild ride through land use, politics, and art in the changing west* (2014), dette fenomenet, som SALT er et eksempel på. Hun hevder at mange land-art- prosjekter er lokalisert så langt utenfor allfarvei, at det kun er spesielt interesserte som oppsøker verkene, og at de på denne måten kan sies å ha liten appell i kunstverdenen. “«Adventurers» from more populous parts of the country and abroad forge their way over bumpy dirt roads, deciphering labyrinthine directions, to see classic earthworks. They have become trophies on the art tourism checklist” (Lippard, 2014). I SALTs tilfelle er det ikke snakk om tradisjonell land-art, prosjektet har tvert i mot en målsetting om å ikke etterlate seg spor i landskapet, men aspektene Lippard nevner i forhold til valg av avsidesliggende steder, er relevante i forhold til arenaens bredde-perspektiv. På denne måten vil man kunne si at prosjektet i stor grad vil nå de samme betrakterne som institusjonene; mennesker som er kunstinteresserte og på eget initiativ oppsøker kunsten. Trolig vil likevel det sammensatte innholdet, med fokus på både formelle og uformelle settinger, og den lokale tilknytningen i SALT, medvirke til at også andre grupper vil finne arenaen interessant. I prosjektet presenteres lokal matkultur, badstue-kultur og overnattingsmuligheter i tradisjonelle samiske Njallaer, og prosjektet spiller på denne måten på en bred tilnærming til kunst.

5.1.2 Tematisk innhold

Transformer og SALT er prosjekter som sikter mot tematisk innhold som grunnlag for utvikling av en plattform, arena, for kunstneriske uttrykk. Transformer-prosjektet setter søkelys på det estetiske ved å utvikle ubrukte steder, SALT-prosjektet bruker estetiske virkemidler for å belyse nord-område problematikk. Begge prosjektene har som målsetting å adressere politiske problemstillinger, og ønsker å åpne for dialog omkring problemstillingene. I Transformers prosjektbeskrivelse ligger det en kritisk tilnærming i form av å påpeke negative konsekvenser av byutviklingen i Oslo. Det går også fram av prosjektbeskrivelsen at man stiller spørsmåltegn ved at gamle bygninger blir revet til fordel for nye, og at det på grunn av dårlig planlegging og økonomiske faktorer, oppstår «arr» i bymiljøet. Prosjektet peker på de sosiale, og dermed politiske, konsekvensene av denne utviklingen, og har på denne måten en tematikk som ikke kun er rettet mot barn og unge. Et nærliggende spørsmål blir derfor om målgruppen barn og unge er valgt mest for at prosjektet skulle kunne falle inn under Kulturrådets ide- konkurranses målsettinger. Opplysninger som framkommer i intervjuet med Storsveen, viser at dette ikke er tilfelle, prosjektet har vært svært opptatt av å undersøke unges bevegelsesmønstre i byen, og har hele veien hatt fokus på hvordan man på best mulig måte kan nå gruppen barn og unge i forhold til kunstformidling. På tross av en kritisk tilnærming i sitt ide-grunnlag, har Transformer en positiv tilnærming i forhold til problematikken, i den forstand at man har tro på kunsten som bidragsyter og mulighetsskaper. Man ønsker å generere aktivitet og innhold, som igjen skal gi positive opplevelser og utvide perspektiver i forhold til det offentlige rom, hvor barn og unge er en aktiv brukergruppe. Her er man opptatt av å lage funksjonelle rom med opplevelser, med bakgrunn i en tematikk som favner bredere enn det aktuelle verket presentert. Man adresserer på denne måten problematikk knyttet til både byutvikling generelt, lokale forhold knyttet til det spesifikke arealet, og barn og unges muligheter i det offentlige rom.

SALTs tematiske tilnærming inkluderer aktuelle og store politiske spørsmål, knyttet til nord-områdene og Arktis. Ved å ta utgangspunkt i historiske forhold omkring nomadisk levevis, ønsker prosjektet å ha en fremtidsrettet miljø-profil, noe som er svært aktuelt og i tråd med politiske intensjoner generelt. I prosjekt- beskrivelsen adresserer prosjektet problemstillinger knyttet til blant annet ressurs-utvinning av olje og mineraler, og poengterer at mye enda er uvisst i forhold til dette, men at man her står overfor store utfordringer. Det stilles spørsmål om det kan finnes noe i den arktiske historien som vi kan la oss inspirere eller lære av, slik at vi kan endre kurs. Prosjektet framhever i sin målsetting at den tradisjonelle naturfilosofiske og praksisrettede nomadiske tankegangen utfordrer og stiller grunnleggende spørsmål til vår tids forbruker-mentalitet. Prosjektet søker på denne måten mer mot en helhetlig tankegang, og oppfordrer til dialog, mer enn man stiller

direkte kritiske spørsmål til blant annet olje-utvinningen i nord. Dette er betente politiske spørsmål, som man her først og fremst søker å kommentere, kanskje ikke utfordre eksplisitt.

Det tematiske ide-grunnlaget som man finner i begge prosjektene, er med på å ivareta det politiske argumentet om bredde i kunst- og kulturformidling. Temaet i *Transformer* angår alle som bor i og bruker byen, forlatte områder finnes mange steder, og de estetiske problemstillingene rundt arealene blir adressert på en generell, men stedsspesifikk måte. Utviklingen av enkelte *steder* vil kunne ha overføringsverdi og virke inspirerende for andre. Temaet i *SALT* er knyttet til et politisk område som angår mange, ikke bare beboere i nord-områdene. Miljø-perspektivet i prosjektet er aktuelt og behandler generelle problemstillinger som er, og burde være, relevante for mange, i likhet med *Transformer*, adresseres dette stedsspesifikt.

5.1.3 Relasjonelle perspektiver og deltakelse

Både *Transformer* og *SALT* beveger seg mellom Miwon Kwons to sist- nevnte paradigmer for kunst i det offentlige rom; «art-as-public-space»- modellen og «art-in-public-interest»-modellen, nevnt i kapittel 2.3.2. Arena-utvikling bygger på mange av aspektene som knyttes til relasjonell estetikk, som er tydelige innenfor Kwons tredje paradigme. Kwon beskriver hvordan det utover 90-tallet etter hvert ble vanlig å se kunstpraksiser som fjernet seg fra det stedsspesifikke, «...even before the blowup over *Tilted Arc* (*R.Serra*), some public artists and administrators had recognized that the site of an public art work had to be imagined beyond its physical attributes. Ideally, the work should engage the site socially, instigating «community involvment» (Kwon, 2004, s.81). I første omgang gjaldt dette i forhold til at man ønsket å utvikle lokalmiljøets kunnskap om samtidskunst, slik at de kunne eksponeres for det Kwon kaller «the best art of our time». Etter hvert fikk dette paradigmet et nytt innhold, på det kunstpolitiske feltet betød dette en utvidet inkludering av kunstnere med ikke- stedsspesifikke tilnærminger, «...more significantly, it suggested a dialogue between artist and his/her immediate audience, with the possibility of community participation, even collabortaion, in the making of the art work» (Kwon, 2004, s. 82). Kwon referer her til Suzanne Lacy, som poengterer at denne typen kunstneriske praksiser hadde eksistert helt fra 1960-tallet, betegnet som «new genre public art», men at det fram til midten av 1980-tallet ikke var interesse og aksept på det kunstpolitiske feltet for å inkludere denne typen kunstnerisk virksomhet inn i utvikling av offentlige områder. Det ble i denne perioden mer vanlig å gi kunstneriske oppdrag til lokale kunstnere, som var en del av området kultur, og derfor kunne «behandle» området på en mer genuin måte. «The dominant principle or operative basis of community-based site specificity is the presumption of a

unity of identity between the artist and the community, and between the community and the art work» (Kwon, 2004, s.94).

Et av hovedområdene i arena-utvikling, er nettopp tydelige elementer av deltakelse og interaksjon på ulike nivåer. I både Transformer og SALT, vektlegges de sosiale, kommunikative og diskursive aspektene gjennom prosjektenes tematiske overbygning. Prosjektene blir nettopp kunstprosjekter, og ikke arkitektur-prosjekter, på grunn av sin åpne holdning til resultater av sosiale prosesser, og at dette betraktes og inkluderes *som en del av* prosjektet. Det generative er et viktig aspekt ved begge arenaene, målsettingen er å produsere noe som produserer noe annet. I Transformer viser man hvordan ubrukte arealer kan utnyttes positivt, i SALT er badstu-innretningen et eksempel på hvordan man vektlegger dialog gjennom interaksjon, Nordby har trukket med seg erfaring fra et tidligere prosjekt, hvor hun så positive og utviklende kvaliteter ved sosial og uformell interaksjon i badstua. I tillegg poengterer man de historiske og kulturelle aspektene ved denne «institusjonen». I Transformer utgjør selve lokasjonen at tilfeldig interaksjon kan oppstå, ved plassering i byrommet oppnår man å legge til rette for en situasjon som ikke utelukkende er kontrollert av kunstner eller institusjon, dette har vært viktig for å nå gruppen barn og unge. Denne typen organisering i forhold til deltakelse, kan betraktes som et forsøk på å unnsnippe en kunstnerdefinert tematikk, selv om begge prosjektene har en *overbyggende* tematikk.

Både Transformer og SALT har målsettinger om å inkludere og generere, men setter grenser for deltakelse i forhold til det kunstneriske innholdet. Storsveen uttrykker tydelig at Transformer ikke ønsket innslag av kunstuttrykk laget av eller initiert av barn og unge. Dette begrunnes med at fokuset skal være på *presentasjon* av profesjonelle uttrykk for barn og unge. De kunstneriske tilnærmingene, ideene, er altså styrt av prosjektet, og helt lokal deltakelse er begrenset. Transformer har samarbeidet med studenter ved kunsthøgskoler i alle de 4 prosjektene gjennomført til nå. De samme tingene finner vi igjen i SALT, prosjektet har gjennomført en work-shop for arkitektstudenter, dette skal tas med videre til de andre stedene SALT besøker. I SALT vektlegges en internasjonal profil for de kunstneriske uttrykkene, og et program styrt av prosjektet definerer innholdet. SALT fokuserer i tillegg til de uformelle prosessene, på deltakelse gjennom opplæring; prosjektet samarbeider med lokale utdanningsinstitusjoner.

Prosjektene er i forhold til deltakelse ikke fullt ut lokalt forankret, som er et ytterpunkt i Kwons tredje paradigme, «art-as-public-interest» - modellen. Prosjekter som *The Land* av kunstneren Rirkrit Triavanija, går langt i å adoptere det lokale stedets kultur, organisert som et kollektiv for sosialt engasjement. Kwon utdyper innholdet i det tredje paradigmet som en måte å fjerne seg fra det tradisjonelle stedsspesifikke på, «...the move away from site specificity is a logical step toward a more

intimate and meaningful relationship between the artist and his/her audience, a way of shrinking the distance between the traditionally separate poles of production and reception» (Kwon, 2004, S. 109). Beskrivelsen her sammenfaller med perspektiver om bredde-tenkning, tilgjengelighet og deltakelse som man finner i tilknytning til arenautvikling. Kunstpraksiser innenfor dette paradigmet utfordrer oppfatninger om hvordan man tenker kunst, og hvordan man formidler kunst. I tillegg er et viktig aspekt meningsdannelse, i denne typen kunstneriske prosjekter fokuserer man på meningsdannelse gjennom en overordnet tematikk, som vi finner i både Transformer og SALT.

5.1.4 Kritiske virkemidler

Jane Rendell poengterer at kunstpraksiser innenfor «art-in-public-interest» - modellen, ikke har hatt den utviklingen i USA som mange hadde sett for seg på 1990-tallet, da kunstpraksiser med sterke relasjonelle aspekter var et forholdsvis nytt fenomen. Rendell hevder at på tross av økt økonomisk støtte og kunstfaglig prioritering i Storbritannia, har *public-art* prosjekter der de siste årene for det meste blitt sett på med negativt fortegn, « ...the category of *public art* has come to be considered a problematic or «contested» practice. Two of the main pitfalls of public art is its use as wallpaper to cover over social conflict and tensions and as a monument to promote the aspirations of corporate sponsors and dominant ideologies” (Rendell, 2006, s.5). Rendell påpeker her en problemstilling om hvorvidt offentlige (som i offentlig tilgjengelige) kunstprosjekter skal og bør ha en kritisk tilnærming, og om dette er politisk initiert eller har et kunstfaglig utgangspunkt. Både Transformer og SALT kan sies å ha en kritisk tilnærming i sitt ide-grunnlag, men prosjektene har ingen kritisk “utøvelse”. Prosjektene adopterer ingen konflikt-modell i sine programmer, men vektlegger dialog i forhold til adresserte problemstillinger. Som Rendell beskriver, vil det alltid være en fare for at denne typen kunstneriske praksiser ikke opptrer kritiske nok, og i motsetning kan opptre som instrument for harmoni og konsensus. Dette er et vesentlig aspekt i forhold til arenautvikling i offentlig sammenheng; er det slik at det kunstneriske skal betraktes som et kritisk virkemiddel, eller er man mer opptatt av å ivareta kulturpolitiske føringer i forhold til bredde og deltakelse? Arena-prosjektene Transformer og SALT framstår som relativt uproblematisk prosjekter i denne sammenhengen, i form av at de først og fremst er opptatt av dialog, og utvikling, og har det som kan karakteriseres som positive utviklingsperspektiver. Et nærliggende spørsmål blir om denne vinklingen på prosjekter er nødvendig for å nå fram i forhold til de offentlige støtteordningene, svært kritiske innfallsvinkler i kunst kan være vanskelig å forstå og få aksept for i politiske sammenhenger. Både Nordby og Storsveen framhever i intervjuene at de gjennom hele prosjekt-prosessen har jobbet for å holde fokus på den overbyggende, kritiske tematikken i prosjektene, og gjerne skulle ønske at det ble stilt flere kritiske spørsmål i forhold til både organisering og innhold i konseptene.

Oppsummerings vis i dette kapitlet, viser undersøkelsen av casene Transformer og SALT, at begge prosjektene har bredde-tenkning som et av hovedmomentene i sitt ide-grunnlag. Prosjektene er opptatt av å inkludere gjennom formidling, og ønsker å nå et bredt publikum gjennom sin tematiske tilnærming. Transformer treffer et til dels tilfeldig publikum, som er brukere av det offentlige rom i byen. SALT treffer både et kunstinteressert og kjøpesterkt publikum som på eget initiativ oppsøker formatet, men opptrer også interessant for andre grupper i forhold til sin mer generelle kulturformidling. Den tematiske tilnærmingen i begge prosjektene gjør at relasjonelle og diskursive problemstillinger berøres i en politisk sammenheng, i tillegg utgjør interaksjonen, dermed deltakelse, mellom betraktere, og mellom betraktere og formidlere/kunstnere en kunstfaglig og estetisk dimensjon- som også kan anees å være en kulturpolitisk målsetting. Det stedsspesifikke er framtreddende i begge prosjektene, både i forhold til utvikling av det spesifikke stedet, og som praksis innenfor Kwons «art-in-the-public-interest»- paradigme, hvor man fjerner seg fra formalistiske faktorer og adresserer mellommenneskelige forhold og politiske temaer.

SALT Badstua www.salted.no
Gjengitt med tillatelse fra Helga-Marie Nordby



5.2 Arenaen som ledd i stedsutvikling og identitetsbygging

Studien av casene viser at *stedet* er utgangspunkt for begge prosjektene, prosjektene er altså stedsspesifikke, og forholder seg til stedets premisser. Stedets betydning har lik plassering i prosjektutviklingen, stedet er utgangspunktet og er definert som den genererende faktoren for den kunstneriske produksjonen. I motsetning til kunstneriske praksiser innenfor Kwons første paradigme, «art-in-public-places»-modellen, legger prosjektene Transformer og SALT vekt på flere faktorer i den kunstneriske tilnærmingen, her er det ikke kun snakk om å tilføre et verk med siktemål å løfte og estetisere et sted. Prosjektene tematiske tilnærming og interdisiplinære struktur, gjør at man arbeider på nivåer som inkluderer ulike perspektiver, framfor å se stedet som kun en fysisk og arkitektonisk enhet, hvor det avgjørende i forhold til stedet begrenser seg til å være formale, komposisjonsmessige utfordringer for kunstneren. Kwon beskriver denne tenkningen slik: «Such thinking was predicted on a strict separation between art and architecture (synonymous with the site) as two autonomous fields of practice, and it promoted complimentary visual contrast as the defining (formal) relationship between the two” (Kwon, 2004, s. 63).

Mer interessant er det å vurdere prosjektene i forhold til de to andre paradigmene nevnt hos Kwon; «art-as-public-space» - og «art-in-the-public-interest» -modellen. Innenfor det første paradigmet nevnt her, handler det om å lage et *sted*, «making of place», i det andre handler det om å lage et *rom*, «making of space». Dette bygger på fenomenologiske teorier omkring vår oppfatning av stedet, som vi blant annet finner hos Michel de Certeau, som igjen bygger på Merleau-Pontys fenomenologiske forståelse. Certeau beskriver i teksten *Spaces and Places*, fra 1980, hvordan han mener det er hensiktsmessig å skille mellom *space* (espace) og *place* (lieu). «A space exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities and time variables. ...Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programmes or contractual proximities. .. In short, space is a practiced place” (Certeau, 1980, s. 119). Tilnærmingen til valg av sted i de to arena-prosjektene er ulik. I Transformer har man som målsetting å forbedre et sted, i SALT har man som målsetting å tilføre noe til et sted. Begge prosjektene ønsker dog å etablere nye *steder*, «making of place», hvor man i tillegg har en uttalt målsetting om også å skape *rom*, «making of space». Prosjektene tar inn over seg det gitte stedets premisser, men ønsker videre å utvikle de mulighetene som ligger i stedet, og på denne måten utvikle *rom* for opplevelse og sosial interaksjon, altså «a practiced place». Her er det den estetiske tilnærmingen som avgjør i hvilken form dette skjer.

Kwon plasserer sitt andre paradigme kalt «art-as-public-space»-modellen, som en reaksjon på den modernistiske kunstens manglende evne til å engasjere og involvere i det offentlige rom. Utover på

1980-tallet utviklet det seg kunstneriske praksiser, med røtter i land-art bevegelsen, som søkte ut av de tradisjonelle visningsrommene og eksperimenterte med nye medier og formater. «...that autonomous signature-style art works sited in public places functioned more like extensions of the museum, advertising individuals artists and their accomplishments (and by extension their patrons' status) rather than making any genuine gestures towards public engagement» (Kwon, 2004, s. 65). Transformer og SALT har begge valgt å lokalisere sine prosjekter til uteområder, og initiativtakerne ser dette som helt fundamentalt for utviklingen av arena-prosjektene. Storsveen og Nordby kommenterer begge at formatet, altså utendørs-omgivelsen, gjør at forholdet til betrakterne er svært annerledes enn det ville ha vært i en institusjons-sammenheng. Transformer- prosjektet har her en spesielt tydelig målsetting i forhold til å nå gruppen barn og unge, som de vet at sjelden på eget initiativ besøker de etablerte kunst-institusjonene. Ved å utvikle områder på gateplan, søker Transformer å nå et tilfeldig og udefinert publikum. Nordby kommenterer i forhold til SALT, at man ved å velge et avsidesliggende sted, oppnår at betrakterne ikke er tilfeldige, og derimot bevisst har ønsket å ta del i opplevelsen.

5.2.1 Forlatte områder

Transformer har som målsetting å belyse det de mener er uheldige aspekter ved byutvikling, og tar utgangspunkt i utvikling av ubrukte steder, arealer, i byen. I prosjektplanen beskrives byutviklingen i Oslo som et resultat av eiendomsselskapers ensidige fokus på økonomisk vinning, og at det offentlige rom blir offer for en lite helhetlig tankegang. Jane Rendell omtaler i boka *Art and Architecture-a place between* (2006) kunstneriske praksiser som befatter seg med forlatte steder, som et fenomen i samtidskunsten, hvor hun påpeker at "...an interest in spaces empty of occupants yet marked with traces of previous occupations is often motivated less by a concern for conservation or privation and more by a desire to focus on the past in order to learn from historical mistakes, to imagine a better future" (Rendell, 2006, s. 101). Rendell mener at denne typen prosjekter først og fremst bør forstås i lys av å være "... acts of critically aware and active, rather than an internalized and self-reflective, contemplation" (Rendell, 2006, s.101). Transformer har foruten en kommentar i prosjektplanen omkring riving av gamle hus, og bruk av ordet *forlatte*, ingen sentimentale aspekter i forhold til de til overs blivende tomtene. De har derimot valgt, som Rendell kommenterer, en positiv inngang, med ønske om å tilføre og utvikle *stedet* for en bestemt målgruppe, med hjelp av både relasjonelle og mer formale virkemidler.

I de første del-prosjektene i Transformer, har det vært fokus på å tilrettelegge arealer i form av arkitektur, for andre kunstneriske uttrykk. I kommende prosjekter sier Storsveen at hun vil fokusere

mindre på bygget arkitektur, og mer på landskap, i form av utvikling av en parsell-hage, og dyrking av korn i et historisk bryggeri-område. Prosjektet skal altså også utnytte natur og naturlige prosesser som estetisk tilnærming i byrommet. Tilsvarende tankegang finner man i prosjekter som *Herligheten* i Bjørvika og *Superkilen* i København, hvor man har fokusert på økologiske prinsipper og beplantning i estetisk sammenheng. Et interessant prosjekt som har klare fellestrekk med Transformer i forhold til utvikling av sted, er prosjektet *The Highline* i New York, hvor man har utviklet en forlatt jernbanetrasse fra 1930-tallet. I løpet av en prosjektperiode på ti år, har området fått nytt liv i form av beplantning og arkitektur. Traseen er hevet over bakkeplan, og blir på denne måten et unikt arealtilskudd for byens befolkning. Siste del av prosjektet ble åpnet i 2014, og framstår nå som et offentlig område med en rekreasjons-funksjon for både lokale og tilreisende. Selve utformingen av området har vært et samarbeidsprosjekt mellom arkitektene Diller Scofidio + Renfro og landskapsarkitekten Piet Oudolf, hvor beplantning har hatt særlig fokus. I prosjektbeskrivelsen finner vi en overskrift som dette; « Site-Specific Landscape». Utgangspunktet for arbeidet med landskapet har altså vært det stedsspesifikke, «...Oudolf looked to the existing landscape that grew on *The High Line* after the trains stopped running. The plant selection favors native, drought-tolerant, and low-maintenance species, cutting down on the resources that go into the landscape” (The HighLine, 2015). Initiativet til dette prosjektet ble tatt av to beboere i området, og sammen stiftet de *Friends of the High Line*, som i samarbeid med de offentlige myndighetene i New York, fremdeles driver prosjektet. Tilsvarende Transformer-prosjektet, er dette ikke i utgangspunktet et offentlig initiativ, men et prosjekt som har sammenfallende kunstfaglige og kulturpolitiske interesser.

I utformingen av *The Highline* har arkitektene vært opptatt av å kombinere estetikk og funksjon, et trekk som faller inn under Kwons paradigme «art-as-public-space»-modellen. Prosjektet er likvel et eksempel på hvordan man ikke har stoppet der, men også beveger seg inn i paradigmet «art-in-public-interest»-modellen, prosjektet har utviklet en hel rekke aktiviteter i forhold til besøkende og beboere. Opplæringsprogrammer om beplantning og økologisk bærekraftighet, sammen med guidede turer med fokus på historie og kultur, er del av prosjektets program. Her kan du delta som beboer, og benytte området nesten som din egen hage, eller få ny innsikt i områdets historie og kultur som besøkende. Dette sørger for at *stedet* også blir *rom*, «making of space», og med Meyers ord blir *a functional site*. I likhet med Transformer, og i tråd med Rendalls kommentarer, har dette prosjektet et positivt fortegn, i form av økologisk tilnærming, fremtidsoptimisme og utvikling. Den estetiske tilnærmingen er en kombinasjon av formale virkemidler og diskursive elementer, med stedet som utgangspunkt.



The HighLine New York www.thehighline.org

5.2.2 Uberørt natur

SALT har nord-område problematikk som sin tematiske overbygning. Prosjektet søker å sette fokus på et helt område, samtidig skal prosjektet forholde seg til lokale steder underveis på sin reise. Initiativtakerne har som sitt første sted, valgt et uberørt naturområde. I motsetning til Transformer, søker SALT å tilføre noe til, i manges øyne, et allerede eksisterende *sted*. Her blir den klassiske debatten om kunst (her også arkitektur) i natur aktuell; en ganske stor andel av den norske befolkningen har et nært forhold til naturen, og mange setter stor pris på å kunne leve i og bruke uberørt natur som rekreasjon. Alle typer inngripen i natur i Norge skaper debatt, det være seg om flytting av marka-grensa eller utvinning av olje i nord-områdene. Når kunst og arkitektur, som i SALTs tilfelle, tenkes ut i naturen, tilspisser ofte diskusjonen seg spesielt. Kunst blir i denne sammenhengen ofte sett på som verdiløs, i form av å ikke ha en direkte funksjon som kan legitimere den i forhold til naturen. På det forholdsvis nye feltet omgivelsetestetikk (environmental aesthetics), diskuteres estetiske problemstillinger i forhold til menneskers forhold til natur og menneskelig inngripen i omgivelser, de senere år er også menneskeskapt omgivelser innlemmet i fag-feltet. En av pionerne på feltet, Allan Carlson, professor i filosofi ved universitetet i Alberta, poengterer at:

The basic question for the aesthetics of environmental buildings and architecture is the same as for the human environment in general: whether structures reside in their environments

such that they *look as they should*. In essence, the idea is that structures and their environments are related in such a way that the structures appear appropriate or proper within their environments. Such an emphasis immediately moves the matter beyond simple appearances because the appearance of the appropriateness of a thing- of a thing looking as it should- depends not simply on how it looks to us, but also on what we know about it (Carlson, 2009, s. 77).

Arkitekturen i SALT kan relateres til Carlsons poeng her; fiskehjell-arkitekturen forholder seg til omgivelsene i form av å gjenta de bratte fjellenes form, men samtidig også representere et innhold i form av at vi *vet* noe om strukturen. Carlson utdyper: «Consequently, appropriately aesthetically appreciating environmental architecture and buildings involves, rather than simply looking, looking with an eye and mind educated about nature, history, and function of both structures and environments” (Carlson, 2009, s. 77). Arkitekturen i SALT er en viktig del av det estetiske uttrykket, og forholder seg til stedet og omgivelsene på en meningsfull måte, på grunn av sin tilknytning til innholdet i selve prosjektet. Om vi ser arkitekturen separat fra resten av SALT, befinner vi oss innenfor Kwons andre paradigme, «art-as-public-space»- modellen. Et aktuelt prosjekt med mange fellestrekk med SALT, er Nasjonale Turistveger-prosjektet, hvor Statens Vegvesen er ansvarlig for å utvikle 18 nasjonale turistveger i Norge.

I målsettingen for Nasjonale Turistveger- prosjektet, heter det at «...Norge har lang tradisjon for å tilpasse bygninger i krevende terreng. Denne tradisjonen har formgivere tatt videre i arbeidet med å foredle de nasjonale turistvegene. Arkitekturen skal legge til rette for naturopplevelsene, samtidig som den er en attraksjon i seg selv. Kunsten langs vegene skal forsterke strekningens egenart og fortelle andre tankevekkende historier» (Norske Turistveger, 2015). Vi finner her flere likhetstrekk med SALTs målsetting, det fokuseres på kulturelle tradisjoner som grunnlag for nye, estetiske opplevelser. I ulike samarbeidskonstellasjoner har kunstnere, arkitekter og designere arbeidet med spesielle *steder* langs turistvegnettet, som utgangspunkt for sin kunstneriske tilnærming. Tydelig uttalt i målsettingen er troen på at kunstneriske strategier kan bidra til å utvikle og «foredle» natur og omgivelser. Arkitekturen og kunsten i prosjektet er i varierende grad stedsspesifikk, de fleste kunstneriske uttrykkene er knyttet til en funksjon; argumenter mot inngripen i natur blir raskt møtt med motargumenter i forhold til at *stedene* skal være tilgjengelige for folk flest. Et av eksemplene på dette, er utkikkspunktet på Stegastein i Aurlandsdalen, tegnet av arkitektene Todd Saunders og Tommie Wilhelmsen. Kulturpolitisk handler denne typen satsninger om å ha gode intensjoner i forhold til et breddeperspektiv; på dette utkikkspunktet er det for eksempel nå mulig å ta seg fram med rullestol. Arkitektene har laget en «funksjonell» skulptur i landskapet, som forholder seg til stedet på en definert måte. Arkitektene har i tillegg klart å lage et nytt *sted*, «making of place», et sted man ellers mest sannsynlig hadde kjørt forbi. Den estetiske diskusjonen på kunstfeltet dreier

seg altså om, som nevnt tidligere, hvorvidt denne typen kunstnerisk aktivitet og produksjon har virkelige kvaliteter, ref. Kwons andre paradigme. Er det riktig å betrakte en person på en utkikkspost som aktiv deltakende i forhold til en konstruksjon, natur og kultur? Er det slik at et prosjekt som dette kan sies å skape «rom», «making of space», og er dette ønskelig i alle sammenhenger?

SALT-prosjektet unngår mye av den estetiske debatten rundt kunst i natur, ved å være en temporær og nomadisk arena, som ikke gjør permanent inngripen i naturen. Med sin nord-område tematikk, forsøker SALT i tillegg å inkludere perspektiver som går utover de gitte naturlige, fysiske og formale elementene som inngår i plattformen, på denne måten kan det oppleves enklere å finne mening i kunstprosjektet. Her beveger vi oss over i paradigmet «art-in public-interest»- modellen; fiskehjell-strukturene kunne i seg selv utgjort det kunstneriske uttrykket i prosjektet, som et kunstnerisk samarbeid mellom arkitekt og filmskaper, men prosjektet går videre, og søker å etablere *rom* for diskusjon og interaksjon, med tematikken som bakteppe. Nordby er opptatt av at prosjektet skal fungere på ulike nivåer, og vi ser her at det interdisiplinære er med på å utvikle et nytt *sted* på *stedet*.

Saunders Architects The Aurland lookout
www.saunders.no



5.2.1 Temporære prosjekter

Både Transformer og SALT er temporære prosjekter. Denne typen midlertidige tiltak, kan ha mange former. Fra det enkle, uformelle og eksperimenterende personlige initiativet, som vi finner i Storsveens side-prosjekt i Transformer, til mer omfattende prosjekter som SALT, hvor de arkitektoniske strukturene er konstruert med tanke på flytting og gjenreisning på ulike steder. I artikkelen «Et par døgn før var dette en parkeringsplass», Aftenposten jan 2014, uttaler byplanlegger i Drammen Kommune, Kristina Frestad Jørgensen, at temporære uttrykk kan ha sitt utspring i både kunstfaglige og kunstpolitiske forhold, «..hensikten kan være å få folk i en bydel til å møtes på tvers av alder og interesser, skape en kommentar til mangel på vedlikehold og underbrukt potensial- såkalt «quick fix», eller rette fokus mot trafikk, bruks- og bevegelsesmønstre» (Aftenposten 2014). Videre knytter byplanleggeren trenden med temporære prosjekter til globale samfunnsendringer, opplevelsesøkonomi og at kulturbasert byutvikling gradvis har fått en sterkere rolle. «Diversitet og kreative miljøer står i fokus fordi de synes å ha tiltrekningskraft på mennesker og virksomheter. Samtidig kan man se dette i sammenheng med økt fokus på bærekraftighet, miljø- og klimautfordringer, og trangen til selv å skape noe» (Aftenposten, jan, 2014). Interessant å merke seg er at disse betraktningene ikke kommer fra en kunst-teoretiker, men en byplanlegger i en vanlig norsk kommune. Dette viser at temporære prosjekter, først og fremst drevet fram av det kunstfaglige feltet, har kommet til å få betydning på det kulturpolitiske feltet, og i ulike sammenhenger brukes som politisk virkemiddel.

Et temporært prosjekt eller kunstnerisk praksis har først og fremst å gjøre med *tidsaspektet* knyttet til verket. Således kan man si at det bare er tiden for varighet som skiller denne typen verk fra andre, de samme betraktningene i forhold til *sted* og *rom* vil kunne gjelde, som skissert i Kwons tre paradigmer. Samtidig kan det være grunn til å hevde at selve «kontrakten» mellom stedet og verket i større grad kan påvirkes av at prosjektet er planlagt som midlertidig. Kunstnere og arkitekter kan følgelig forholde seg annerledes til stedet og stedets *loci*, *stedets ånd*, enn man ellers ville ha gjort. Dette kan få utslag på minst to måter; enten kan kunstneren virkelig ta inn over seg omgivelsenes «ånd», og utforske og eksperimentere med uttrykket sett i forhold til omgivelsene, eller kunstneren kan velge å betrakte dette mindre viktig, og prioritere de mer autonome aspektene ved verket. I Transformer og SALT er de kunstneriske tilnærmingene et produkt av interdisiplinære prosesser, hvor prosjektet har blitt drevet fram av diskusjoner og tillemping av ideer og målsettinger. Følgelig er fysisk rammeverk tilpasset innholdet, og omvendt. Det temporære er en av de fundamentale målsettingene i SALT, prosjektet adresserer en nomadisk kultur, og det har derfor aldri vært tenkt som permanent. Sami Rintala, en av arkitektene i SALT, kommenterte at utfordringen ikke var å være stedsspesifikk og eksperimenterende, men å kunne *kombinere* dette med alle de andre elementene

som skulle inn i prosjektet. Det temporære aspektet ved prosjektene virker først og fremst å ha dreid seg om praktiske og funksjonelle løsninger i forhold til det kunstfaglige. Det kan derimot sees som et viktigere aspekt i forhold til kulturpolitiske faktorer. Transformer kommenterer at de har hatt et godt samarbeid med Oslo Kommune om arealene, det er rimelig å anta at dette er på grunn av at det ikke her har dreid seg om en permanent utvikling av områdene, men tidsbegrensede prosjekter. Det samme gjelder i forhold til SALT; prosjektet hadde mest sannsynlig møtt motstand, og ikke velvilje, i forhold til om prosjektet skulle etableres permanent på stranden i Gildeskål. Prosjektet *Skulpturlandskap Nordland* er et godt eksempel på hvordan permanent kunst, av mange betraktet som en inngripen i natur, skapte heftige lokale diskusjoner og motstand i de innledende prosessene av prosjektet. Ved å holde prosjekter temporære, unngår man utfordrende problemstillinger i forhold til permanent endring av omgivelser. Lokalmiljøer har ofte et sterkt forhold til *sine* steder, og det kan derfor være vanskelig for utenforstående krefter å realisere kunstprosjekter av permanent karakter i ulike miljøer.

5.2.2 Lokal tilhørighet og identitetsbygging

I styringsdokumentene nevnes lokalmiljø og sted i forbindelse med arena-utvikling. Storsveen og Nordberg oppfatter begge sine respektive prosjekter som lokalt forankrede, i form av at begge prosjektene adresserer problemstillinger som er aktuelle for lokalmiljøene knyttet til stedene. Ingen av prosjektene har direkte lagt vekt på deltakelse av lokale krefter i prosjektorganiseringen eller de kunstneriske arrangementene, SALT har delvis brukt lokale krefter i Yang Fudongs film-prosjekt, hvor lokale skuespillere og dansere har deltatt. Begge prosjektene har vært opptatt av å holde et høyt kunstnerisk nivå, og har derfor valgt å hente inn kunstnere, arkitekter og kuratorer på bakgrunn av kunstfaglige vurderinger, ikke ut fra en målsetting om å benytte lokale krefter. SALT har en målsetting om å inkludere det lokale i forhold til logistikk og matkultur, Transformer gjennom deltakelse av lokale skoleklasser og beboere rundt arealene som utvikles. I boka *The Lure of the Local*, fra 1997, som er et viktig bidrag i forhold til forståelsen av stedets betydning for lokale miljøer, poengterer Lucy Lippard innledningsvis at «The lure of the local is the pull of place that operates on each of us, exposing our politics and our spiritual legacies. It is the geographical component of the psychological need to belong somewhere, one antidote to a prevailing alienation» (Lippard, 1997, s. 7). Både Transformer og SALT anser den lokale tilknytningen som viktig, og bygger på holdninger som skissert hos Lippard.

I tillegg til den lokale tilknytningen, definerer SALT seg inn i en internasjonal sammenheng, i form av å adressere globale problemstillinger knyttet til miljøspørsmål, som den globale oppvarmingens

konsekvenser for det arktiske området. I boka «Exploring site-specific art», fra 2010, beskriver professor ved University for Creative Arts i Storbritannia, Judith Rugg, ulike utgangspunkt for å betrakte, oppleve og vurdere stedsspesifikk kunst i en global kontekst, «...over the last ten years research from a range of disciplines has been used to investigate the significance of globalization in an emerging *space consciousness* and a changing emphasis on the significance of the spatial” (Rugg, 2010, s. 1). Rugg mener å kunne se at økt fokus på interdisiplinært samarbeid og forskning på *spatial theory* har bidratt til en markant utvidelse av kunstneres muligheter til å jobbe med *site-specific* prosjekter internasjonalt. «The increase in international art biennials and commissions that offer a diversity of spaces for the reception and making art beyond the gallery have provided new geographical and conceptual sites for art and for thinking about its relationship to space within an international framework” (Rugg, 2010, s.1). Dette internasjonale perspektivet kan være vesentlig å ha med seg i forbindelse med arena-utviklings begrepet; det norske kunstfeltet påvirkes av internasjonale strømninger, og som Rugg nevner, internasjonale kunst biennaler, som for eksempel Documenta, fungerer som «arenaer», og er følgelig eksempler på hvordan bygninger og uteareal kan tas i bruk i kunstformidling. Som kunstner og kunstteoretiker er Rugg opptatt av samtidskunstens potensiale som kritisk virkemiddel, «...contingent spaces, the border, demographic space and territory and location, provides sites of enquiry into a range of spatial issues pertinent to our times, which include the environment, experiences of displacement, migration, marginalization and exclusion, cultural identity and belonging and the effects of redevelopment, regeneration, tourism and urbanization» (Rugg, 2010, s. 1). SALT er et eksempel på hvordan en arena-funksjon kan ivareta internasjonale perspektiver og problematisere kulturelle og politiske aspekter knyttet til et område, både på et internasjonalt og lokalt nivå.

Oppsummerings vis i dette kapittelet, viser undersøkelsen av Transformer og SALT at *stedet* har betydning i arena-sammenheng, i begge prosjektene er selve det fysiske stedet utgangspunkt for den kunstneriske tilnærmingen. Det fysiske stedet genererer tematisk tilnærming, og «making of place» går over i «making of space». Det stedsspesifikke i Transformer og SALT kan sies å være på to plan; i tillegg til å utnytte det fysiske stedets særegenhet, adresseres stedsutvikling i relasjonelle perspektiver som deltakelse og interaksjon. I stedsutviklingen ønsker man å innlemme lokal kultur, eller lokale forhold, og eventuelt videreutvikle disse. Dette er i tråd med politiske føringer, og har i Norge sammenheng med distriktpolitikk og bygging av identitet i lokale miljøer. Her kan nye arena-prosjekter virke samlende og kollektivt oppbyggende, spesielt i SALT-prosjektet kommer dette fram som en positiv konsekvens av prosjektet. I tillegg til de sosiale og kulturelle aspektene, kommer næringspolitiske faktorer inn i bildet, arena-prosjekter kan generere arbeidsplasser og turisme. Ved å satse på temporære prosjekter, unngår man vanskelige lokal-politiske diskusjoner, det blir lettere å

holde fokus på det kunstneriske innholdet og formidlingen. I Transformer og SALT har man valgt å legge vekt på at den kunstneriske kvaliteten skal sikres ut fra en faglig begrunnelse om at profesjonalitet representerer kvalitet, ikke ut fra en tankegang om at lokale ikke-profesjonelle praksiser skal få en ny «scene».

5.3 Kunstfaglig utvikling: Interdisiplinært samarbeid mellom kunst og arkitektur i arenaen

I prosjektplanene for Transformer og SALT, er det interdisiplinære samarbeidet mellom kunst og arkitektur vektlagt, og er en av hovedfaktorene som bidrar i definisjonen av disse prosjektene som arenaer. Begrepet interdisiplinært brukes ofte om hverandre med begrepet multidisiplinært, og diskusjon om begrepsbruken blir interessant nettopp i forhold til utvikling av denne typen samarbeidsprosjekter. Jane Rendell kommenterer at hun oppfatter begrepene som svært forskjellige, og mener derfor at det er grunn til å være seg bevisst begreps-bruken, "... multidisciplinary implies that a number of disciplines are present but that each maintains its own distinct identity and way of doing things, whereas in interdisciplinary individuals move between and across disciplines and in so doing question the ways in which they work. In collaboration, the emphasis is less on disciplinary distinctions and more on how individuals work together towards end points decided through mutual consent" (Rendell, 2006, s. 11). Rendell peker videre på at diskusjon omkring forståelsen av begrepene ikke bare bør tilhøre praksisfeltet, men også ha betydning for utvikling av teori-feltet knyttet til disiplinene. Arena-prosjekter som Transformer og SALT er med på å utvikle både praksisfeltet og teori-feltet knyttet til interdisiplinære samarbeid, begge prosjektene har en teoretisk tilnærming i sin tematikk, som er styrende for det kunstneriske innholdet og den praktiske gjennomføringen.

I begge prosjektene opptrer arkitekturen som ramme for et kunstnerisk innhold. I Transformer har man gjennomført performance og konserter, i SALT fungerer fiskehjell -strukturen som ramme for et billedkunst-uttrykk, og gildehallen som ramme for performative uttrykk. Gildehallen har tydeligere funksjonsaspekter enn fiskehjell- strukturen, fiske-hjellen står fram som et eget verk. Helga-Marie Nordby poengterer at diskusjonene omkring arkitekturen i SALT har vært til stede gjennom hele prosjekt-prosessen. Dette viser at arkitekturen har hatt en vesentlig rolle i prosjektet fra starten av, og at Nordby som kurator har hatt en målsetting med bruk av arkitektur ut over de funksjonelle aspektene. Beveggrunnene for å føre ulike fagfelt sammen kan være flere, i SALT sitt tilfelle har det

vært ønske om å lage en helhetlig estetisk opplevelse, kombinert med funksjonsaspekter i forhold til at besøkende kan oppholde seg på stedet over tid. Nordby sier at det for henne ikke har vært viktig med en disiplin-diskusjon, men heller å holde fokus på et felles mål. Således kan, i forhold til Rendells definisjon, tilnærmingen sies å være interdisiplinær, her har aktørene bidratt med fagkunnskap i forhold til felles målsetting, arkitektur og kunstneriske tilnærminger har virket *sammen*.

I intervjuet med Storsveen, kommer det fram at en av grunnene til at man ønsket et interdisiplinært samarbeid i Transformer, var at man rent faglig hadde behov for kompetanse i forhold til å bygge funksjonelle strukturer som kunne fungere som rammeverk. I utgangspunktet var ideen at det skulle lages kasse- strukturer som kunne flyttes og tilpasses de ulike tomtene, men underveis i prosjektet viste det seg vanskelig i forhold til de ulike arrangementene. Storsveen kommenterer at det for prosjektene i Ullevålsveien, var arrangementet Guitar Machine, som ble styrende for arkitekturen i prosjektet. Arkitekturen forholdt seg til de fysiske premissene på det som er et relativt lite areal, og måtte i tillegg ta hensyn til ulike behov i forhold til instrumenter og musikere. I følge Storsveen var dette faktorer som kom til underveis i prosessen, og at dette var faktorer som hun var lite forberedt på. Arkitekturen ble på denne måten viktig, samtidig ble den, i følge Storsveen, mer viktig sett ut fra et funksjonsbehov, enn i forhold til estetiske verdier. Initiativtakerne, inkludert arkitekten, har jobbet sammen i forhold til utviklingen av ide-konseptet, og de involverte har i den praktiske gjennomføringen, fortsatt den interdisiplinære strategien med å jobbe mot felles mål. Storsveens kommentarer i forhold til hva som har blitt styrende, er interessante, her ser vi et eksempel på hvordan funksjons-aspekter lett kan komme til å bli styrende i prosessene, nettopp fordi hensyn må tas i forhold til produksjon og innhold. Storsveen beskriver dette som lite problematisk i forhold til det faglige samarbeidet og resultatet for arrangementet, men at det i en viss grad hadde betydning for det estetiske. Beboerne rundt området, fikk plutselig en vegg og et tak i utsikten, som ikke i utgangspunktet var planlagt. I pilot-prosjektet i Fredensborg veien, var det færre praktiske hensyn som måtte tas, arkitekten og kunstnerne jobbet mer stedsspesifikt i dette tilfelle, og Storsveen kommenterer at hun synes dette del-prosjektet ivaretok flere kunstneriske tilnærminger i forhold til areal og omgivelser.

Kunst-kritiker Rosalyn Deutsche, hevder at man i post-modernismen langt på vei har lagt funksjon inn i kunsten igjen, til forskjell fra modernismens ideer om at kunstens kjennetegn nettopp var at den skulle være «ubrukelig». «The new art, then, is promoted as useful in the reductive sense of fulfilling supposedly essential human and social needs....this art prescribes places in the city for people to stand, to play, to eat, to read, even to dream. Building on this foundation, the new art claims to unify a whole sequence of divided spheres, offering itself as a model of integration” (Deutsche, 1996, s. 65). Ideer om at bruk “sikrer” relevans for kunsten, er fremdeles tydelige i dagens kunst-diskurser.

Arena-utvikling med sin interdisiplinære form, aktualiserer spørsmålet omkring hvilken rolle arkitektur og funksjon har og skal ha i møte med kunstneriske uttrykk og praksiser. Her er vi inne på spenningsfeltet mellom det kunstpolitiske og det kunstfaglige; er det slik at man reduserer kunstens og kunstnerens mulige kritiske og utfordrende holdning ved å utforme gitte rammeverk som har et sterkt fokus på funksjon? Er det slik at kommunale og sosiale verdier settes høyere enn kunstens verdi som «utfordrer» og «opprører» i forhold til etablerte konvensjoner i det offentlige rom? Kwons kritikk mot praksis innenfor det andre paradigmet, «art-as-public-space»-modellen, er først og fremst rettet mot en tenkning i forhold til politiske føringer som legger til grunn et kunstsyn, hvor kunsten betraktes som et tiltalende og humanistisk «tillegg» i område-utvikling, et kunstsyn som til dels synes å være forlatt i de norske styringsdokumentene når det gjelder steds- og områdeutvikling. Gjennom hyppig bruk av arena-begrepet, åpner styringsdokumentene for en sammensatt, multidisiplinær og interdisiplinær tilnærming, hvor kunst og arkitektur i utgangspunktet står likt. At styringsdokumenter omtaler og initierer stedsutvikling på denne måten, betyr ikke nødvendigvis at praksis-feltet operer på tilsvarende måte. Problemstillinger omkring *når* i prosessen de ulike fag-disiplinene bidrar, er stadig aktuelle.

I begge prosjektene har det vært et grunnleggende behov å utvikle funksjonelle strukturer, i begge prosjektene har man vært helt avhengig av konstruksjoner som kan gi ly for vær og vind, for å kunne gjennomføre det kunstneriske innholdet. Begge prosjektene kan sies å bestå av *paviljonger*, en kategori som kan betraktes som en krysning mellom skulptur og arkitektur.

5.3.1 Paviljongen som krysningspunkt

Både Transformer og SALT er som nevnt tidligere, temporære prosjekter. I forhold til det temporære og interdisiplinære, er det i arena-sammenheng relevant å se på aspekter ved *paviljongen* som kunstnerisk og arkitektonisk kategori. I begge prosjektene fungerer det fysiske rammeverket som ly for været, som er selve utgangspunktet for paviljongen. Halv-åpne strukturer, som den store fiskehjellen og gildehallen i SALT, gjør at man oppnår ly, men også en avgrensning, og samtidig er i et forhold til omgivelsene rundt. Selv om arena- begrepet inneholder mange mulig tenkelige praksiser og organiseringsformer, også knyttet til mer diskursive-praksiser, representerer selve ordet arena først og fremst en fysisk struktur, som *rommer* et innhold. Paviljongen som arkitektonisk kategori, kan sies å ha tydelige likhetstrekk med mye av den stor-skala produksjonen vi finner hos kunstnere som f. eks. Anish Kapoor og Olafur Eliasson. Dan Grahams arbeider refereres ofte til i diskusjoner omkring forholdet mellom skulptur og arkitektur, hans verk Pavilion/Sculpture for Argonne fra 1981,

er et eksempel på hvordan kunstnere jobber innenfor det som i utgangspunktet er betegnet som en arkitektonisk kategori, som er knyttet til en funksjon; å lage et beskyttende rom.

Professor og arkitektur-kritiker Sylvia Lavin kommenterer i artikkelen *Vanishing Point*, fra 2012, hvordan paviljongen de siste årene har blitt en del av det globale, kulturelle landskapet, «...the pavilion is everywhere in the contemporary cultural landscape. Indeed, these structures- generally freestanding, but temporary, typically without a prescribed function but often with an intensely aesthetic posture- are one of the few species on this terrain whose number are growing” (Lavin, 2012, s. 212). I følge Lavin, har paviljongen historisk sett blitt regnet som et sted for arkitektonisk eksperimentering og utvikling, på begynnelsen av det tjuende århundret var paviljongen etablert som en mulighet for eksperimentell arkitektur, og paviljongene fra denne tidsepoken formet framtidig arkitektur mer enn permanente bygninger, fordi deres temporære natur frigjorde dem i forhold til tradisjonelle uttrykk og materialer (Lavin, 2012). Paviljongen kan oppfattes som en slags forening av interdisiplinære virkemidler, en kombinasjons-tankegang, hvor funksjon og estetikk spiller sammen. I paneldebatten om interdisiplinære strategier, nevnt i kap.2.3.3, nevner Hans Ulrich Orbist, ansvarlig kurator ved Serpentine Gallery i London, at paviljong-arkitektur er eksempler på interdisiplinære møter: «The pavilion is a semifunctional space, a building, and a sculptural statement» (Art Forum, 2012, s.208). Serpentine Gallerys Pavilion, som i 15 år har fungert som «arena» i Kensington Gardens i sommermånedene, er som Orbist nevner, et eksempel på paviljongen som kunstnerisk tilnærming og funksjonell struktur, som utgangspunkt for annen kunstnerisk virksomhet som konserter og performance. Vi kjenner her igjen tankegangen i SALT, hvor sosiale aspekter kombineres med kunstneriske, og at arkitekturen brukes som ramme. Serpentine- paviljongene har i årenes løp vært mer eller mindre stedsspesifikke. Hertzog & de Meuron i samarbeid med Ai WeiWeis paviljong fra 2012, er en av prosjektene med tydeligst relasjon til det gamle museums-bygget og parken rundt. Årets bidrag er tildelt de relativt ukjente spanske arkitektene SelgasCano, og ved offentliggjøringen tidligere i år, uttalte de følgende til The Guardian: “It is an amazing opportunity to really test an idea about structure and material. We are currently working with engineers, looking at using only one material in a structural way, to explore ideas of transparency. It will be absolutely experimental, from every angle you look through it, and will “really embrace the garden” (Weinwright, 2014).

Et vesentlig aspekt ved denne stor-skala kunst-produksjonen, som paviljong-kategorien er, er som tidligere nevnt hos Van den Berg og Pasero, knyttet til utvikling av det globale kunst- markedet, hvor økonomiske interesser stadig spiller en større rolle. The Serpentine pavilion, har de siste årene satt nye besøksrekorder, og Serpentine Gallery bruker paviljongen aktivt i sin markedsføring for hele museet. De mange tusen besøkende hvert år, vitner om interesse for paviljongen, som også markedsføres som turistattraksjon. Dette er et eksempel på hvordan arkitektur er «hentet inn» som



Serpentine Pavilion 2012 Hertzog & de Meuron www.serpentinegalleries.com

virkemiddel i kunstformidling, og hvordan museet bruker den arkitektoniske strukturen som ramme for annen type kunstnerisk produksjon. Det er nærliggende å trekke paralleller til SALT i denne sammenhengen, prosjektet bruker tilsvarende virkemidler i sin formidling, og har i tillegg større grad av stedsspesifikk tilnærming. Nordberg kommenterer i forhold til den store oppmerksomheten prosjektet har fått internasjonalt, at arkitekturen bidrar sterkt her. Hun poengterer at arkitektur i dagens vestlige samfunn har fått en status som gjør den er enklere å formidle, arkitektur har et større publikum enn kunst. Dette er aspekter som står sentralt blant annet hos kritiker Hal Foster.

Hal Foster peker på flere forhold som illustrerer den interdisiplinære tendensen i stor-skala kunst og paviljong- tenkning, men fester seg særlig ved det estetiske, og muligens politiske, virkemiddelet *gjennomsiktighet*. Historisk sett kan endringen av tradisjonelle vegger til glass-fasader, eller fravær av vegger, som i paviljongenes tilfelle, sies å være en utvikling mot demokratisk åpenhet. Foster trekker i denne sammenhengen fram arkitektene Diller Scofidio+Renfro (arkitektene bak The Highline), som har laget et av samtidens mest ikoniske verk, *The Blur Building*. Med spørsmålet om *gjennomsiktighet* og utvisking av disiplinskiller som bakteppe, designet Diller Scofidio+ Renfro i 2002 en paviljong for Swiss EXPO on Yverdon-les-Bains, hvor en spiralstruktur ble lagt ut i innsjøen Lake Neuchâtel. Gjennom et omfattende system av pumper og dyser styrt av data-teknologi, produserte den

arkitektoniske strukturen en sky av vanndamp, som de besøkende ble invitert til å gå inn i. «On the one hand, its lightweight framework represented an extreme of structural transparency; on the other hand, the *Blur Building* was «devoted to obscurity» in a way that sought to challenge the usual spectacles of such expositions with literally «nothing to see». And yet the very opacity of a project like *Blur*, enigmatic as it can be, can be converted into a spectacle in its own right” (Foster, 2011, s. 99). I følge Foster, bygger postmodernistiske strategier i forhold til “blurred genres” på en antakelse om at kategorier som kunst, arkitektur og media er gitt som separate disipliner, men at det i dag i første rekke må betraktes som modernistiske doktriner, «...in effect they (Diller Scofidio+ Renfro) have moved from a practice of “fusion” to one that understands “blur” to be always already at work in a site- a practice that often elaborates mixed conditions into appropriate structures” (Foster, 2001,s. 100). *The Blur Building* kombinerer funksjons-tenkning på flere plan, med en kunstnerisk tilnærming i forhold til tematisk innhold og formale virkemidler.

Diller Scofidio+Renfro The Blur Building www.dsrny.com



Arkitektur-kritiker Sylvia Lavin, er i sin tekst *Vanishing Point* (2012), svært kritisk til dagens utvikling av paviljong-kategorien, hvor hun stiller seg undrende til det økende antallet institusjoner, biennaler og Expo- utstillinger som bestiller denne typen verk, hun sammenlikner mange av dagens paviljonger med party-telt. Hun peker altså på en utvikling hvor bruk av paviljongen er med på å forflate dens

estetiske og kunstfaglige funksjon. Hun hevder at paviljongen har mistet sin gjennomslagskraft, og beskriver dynamikken mellom kunst og arkitektur som grunnen til dette, hvor hun henviser til et distinkt skille mellom disiplinene som ble tydelig på 1970-tallet. «At this point, artists and architects made different claims about how to understand the real, which rested on different conceptions of the room. Both rejected the pictorialism of the window, favoring what was then understood as the more phenomenologically and socially robust conditions offered by the space of a room. But artists argued that to act on the room was to leave a trace in the world rather than to construct an image of it” (Lavin, 2012, s. 215). Samtidig gjorde arkitekter det motsatte, de utviklet arkitektur-teori som opponerte mot bygninger og arkitekturens verdslige aspekter, ref. Norberg-Schulz’ fenomenologiske tilnærming. Lavin hevder at de produktive aspektene, som undersøkelse av struktur, konstruksjon og omgivelser, som i paviljongen vokste fram på 70-tallet, i dag hører til unntakene. Lavin mener å se at paviljongen i dag i første rekke utgjør en profesjonell og markedstilpasset kategori.

På tross av Lavins kritikk, viser paviljongen seg som høyst levende og aktuell; dett er blant annet Transformer og SALT eksempler på. Noen av samtidens mest spektakulære og interessante konstruksjoner, med grenseoverskridende aspekter, er nettopp paviljonger. Thomas Heatherwicks *Seed Cathedral* fra Shanghai Expo i 2010, er et eksempel på en slik konstruksjon. Arena-tenkningen hos Serpentine Pavilion og SALT, bekrefter at paviljongen stadig har aktualitet, i form av å være temporær, spektakulær og tilgjengelig. Det er likevel viktig at alle aspekter ved paviljong-utvikling og bruk, også negative, diskuteres i kunstfaglig sammenheng; spesielt viktig kan det være i arena-sammenheng, hvor paviljongen er en relevant kategori.

5.3.2 Interdisiplinære strategier

I begge prosjektene studert i denne oppgaven, er interdisiplinært samarbeid et tydelig trekk ved arena-konseptet. Storsveen og Nordby betegner prosjektene som prosess-arbeid, med felles «prosjekt». En av tingene jeg i etterkant vurderer som mangelfullt i forskningsmaterialet, er nærmere beskrivelser av hva et slikt samarbeid faktisk inneholder. Her kunne jeg ha bedt informantene mer inngående om å beskrive forholdene, hvordan man samarbeider og forholder seg til felles prosjekt, når i prosessene disiplinene kommer til, og rollefordelingen mellom arkitektur og kunst.

I en rundt-bordet diskusjon, arrangert av Art Forum i 2012, var nettopp interdisiplinære samarbeidsstrategier temaet. Debatten beskriver flere vesentlige aspekter ved interdisiplinært samarbeid, jeg har derfor valgt å gjengi og kommentere utdrag fra debatten her, sammenholdt med funn i case-studiene.

Deltakerne i diskusjonen peker på at det eksisterer et motsetningsforhold mellom disiplinene, og at det i mange tilfeller er dette som driver prosjektet fram. Forhandlinger og kompromisser er en del av prosessen, og kanskje er det først og fremst spørsmål om *relasjonen*. Med Hal Fosters ord; «There's a *Gesamtkunstwerk* model, one of combination; and a differential model, one of coarticulation, James Turrell versus Richard Serra" (Art Forum, 2012, s. 201). I samsvar med dette, kommenterer Storsveen at hun gjennom arbeidet med Transformer, har blitt mer klar over disiplin-sillet, men samtidig har opparbeidet større samarbeids-kompetanse. Som kunstner har hun fått større forståelse for arkitekters tilnærming, og mener at dette er en erfaring hun kan ta videre med seg i prosjektet. I debatten framheves at disiplinene kunst og arkitektur, også kan diskuteres som en refleksjonsprosess, en konstant forhandling. Kunstneren Dorit Margreiter sier: «In my work I treat architecture as a vehicle to investigate the relation between the built environment and its mediated representations. Architecture serves as the ideal object of analysis because it can be read as manifestation of social, economic and cultural transformation" (Art Forum ,2012, s. 202). I samsvar med kommentarer fra Storsveen og Nordberg, er de interdisiplinære diskusjonene vesentlige i forhold til selve utviklingen av prosjektene, i både Transformer og SALT har man brukt mye tid på faglige diskusjoner i forkant av gjennomføringen. Her utgjør de ulike faglige retningene et rammeverk for ide-utviklingen. Videre poengteres det at det kan oppstå en "feedback" mellom arkitekturen og verket, kunstneren Hillary Lloyd sier: «The way a work is installed can appear to change the size and shape of a room and can affect the way someone might negotiate their way through it» (Art Forum, 2012, s. 203). I de fleste tilfeller er arkitekturen allerede på plass før en kunstner presenterer sitt verk, Thomas Demand sier, «...a clear analysis of the rhetoric of the building comes before anything else. So when I ask architects to work with me on a project, I see them acting as moderators between the existing structure and myself" (Art Forum, 2012, s. 203). Her beskriver kunstnerne hvordan de *braker* arkitektur i forhold til sine verk, den samme strategien finner vi i Transformers steds-preformance av scenograf Claire de Wangen, og video-kunstneren Yang Fudongs forhold til fiskehjellen i SALT. Dette er strategier som kan sies å skille seg fra den *grunnleggende* tenkningen i Transformer og SALT, men som allikevel oppstår i disse sammensatte prosjektene. Thomas Demand sier videre: "An exhibition is more than just a number of artworks in a room. It should be something like a hinge for your memory, something you remember a while after, a point in time, not just another destination". De samme betraktningene finner vi i Transformers og SALT sitt ide-grunnlag, de *ønsker* å skape *opplevelser* som er knyttet til stedet og de fysiske rammene. Debatt-leder Julian Rose oppsummerer aspektene slik: "It seems that what you achieve is a construction- or reconstruction - of experience. So maybe this is the task of shaping experience is where we really see art and architecture converging today? " (Art Forum, 2012, s. 2014.)

5.3.3 Å bevege seg i rom

I debatten nevnes *materialer* som et møtepunkt mellom kunst og arkitektur. Arkitekt Steven Holl (står bak Hamsund-senteret) sier: « One of the most exciting aspects of the porous boundaries between art and architecture today is that all materials, without exception, can act as artistic elements....And yet, for me experience goes beyond materiality, perhaps to space and the parallax of movement through spaces”. (Art Forum, 2012, s. 205). Bevegelse framholdes som viktig av flere i panelet, og Julian Rose poengterer at det grunnleggende behovet vi har for å sirkulere, eller bevege oss, er en faktor som arkitekturen fremdeles kan dra veksler på. Sylvia Lavin tar det fenomenologiske her videre; «The reception of architecture today oscillates between seeing it as totally determined object- as pure mediation- and seeing it as a repository of unvarnished experience: a holdout against mediation, a place of sensual escape» (Art Forum, 2012, s. 207). Nordby poengterer at en av tingene hun verdsetter spesielt i SALT, er mulighetene betrakterne har i forhold til å bevege seg både i og mellom strukturene, altså mellom konstruksjon, kunst og natur. Nordby mener det er estetiske kvaliteter ved dette som kommer tydeligere fram enn forventet, og at det er grunn til å ta med seg dette som en erfaring.

I debatten nevner Hal Foster at det kan være fruktbart å lete etter et «shared project» som interdisiplinær strategi, på lik linje med den russiske konstruktivismen, hvor både arkitekter og kunstnere utfordret de gitte rammene for hver disiplin. Arkitekten Philippe Rahm, foreslår *atmosfære* som mulig felles prosjekt, her referer han til filosofen og kultur-kritikeren Peter Sloterdijk, som hevder at en av utfordringene i dag er å designe *atmosfære*, fordi vi bor på en planet som har endt opp som ett stort interiør. Rahm ser muligheter i forhold til å jobbe med rom uten avgrensning i form av tak og vegger, en mer bevisst og bærekraftig holdning til rom. Både Transformer og SALT har uttalte målsettinger om å lage *rom*, det vil si at den interdisiplinære tilnærmingen blant annet kan være med på å skape atmosfære. Spesielt tydelig blir dette i SALTs tilfelle, hvor det vi oppfatter som spektakulær natur bidrar, sammen med arkitekturen. I omtaler av SALT i ulike publikasjoner, legges det særlig vekt på opplevelsen av den spesielle atmosfæren som oppstår i prosjektet, naturelementenes samspill med de kunstneriske uttrykkene dras fram som det særegne og spesielle ved prosjektet. Kanskje er det mer aktuelt å tenke på et slikt *samspill* med omgivelsene, framfor utvikling av særegne arkitektoniske løsninger. Rendell kommenterer Rahms arbeider slik: «Dècosterd & Rahm wish to make architecture that operates on a presensory level, creating what they call “a sort of infrafunctionalist architecture”, the forms of which are generated within “the neurological and endocrine space of the body”. In some of their projects, certain conditions or invisible amounts of active ingredients stimulate the atmosphere and trigger particular physiological responses in attempt to produce an architectural action” (Rendell, 2006, s. 52). Foruten atmosfære direkte knyttet

til arkitektur, utgjør de performative kunstneriske arrangementene i begge arena-prosjektene, en mer tradisjonell tilnærming til begrepet.

5.3.4 Atmosfære

At *atmosfære* skal sees på som et mulig felles prosjekt og strategi mellom kunst og arkitektur, problematiseres av flere i debatt-panelet, de kommenterer at *atmosfære* kan representere en *letthet* i alle ting, som kobles mot teknologiske utopier. I tillegg kan *atmosfære* indikere at man befinner seg i en «boble», hvor sosial interaksjon blir problematisk. Julian Rose kommenter: «I worry about atmospheres of solipsism, or worse, a kind of «ventilated shed» (Art Forum, 2012, s. 209). På tross av kritiske innvendinger, synes likevel problemstillinger omkring atmosfære-begrepet å være aktuelle i den interdisiplinære debatten, i boka *Raw- Architectural Engagements with Nature*, fra 2014, omtaler førsteamanuensis ved NTNU, Eivind Kasa, atmosfære-begrepet i teksten *The making of Atmosphere in Architecture*. Han bygger på Böhme og Adornos estetiske teorier, og beskriver her aspekter som kan sees i forhold til SALT- prosjektet: «Natural beauty, including atmosphere aesthetically conceived, is the trace of non-identical in things under the spell of universal identity. Architecture, like art, also mimes this non-identical trace, and presents it through architectural work, amongst others as *atmosphere*....Architecture is the most “functional” and thereby administered of the arts-technically as well as with respect to practical use. Yet, the empathic presence of *atmosphere*, the supreme non-functional phenomenon in the midst of it as resurfacing of nature, gives its critical point a force that is unique among the arts” (Kasa, 2014, s.107-108). Fiskehjell -strukturene i SALT er med på å skape en atmosfære på stedet, en atmosfære som forsterkes ytterligere av andre estetiske tilnærminger, som billedkunst og musikk. Her er det snakk om å tilføre mer enn det å forbedre; kunstner Dorit Margreiter kommenterer videre i rundbords-debatten at hun ikke først og fremst er opptatt av å *forbedre*, «...my understanding of the architect –and in this case also the artist-is not so much focused on his or her ability to produce «better spaces» or «better environments» but on the capacity to challenge our perception of space, in a positive as well as negative manner» (Art Forum, 2012, s. 209).

I debatten over fokuseres det på møtepunkter mellom kunst og arkitektur, og hvordan disse kan ligge til grunn for interdisiplinære strategier brukt i produksjon og formidling, møtepunkter som finnes i både Transformer og SALT. Foster og Lavin mener at ideer omkring møtepunkter og samarbeid mellom disiplinene, intensjoner som tydelig kommer til syne i forhold til arena-etablering, er et typisk trekk ved postmodernismen. Julian Rose avslutter debatten med å trekke fram den relasjonelle estetikken, som et tydelig paradigme i postmodernismen, og poengterer at han mener at relevant

kritikk mangler her, «...relational aesthetics attempted to open art up to new possibilities of real life and real social space through architecture, but of course the convivial «experience» it implied was always also one of entertainment and consumption. So, much installation art and architecture-as-installation today poses the question: After relational aesthetics, what is the fate of public experience? Can we still imagine art and architecture operating on space in a credibly political way?» (Art Forum, 2012, s. 210).

Philippe Rahm Hormonorium www.philipperahm.com



5.4 Arenaen som møtepunkt mellom disipliner og roller

Ut over funksjons-diskusjonen i arena-prosjekter, er det også grunn til å se den gjensidige *tiltrekningskraften* mellom disiplinene som grunn for ønsker om utvikling av faglige samarbeid. Dette baserer seg på en grunnleggende interesse for «det andre», og at man ved å definere en disiplin, ofte også tar utgangspunkt i hva disiplinen *ikke* er. Rendell kommenterer dette på denne måten:

«Architecture 's curiosity about contemporary art is in no small way connected with the perception of art as a potentially subversive activity relatively free from economic pressures and social demands while art's current interest in architectural sites and processes may be related to architecture's so called purposefulness, its cultural and functional role, as well as the control and power understood to be integral to the identity of the architect” (Rendell, 2006, s. 3). Kunstnere kan tiltrekkes av og verdsette arkitektur for sine fundamentale sosiale og funksjonelle aspekter, mens arkitekter kan finne kunstens «frie» og uhemmede kreativitet som inspirerende og attraktiv.

Et aktuelt spørsmål i forbindelse med arena-utvikling, blir derfor om det faglige, kunstneriske og autonome går på bekostning av forhandlingsforløp mot felles mål. Både Storsveen og Nordby beskriver det faglige samarbeidet som en viktig drivkraft i prosjektene, og at dette nettopp er et spennende aspekt både i forhold til den estetiske tematikken og selve produksjonen. Storsveen kommenterer likevel i intervjuet, at hun mener at noe av den kunstneriske tilnærmingen i Transformer ble spist opp av organisering og praktisk tilrettelegging. Som kunstner ønsker hun å beholde stor grad av frihet i sine prosjekter, og kunne stå inne for den kunstfaglige tilnærmingen i alle ledd. Begge prosjektene begrunner kunstfaglig kvalitet ut fra høy grad av profesjonelt interdisiplinært samarbeid, dette betyr at den autonome kunstner-rollen ikke trer tydelig fram i utviklingen av prosjektene. Transformer og SALT er ulike i størrelse, men er begge omfattende kunst-prosjekter, som inneholder et produksjons-apparat og et interdisiplinært program. Dette er en organisering som ofte knyttes opp mot en kurator-funksjon. I SALT er kuratoren initiativtaker i prosjektet, mens Transformer har leid inn kurator for arrangementene. Kuratorrollen blir viktig i denne typen kunstproduksjon, utvikling av arenaer innebærer interdisiplinært samarbeid med mange involverte. Storsveen peker på at hun som kunstner var lite forberedt på hvordan en slik type organisering binder opp økonomiske midler, og i noen tilfeller kan begrense den kunstneriske friheten. Nordby derimot, virker å ha vært mer fortrolig med denne måten å jobbe på, selv om hun kommenterer at hennes rolle i SALT-prosjektet har gått langt ut over den tradisjonelle kurator-rollen, og at mye har dreid seg om praktisk tilrettelegging og gjennomføring.

Storsveen kommenterer at hun gjennom sitt eget side-prosjekt, hvor hun inviterte forbipasserende og naboer uten et fastsatt program, ser fordeler ved en enkel organisering, og at dette kan være like

relevant som store prosjekter, for å kommunisere en kunstnerisk ide. Utvikling av arena-konsepter kan sees i sammenheng med framveksten av stor-skala kunstproduksjon, hvor som nevnt et produksjonsapparat og kurator-funksjon ofte inngår. Karen Van den Berg og Ursula Pasero trekker i teksten *Large scale art fabrication and the currency of attention, 2012*, fram utviklingen av stor-skala kunst produksjon gjennom 1980-tallet, med røtter i 1960-tallets land- art bevegelse, som en av de grunnleggende faktorene for disiplinoverskridende kunstneriske praksiser. Van den Berg og Pasero nevner flere årsaker til framveksten av stor-skala produksjon, men knytter det hele til framveksten av et globalt kunstmarked, hvor nye medier og kultur-økonomi har fått stor betydning. Kunst som “total-opplevelse”, i form av kombinasjon mellom bygning eller struktur og verk, har funksjonsaspekter som kan ha betydning, og kanskje oppfattes som attraktivt, for både kunstner og betrakter i forhold til innhold og mening. I tillegg oppstår en rekke økonomiske aspekter, som lett kan sammenliknes med arkitekters forhold til konkurranse-deltakelse og kunder. Sammenfallende med observasjoner i Transformer og SALT, hevder Van den Berg og Pasero at kuratorens rolle har blitt viktig; «The emergence of this new key figure was no accident, it happened for pragmatic reasons; the exhibition space is no longer simply the site of presentation and reception but has also become the site of production» (Van den Berg & Pasero, 2012, s.162). Arena- konsepter kan omfatte kunstproduksjon i nær sagt alle formater, og i tillegg utgjøre en ramme eller plattform som kan bidra til en «total-opplevelse», som kan betraktes som attraktiv både for produsent og betrakter. I sin interdisiplinære struktur får kuratoren en nøkkel- rolle, arenaen blir «a site of production».

Transformer og SALT er begge eksempler på utviklingen nevnt hos Van den Berg og Pasero, og utvikling av stor-skala kunstproduksjon kan sees i sammenheng med både stedsspesifikke og mer diskursive og praksiser. Praksiser innenfor «art-as-public-interest»- modellen og verk med sterke relasjonelle aspekter, har møtt kritikk av ledende samtidskunst-kritikere som Claire Bishop og Hal Foster. Professor i Contemporary art history and theory ved The Ruskin School of art, Oxford, Jason Gaiger, problematiserer i teksten *Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy* (2009) Kwons tredje paradigme, han sier: “The construction of a third paradigm of site-specific art around the amorphous notion of “discourse” threatens to render the concept of a site redundant and to lose the locational anchor that characterizes the other two paradigms. The claim that cultural debates, theoretical concepts, social issues, and even “particular formations of desire” function as “sites” is tenuous at best and overlooks the sustaining role played by the institution of the *artworld* (Gaiger, 2009, s. 6). Gaiger hevder at det først og fremst er opposisjon mot den modernistiske oppfattelsen av kunstnerisk autonomitet som binder Kwons paradigmer sammen, ikke «the tenuous conception of *site*» (Gaiger, 2009). Gaiger bygger på Adornos argument om at det er skillet mellom

kunst og hverdagslivet som muliggjør kunstens kritiske rolle, «...the freedom of the artist to organize the elements of the artwork in accordance with the needs of the work rather than the needs of society provides a powerful model of unconstrained yet productive activity» (Gaiger, 2009, s.11). Gaiger poengterer at kunsten står i fare for å miste sin kritiske rolle om den blir for knyttet til andre former for kulturell og politisk aktivitet; «...it risks losing its priveledged role as a vehicle for critical reflection. The rejection of aesthetic autonomy carries with it the danger that art will be assimilated into the institution of the artworld and that its critical function will be paraded as just one further element in the spectaculratization of art» (Gaiger, 2009, s. 11). Gaiger peker her på en problemstilling som er nært knyttet til arena-utvikling; står kunstnerens autonomi i fare for å bli mindre viktig i interdisiplinære produksjoner, og mister stedet sin rolle i kulturelle og politisk orienterte tematikker?

Kunstnerisk autonomi og relasjonelle perspektiver henger som poengtert hos Gaiger sammen, Hal Foster kommenterer den samme problematikken i teksten *Chat Rooms*, fra 2004, som opprinnelig er en anmeldelse av Bourriauds *Relational Aesthetics and Postproduction* fra 1998. Her referer han blant annet til Claire Bishops poeng om at kunstnere og kuratorer som opererer innenfor relasjonelle praksiser ser diskurser og sosial samhandling som lite problematisk; «...this tends to drop contradiction out of dialouge, and conflict out of democracy; it is also to advance a version of the subject free of the unconscious». Foster hevder at innenfor den relasjonelle estetikken synes alt å være interaktivitet med et positivt fortegn. Foster stiller spørsmålet om ikke kunst, siden renessansen, alltid har hatt diskursive og sosiale aspekter, og peker på faren for at det kan utvikle seg en rar formalisme knyttet til begrepene, altså at de opererer kun for sin egen skyld. Videre peker han på at samarbeid ofte er sett på som et gode i seg selv, og referer til kurator Hans Ulrich Orbist som har uttalt at «collaboration is the answer» (Foster, 2004). Arena-prosjektene Transformer og SALT er eksempler i tråd med utviklingen på samtidskunst-feltet som Foster skisserer, begge prosjektene har en positiv holdning til og tro på disiplinsamarbeid og relasjonelle aspekter, foruten enkelte kommentarer, opplever begge initiativtakerne prosess-samarbeidet som givende og faglig utviklende.

Kunstneren Richard Serra, har gjennom hele sitt lange kunstnerskap, befattet seg med stedsspesifikk - og stor-skala kunstproduksjon. Mange hevder at Serras verk kan betraktes som arkitektoniske, kunstneren selv har derimot alltid omtalt sine verk og sin produksjon som skulptur. Serra har ved mange anledninger artikulert sitt kunstnerskap, og han utgjør derfor et svært beskrivende eksempel på et distinkt kunstnerisk perspektiv, som til forskjell fra mange samtidige kunstpraksiser, ikke søker interdisiplinæritet eller overskridende praksis. Jeg har derfor her valgt å gjengi aspekter omkring

Serras kunstneriske tilnærming, som et eksempel på kunstnerisk autonomi, et diskusjonsområde i arena-utvikling.

5.4.1 Serra som motstykke til interdisiplinære praksiser

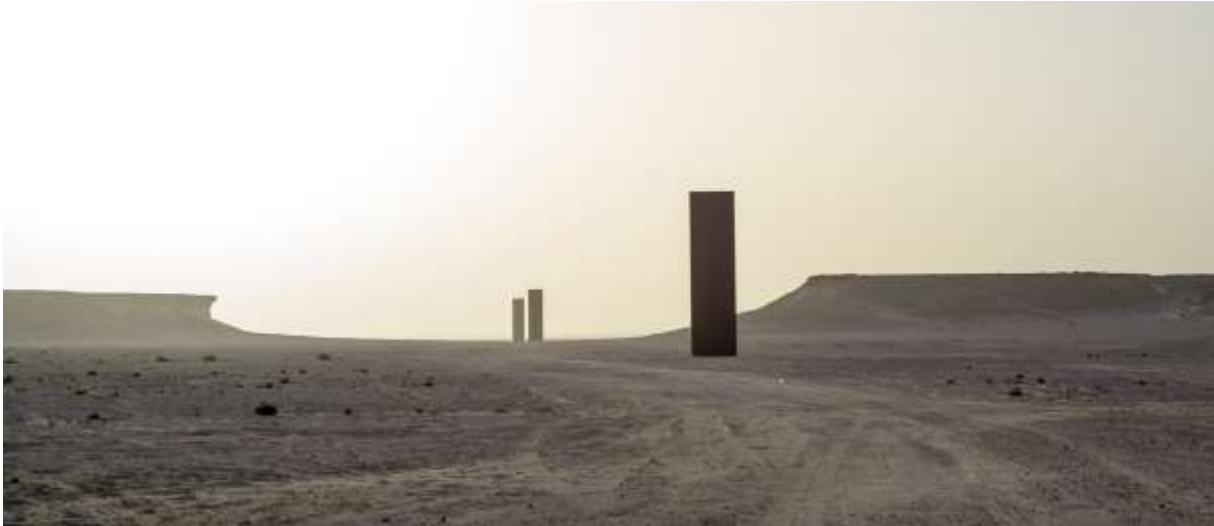
Kunstkritikerne og kunstteoretikerne Foster og Kwon, bruker Serras arbeid og kunstnerskap som eksempel på disiplinsskillet mellom kunst og arkitektur, i sine diskusjoner omkring framveksten av disiplinoverskridende kunstpraksiser i samtiden. Kwon poengterer i *One Place after another* (2004), at Serra aldri snakker om å *kombinere* skulptur og arkitektur, «..Serra never speaks of merging sculpture and architecture into some new hybrid form to obliterate their categorical distinctions, as so many contemporary artists are prone to do today in the name of radicalizing artistic practice» (Kwon, 2004, s. 77-78). I intervjuer med Foster fra 2005 og 2010, gjengitt i *The Art-Architecture Complex* (2011), insisterer Serra på at skulptur har sitt eget språk, og at “...sculpture can recover a neglected principle in architecture, in its tectonic basis, and recover it as a “lost origin” for sculpture” (Foster, 2011, s. 147). Videre sier Serra at i forhold til skulptur som kategori, og modernismens tradisjoner, følte han at alle muligheter åpnet seg ved begynnelsen av hans kunstnerskap, “....I didn’t want to make sculpture as it was before, but having developed an understanding of tectonics, I thought I could make *my* sculptures” (Foster, 2011, s. 216). Flere av Serras arbeider står i et *motsetningsforhold* til arkitekturen på stedet, enten i opposisjon, eller subtilt og komplementært, som gjør at skulptur og arkitektur «serve as foil» for hverandre. Men først og fremst relaterer Serra sine arbeider til arkitektur i form av kritikk, dette gjør han i følge Foster på to måter: Det første har å gjøre med hvordan de fundamentale elementene høyde og plan i arkitektur presenteres, vanligvis sett som rett fram og ovenfra, i tillegg hvordan innside og utside fungerer sammen. Serra søker å «ødelegge» disse forholdene med sine skulpturer, «..this with the result that neither presentation, neither view, delivers the other, let alone the sculpture as a whole. Serra intends this impediment as a way not only to resist the becoming-image of the work but also, in so doing, to reassert the rights of the body against the abstract objectivity” (Foster, 2011, s. 148). For det andre hevder Serra at de fleste arkitekter i dag er mer opptatt av overflater, “the skin”, enn av fysiske betingelser i rom og sted. Foster poengterer at det her finnes en dobbelthet hos kunstneren; Serra er på den ene siden opptatt av «the historical absense of the tectonic» i skulptur, mens kritiserer den innenfor arkitektur. Serra kommenterer i intervjuet med Foster, sitt arbeid med det omstridte verket *Tilted Arc* (1981) på Federal Plaza. Her går han ikke inn i diskusjonen om stedets betydning for verket, men fokuserer derimot på selve arbeidet med formen, « ...the most startling thing about it was not that it took over the plaza but that it was a big curve. One reason to build *Tilted Arch* in the Federal Plaza and *Rotary*

Arc at the Holland Tunnel was that I wanted to see and understand the difference between a concavity and a convexity....this didn't appear to be critical in architecture" (Foster, 2012, s. 222). Serra kommenterer altså verket rent kunstfaglig, og viser at dette var hans hovedfokus i arbeidet. Det betyr ikke at forholdet til sted er underordnet for Serra, Foster stiller følgende spørsmål for å belyse dette: «In a way you went back to the Baroque and other sources to understand what a non-classical, non modern, non transparent space is like in order to reflect on its return in the present". Serra svarer: I thought only a sculptural language could do that; certainly architecture wasn't doing it. My foundation is industrial process, but so is architecture's, though it is often hidden there" (Foster, 2011, s. 228). Foster spør videre om hva Serra mener om dagens utvikling, hvor fler og fler kunstnere, som f.eks Robert Irwin og James Turrell, forsøker å skape *immersive rom*, her vil det også være relevant å tilføye *atmosfære*, som diskutert tidligere, Foster sier han leser Serras arbeider som en kritikk av dette. Serra svarer: «The problem with those fluid spaces is you never feel grounded in them, whereas I'm still interested in grounding the viewer in an experience of place. A lot of those spaces just wash over you" (Foster, 2011,s. 229).

I et intervju med The Guardian i april 2014, gjort i forbindelse med en utstilling i Qatar, utdyper han sitt forhold til sted ytterligere: " The site at Zekreet (desert)really caught my imagination. You have a ground plane and then an elevation of about 16 meters, so it's a bit like you have two elevation planes within one field. For an artist who says "I consider space to be my primary material," that was an exciting prospect" (The Guardian, 2014). Serra uttaler at han aldri har hatt noe spesielt ønske om å ha ørkenen som sted for sine arbeider, men at han ble overtalt til å besøke stedet. "This is the most fulfilling thing I've ever done. It's a piece that I'd really like to be seen, and I don't know if it will " (The Guardian, 2014). Bevegrunnene for valget av ørkenen som sted, virker å være kunstfaglig begrunnet, stedet er ikke lett tilgjengelig for besøkende. Store deler av året vil det være for varmt til at man kan bevege seg i området. Så kan man jo undres på om premissene har hatt betydning for hvordan Serra vurderer sitt verk, han sier: «I've had a terrific relationship with Qatar. They've given me pretty much free rein to do what I wanted to do, with an unlimited budget and freedom to select the sites. An artist couldn't ask for anything more" (The Guardian, 2014). På spørsmål om hva Serra tror om innbyggerne i Qatars oppfatning av verket *East-West/West-East*, med tanke på at folk i Midt-Østen ikke har et forhold til *public art*, svarer Serra : "Before, there was no way of discerning where anything was in relation to where you were, because you had no point of reference. What that piece does is give you a point of reference in relationship to a line, and your upstanding relationship to a vertical plane and infinity, and a perspectival relationship to a context – and pulls that context together. It makes it graspable. That's actually a place out there now, and there certainly wasn't one before. We did that simply by putting up four plates" (The Guardian, 2014).

Serra beskriver her hvordan han har brukt stedet i ørkenen som utgangspunkt for å lage et nytt *sted*. Han hevder at stedet ikke var noe *sted*, før han tilførte sitt verk; her kan vi trekke paralleller til SALT. Den estetiske diskusjonen dreier seg om hvorvidt kunst kan «fungere» i natur på ulike nivåer, og om det i det hele tatt er ønskelig med denne typen menneskelig inngripen. Et prosjekt som SALT vil møte nye utfordringer i forhold til denne problemstillingen på hvert nytt sted prosjektet møter; dette er en av de diskursive, kunstneriske problemstillingene prosjektet søker å adressere. Det er interessant å merke seg at Serra bruker det mange vil karakterisere som en arkitektonisk beskrivelse av framgangsmåte i møte med omgivelsen, han beskriver hvordan han jobber med plan og forhold, allikevel definerer Serra sitt virke som kunstnerskap, og er ikke villig til å kompromisere i forhold til arkitektur. Serra fastholder sin autonome tilnærming, samtidig er også han en del av en produksjons- og kultur-økonomi på et kunstmarked. Man kan stille spørsmålet om ikke det etableres arenaer *rundt* Serras verk, som et resultat av det produksjonsapparatet som knytter seg til hans produksjon og kunstnerskap. Serra selv arbeider ikke med relasjonelle aspekter i sitt kunstnerskap, og ville mest sannsynlig selv aldri definere seg som del av en arena-tenkning.

Oppsummerings vis i dette kapittelet, viser undersøkelsen at Transformer og SALT er interdisiplinære prosjekter; kurator, kunstnere og arkitekter har arbeidet i prosess fram mot felles målsetting og presentasjon av kunstnerisk innhold. Dialogen mellom fagpersonene har vært viktig i alle faser i prosjektene, og det interdisiplinære har vært vektlagt som faktor for å oppnå høy kunstnerisk kvalitet. Kunst og arkitektur spiller sammen en rolle i disse arena-prosjektene, dette tyder på en interdisiplinær forståelse og aksept som verdifull i kunstnerisk utviklingsarbeid. Kunst og arkitektur har i begge prosjektene felles motiv. I forhold til funksjons-tenkning og spørsmål om kunstnerisk autonomi, kan det oppstå friksjon mellom fagfelt, dette er ikke et tydelig funn i Transformer og SALT. Initiativtakerne i prosjektene har hatt en rolle som koordinator, men har vektlagt å fokusere på de kunstneriske inngangene i overliggende tematikk. Begge prosjektene bruker den arkitektoniske kategorien paviljong, som funksjonell ramme for ulike kunstuttrykk. En faglig interessant diskusjon oppstår omkring vektingen av funksjon og estetikk, de estetiske virkemidlene brukt i paviljongen framstår som sterkere i SALT enn i Transformer. Et felles prosjekt mellom kunst og arkitektur kan være *atmosfære*, begge prosjektene er opptatt av opplevelse og stemning rundt innhold og arkitektonisk struktur, naturen i SALT utgjør en ekstra dimensjon som er vesentlig i forhold til atmosfære-begrepet. Arena-konsepter er eksempler på stor-skala kunst-produksjon, dette gjør at aspekter omkring bevegelse i verket blir aktuelle. Dette er igjen knyttet til det stedsspesifikke.



Serra Qatari Desert www.nicholasbortman.com

6. Konklusjon

Arena-begrepet kan knyttes til både politiske og kunstfaglige problemstillinger og utviklingsområder. Begrepet viser seg som anvendelig for å beskrive organisering av interdisiplinære kunstpraksiser, som vektlegger relasjonelle aspekter som deltakelse og interaksjon. Dette er en måte å tenke kunstformidling på som er et fenomen i samtiden, og som vil være gjenstand for videre utvikling i kommende år.

I undersøkelsen har jeg kommet fram til at arenautvikling kan knyttes til hovedområdene 1) politisk målsetting, 2) sted og stedsutvikling og 3) interdisiplinært samarbeid mellom kunst og arkitektur. Områdene utgjør egne felt, men er knyttet tett sammen i forbindelse med fenomenet arenautvikling. Dette gjør arenaen til en spennende og levende organiseringsmåte, her legges det til rette for at ulike typer kunst får virke sammen i nye konstallasjoner. Opplevelsen står sentralt, og kunstformidlingen oppfyller både politiske og kunstfaglige intensjoner og føringer i forhold til bredde-tenkning. En tematisk tilnærming i det kunstneriske innholdet, bidrar til å gjøre arena-prosjekter til et samtidig uttrykk som kan oppleves relevant og meningsfullt for mange grupper i samfunnet. Arena-prosjekter kan inneholde både formell og uformell formidling, i casene Transformer og SALT blir sosial interaksjon vektlagt som estetisk dimensjon, på lik linje med mer tradisjonelle kunstuttrykk.

Arenaen representerer et alternativt visningsformat, og har en tilknytning til det offentlige rom. Problemstillinger omkring formidling i offentlige og lokale områder, blir mindre framtreddende når arena-konseptene er organisert som temporære prosjekter. Arenaen er et eksempel på en

stedsspesifikk kunstnerisk praksis, eksemplene studert i denne oppgaven er stedsspesifikke i forhold til fysiske steder, i tillegg inkluderes perspektiver i den overbyggende tematikken som gjør at prosjektene får en stedstilknytning i relasjonell sammenheng. Stedsutviklingen i arenaprojektene Transformer og SALT har et positivt fortegn, det fokuseres på dialog og utvikling, og prosjektene har en framtidsrettet optimisme i sine ide-grunnlag. Arenaen er en måte å generere aktivitet på, og det felles prosjektet står i fokus.

De offentlige styringsdokumentene fra Norsk Kulturråd og KORO, påpeker først og fremst muligheter ved en arena-organisering, det presiseres få eksplisitte målsettinger og definisjoner av innhold for arenautvikling. I arena-prosjektene Transformer og SALT, som er kunstner-initierte prosjekter, har initiativtakerne *sammenfallende* målsettinger og intensjoner med de kulturpolitiske organene. Prosjektene kan derfor betraktes som lite kritiske i sin kunstneriske tilnærming, prosjektene er ikke utfordrende og konflikt-orienterte, ut over kritiske spørsmål som kommenteres i den tematiske overbyggingen. Det kan synes som om kombinasjon av tydelige bredde-perspektiver og kritiske aspekter i kunsten, er et problematisk område i tilknytning til arenaen, det ligger i arenaens natur å kombinere og se muligheter, altså et fokus på utvikling framfor å konstatere dypereliggende strukturelle problemer i samfunnsutviklingen.

Det interdisiplinære genererer og driver arena-prosjektene fram. Arkitektur har fått en større betydning som premissleverandør i kunstformidling enn tidligere, de to disiplinene er både faglig og økonomisk bundet sammen. Dette tydeliggjøres i arenautvikling, strategiene for det interdisiplinære samarbeidet blir avgjørende for hvor helhetlig kunstopplevelsen oppfattes. Hver disiplin representerer her en egen faglighet i form av materialbruk, metoder og estetikk, noe som medfører at interdisiplinære arbeidsmetoder ofte kan oppleves både utfordrende og krevende. I interdisiplinært samarbeid må mange hensyn tas, likevel kan det synes som om det hersker en konsensus i norsk kulturliv, og i prosjektene studert, om at denne typen samarbeidsstrategier er verdifulle og ofte bidrar til høynet kvalitet i kunsten. Diskusjon og faglig formidling mellom disiplinene, framholdes som svært positive aspekter ved utviklingsprosessene i Transformer og SALT, disiplin skillene karakteriseres ikke som problematiske aspekter i prosjektene. I arena-prosjekter søker man nettopp å dra nytte av hverandre; de kunstneriske inngangene og tematikkene forenes med funksjons- og meningsaspekter knyttet til arkitektur. Vi ser her at kunst og arkitektur har felles motiv, kunst er ikke kun «rammet inn» av arkitektur, arkitekturen har sin egen rolle og befatter seg med stedsspesifikke problemstillinger på lik linje med kunsten.

Problemstillingen i denne oppgaven, framsatt som «-Hvordan kan interdisiplinært samarbeid mellom kunst og arkitektur bidra i arenautvikling i det offentlige rom?» er således besvart i forhold til funn i

kulturpolitiske styringsdokumenter og case-studiene av arena-prosjektene Transformer og SALT; de kulturpolitiske styringsorganene oppfordrer til og støtter økonomisk, prosjekter som består av interdisiplinære samarbeid. Videre bidrar faglig utveksling av kunstneriske tilnærminger gjennom dialog og diskusjon, i en helhetstenkning fram mot felles mål, til en generering av aktivitet og innhold som organiseres i en arena. Det interdisiplinære samarbeidet bidrar i stedsutvikling, ulike faglige innfallsvinkler gjør at mange aspekter blir ivaretatt i forhold til stedet, både relasjonelle og formale virkemidler blir gjenstand for testing og tillemping i arbeidsprosessene.

Hvilke arena-strukturer som vil være de mest tilfredsstillende på et bestemt sted eller i et lokalmiljø, bør være gjenstand for utprøving og forskning, dette framheves i de politiske styringsdokumentene. Dette viser vilje til fortsatt satsning på alternative visningssteder og arena-utvikling. Samtidig oppleves det viktig i etterkant av denne studien, at man også fokuserer på problemstillinger knyttet til denne typen organisering; dette er aspekter som lett faller bort i forhold til demokratiske prinsipper om bredde-tenkning og tilgjengelighet i kunsten.

Arena-prosjektene Transformer og SALT er eksempler på hvordan kunstformidling kan oppleves relevant og levende gjennom sammensatte prosjekter. Politiske og kunstneriske ambisjoner går hånd i hånd, arenaen setter helhetsopplevelsen i sentrum. Organisatorisk tilrettelegging og disiplinoverskridende kunstneriske praksiser får andre rammer enn de tradisjonelle, og nye muligheter og uttrykk oppstår- arenaen blir et levende kunstnerisk sentrum.

7. Utvikling av arena Verdens Ende

I den praktisk-estetiske delen av denne oppgaven, har jeg valgt å bruke funn fra undersøkelsen presentert her, i et arbeid knyttet til en tenkt utvikling av et arena-konsept for kunst og arkitektur i naturområdet Verdens Ende i Tjøme Kommune. Jeg skal som initiativtaker til prosjektet, invitere en gruppe fagpersoner med tilknytning til område og den ny-etablerte nasjonalparken, til et dialogmøte, hvor aspekter knyttet til arena-utvikling skal presenteres og diskuteres. Dette møtet skal dokumenteres i form av et video-opptak, som igjen skal presenteres i utstillingen.

I forkant av dialog-møtet, skal jeg i en helt uformell setting, snakke med besøkende i området, og spørre om de som «brukere» av stedet har tanker omkring nåværende situasjon, etableringen av nasjonal-park i området, bygging av nytt nasjonalpark-senter, og mulige utviklingsperspektiver i forhold til kunstformidling. Som beboer i området, vet jeg at det her ligger interessante estetiske

diskusjonsområder i alt fra bevaring av rullesteinsfasade på nybygg, sprengning av ny adkomst-vei og fiskernes oppbevaring av utstyr på bryggekannten. Disse samtalene skal jeg ta med meg inn i dialogmøte som et debatt-grunnlag. Denne relasjonelle tilnærmingen er i tråd med prosesser beskrevet i casene Transformer og SALT, og for å knytte problemstillingen i den teoretiske oppgaven sammen med det praktisk-estetiske, har jeg valgt å fokusere på det interdisiplinære diskusjonsrommet, som genererende faktor i arena-utvikling.

Den nye nasjonal-parken etablert i ytre oslo-fjord, representerer en mulighet for interdisiplinært samarbeid knyttet til forskning og kunst. Bærekraftighet og økologiske perspektiver vil være aktuelle omdreiningspunkter i et slikt samarbeid, her finnes det mange muligheter for både forskning og kunst, kanskje kan etablering av et arena-konsept bidra til en organisering som setter disse spørsmålene på dagsorden.

8. Litteratur

- Alvesson, M., Sköldberg, K. (2013). *Tolkning och reflektion* (2. utg.). China: Elanders Beijing Printing Co.Ltd.
- Bale, K., Bø-Rygg, A. (Red.). (2008). *Estetisk teori: En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Berg, H.B. (2014). Et par døgn før var dette en parkeringsplass. I *Aftenposten*, 10. januar 2014, hentet 12.april 2015 fra http://beta.mobil.aftenposten.no/bolig_old/Et-par-dogn-for-var-dette-en-parkeringsplass-7429326.html
- Bishop, C. (2006). *Participation*. London: The MIT Press.
- Bjone, C. (2009). *Art+Architecture: Strategies in collaboration*. Basel: Birkhäuser Verlag AG.
- Bourriaud, N. (1998). Relational Aesthetics. I Bishop, C. (Red.). *Participation*. London: The MIT Press.
- Braathen, M. (2011). The new museum, new institutionalism and the problem of architecture. I Hansen, T. (Red.). *(Re)Staging the Art Museum*. Latvia: Livonia Print Sia.
- Bulie, K. (2014). Gjestfritt. *D2 10.Oktober 2014*, s. 84.
- Bøe, S., Faber, H.C., Strandhagen, B. (Red.). (2014). *Raw: Architectural Engagements with Nature*. England & USA: Ashgate Publishing Limited
- Carlson, A. (2009). *Nature & Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- Certeau, M. (1980). 'Spaces' and 'Places'. I Doherty, C. (Red.). *Situation*. London: The MIT Press.
- Demos, T. J. (2009). The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology. I *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, Barbican Art Gallery. Hentet 12.april 2015 fra <http://www.environmentandsociety.org/mml/demos-t-j-politics-sustainability-contemporary-art-and-ecology>
- Doherty, C. (2009). *Situation*. London: The MIT Press.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. London: The MIT Press.
- Foster, H. (2004). Chat Rooms. I Bishop, C. (Red.). *Participation*. London: The MIT Press.
- Foster, H. (2013). *The art-architecture complex* (2. utg.). New York & London: Verso.

- Furunes, A-K., Harvey, S., Jaukkuri, M.(2013). *Art and common space*. Trondheim: NTNU.
- Gadamer, H-G. (2004). *Truth and method: Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall* (2.utg.). London: Bloomsbury Academic.
- Gaiger, J. (2009). Dismantling of the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic autonomy. *The British Journal of Aesthetic*, 2009. Hentet 12.april 2015 fra <http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/49/1/43.short>
- Gaut, B., Lopes, D. M. (Red.). (2005). *The Routledge Companion to Aesthetics* (2. utg.). London: Routledge.
- Hansen, K.C.(2014, 28.august). Saltdrømmen. *Dagens Næringsliv, D2, kultur*. Hentet fra <http://www.dn.no/d2/2014/08/26/1103/Kultur/saltdrømmen>
- Hansen, T. (2011). Introduction. I Hansen,T. (Red.), *(Re)Staging the Art Museum* (s. 5-10). Latvia: Livonia Print Sia.
- Homen, M. (2013, 4.juni). Temporære Transformasjoner. *Kunstforum*. Hentet fra <http://kunstforum.as/2013/06/temporaere-transformasjoner/>
- Iliescu, S. (Red.). (2009). *The hand and the soul: Aesthetics and ethics in architecture and art*. USA: University of Virginia Press.
- Jones, P. (2011). *The sociology of architecture*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Kastner,J. (2012). *Nature*. London: The MIT Press.
- KORO. (Udatert). *Kunst i uterom (URO)*. Hentet 8.april 2015 fra <http://koro.no/arbeidsomrade/uro/>
- KORO. (2015). *Evaluering av statens fagorgan Kunst i offentlige rom (KORO)*. Hentet 8. april fra <http://koro.no/aktuelt/evalueringen-av-koro-offentliggjort/>
- KORO. (Udatert). *The Light That I feel*. Hentet 12. april 2015 fra <http://koro.no/prosjekter/the-light-that-i-feel/>
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. I *October, Vol.8*.(Spring,1979) pp. 30-44. Hentet fra <http://links.jstor.org/sici?sici>
- Kvale, S., Brinkmann, S. (2009). *Interviews: Learning the craft of Qualitative Research Interviewing* (2. Utg.). Sage Publications inc.
- Kwon, M. (2004). *One place after another*. USA: The MIT Press
- Lacy, S. (Red.). (1995). *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. USA: Bay Press

- Lacy, S. (1995). *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*. I *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. USA: Bay Press
- Lavin, S. (2012). Vanishing Point. *ArtForum* October 2012, s. 213-219.
- Leatherbarrow, D. (2012). *Architecture Oriented Otherwise*. Hentet fra <https://www.scribd.com/read/239946832/Architecture-Oriented-Otherwise>
- Lind, M., Velthuis, O. (Red.). (2012). *Contemporary art and its commercial markets: A report on current conditions and future scenarios*. Berlin: Sternberg Press.
- Lippard, C. R. (1997). *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. New York: The New Press.
- Lippard, L.R. (2014). *Undermining: A wild ride through land use, politics, and art in the changing west*. New York: The New Press
- Maxwell, J.A. (2013). *Qualitative Research Design* (3.utg). Sage publications inc.
- Meld.St.23 (2011-2012).(2012). *Visuell Kunst*. Oslo: Det Kongelige Kulturdepartement.
- Meyer, J. (1995). The Functional Site, or the Transformation of Site Specificity. I Suderburg, E. (Red.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* (s. 23- 37). USA: University of Minnesota Press.
- Nasjonale Turistveger. (2015). *Aurlandsfjellet*. Hentet 12.april 2015 fra <http://www.nasjonaleturistveger.no/no/turistvegene/aurlandsfjellet>
- Norsk Kulturråd. (2010). *Årsmelding 2009*. Hentet 8.april 2015 fra <http://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/arsmelding-norsk-kulturrad-2009>
- Norsk Kulturråd. (2014). *Årsmelding 2013*. Hentet 8.april 2015 fra <http://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-arsmelding-kulturradet-2013>
- Norsk Kulturråd. (2014). *Nye muligheter for arenaer*. Hentet 8.april 2015 fra <http://www.kulturradet.no/tverrfaglig/vis-artikkel/-/aktuelt-nye-muligheter-for-arenaer>
- Norsk Kulturråd. (udatert). *Om Kunstløftet*. Hentet 8. april 2015 fra <http://www.kulturradet.no/kunstloftet/om-ordningen>
- Ragin, C.C., Amoroso, L.M. (2011). *Constructing Social Research* (2.utg.) Sage Publications inc.
- Rendell, J. (2006). *Art and architecture: A place between*. New York & London: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Rintala Eggertsson Arkitekter. (2015). *Transformer*. Hentet 10.april 2015 fra <http://www.ri-eg.com/projects/2013/transformer-ullevsveien/>

- Rom for Kunst og Arkitektur. (2015). *Transformer*. Hentet 10. April 2015 fra <http://www.r-o-m.no/>
- Rose, J. (2012). Trading Spaces: A roundtable on art and architecture. *ArtForum October 2012*, s. 201-211.
- Rugg, J. (2010). *Exploring site-specific art: Issues of space and internationalism*. New York & London: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- SALT. (2015). *Prosjektbeskrivelse. Søknad*. Hentet 8. april 2015 fra <http://kulturningsstiftelsen-salt-sokn.weebly.com/uploads/2/6/0/6/26062828/test2.pdf>
- Serra, R. (1990). The Yale Lecture. I Degen, N. (Red.), *The Market* (s. 63-64).
- Schmedling, O. (2009) *Monument og Modernitet: Endring av kunst og arkitektur i sosialhistorisk perspektiv i de siste to hundre år*. Doktoravhandling Universitetet i Oslo. Hentet 6. april 2015 fra <https://www.duo.uio.no/handle/10852/34598>
- Solhjell, D. (2007). *Formidler og formidlet: En teori om kunstformidlingens praksis* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget
- Solhjell, D., Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget
- Storsveen. (2015). *Transformer*. Hentet 8 april 2015 fra http://www.vigdis-storsveen.no/projects/proarticle_new.php?sid=3&cid=40
- [The HighLine. \(2015\). *Sustainable Practices*. Hentet 12.april 2015 fra http://www.thehighline.org/about](http://www.thehighline.org/about)
- Transformer*. (2015) *Stasjon 75, Guitar Machine*. Hentet 8. April 2015 fra <http://www.urbantransformer.com/>
- Van den Berg, K., Pasero, U. (udatert). Large-scale art fabrication and the currency of attention. I Lind, M., Velthuis, O. (Red.).(2012). *Contemporary art and its commercial markets: A report on current conditions and future scenarios*. Berlin: Sternberg Press.
- Weinwright, O. (2014). Serpentine pavilion 2015 to be built by Spanish subversives Selgas Cano. I The Guardian 4. desember 2014. Hentet 12. april 2015 fra <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/04/serpentine-gallery-pavilion-2015-selgas-cano>
- Yin, R.K. (2009). *Case Study Research: Design and Methods* (4. utg). Sage Publications inc.

Vedlegg:

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjekt

Interdisiplinære strategier i arenautvikling på kunstfeltet

Bakgrunn og formål

Forskningsprosjektet er en masteroppgave ved Høgskolen i Oslo og Akershus, estetisk avdeling. Prosjektet har ingen eksterne samarbeidspartnere.

Formålet med prosjektet er å undersøke framveksten av kulturarenaer, og i hvilken grad interdisiplinære strategier i kunst og arkitektur kan bidra til utvikling av arenaprosjekter i lokal sammenheng.

Problemstilling: "How can interdisciplinary strategies in art and architecture contribute to development of public arenas in local contexts?"

Intervjupersonen er valgt ut på bakgrunn av å være initiativtaker til et arena-prosjekt.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Intervjuet skal dreie seg om utviklingen av SALT-prosjektet.

Intervjuet skal brukes sammenholdt med dokumentasjon fra artikler og nettside som dokumenterer prosjektet.

Spørsmålene skal være relevante i forhold til problemstillingen, og skal ha fokus på samarbeidsstrategier og betraktninger rundt dette.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt.

Intervjuobjektet skal kunne omtales ved navn i oppgaven.

Disse får tilgang til opplysningene:

Student: Mali Norvalls

Veiledere: Boel Christensen-Scheel og Vigdis Storsveen

Eksaminatorer ved estetisk avdeling HIOA vår 2015

Oppgaven publiseres i HIOA s database for masteroppgaver om intervjuobjektet samtykker i dette.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med

Mali Norvalls

Tlf: 91 74 70 35

malinor@online.no

Boel Christensen-Scheel
Tlf: 67 23 50 00 (HIOA)
Boel.Christensen-Scheel@hioa.no

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Samtykke til deltakelse i studien

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

Helga-Marie Nordley 05.01.2015
(Signert av prosjektdeltaker, dato)

- Jeg samtykker til å delta i intervju*
- Jeg samtykker til at personopplysninger kan publiseres/ lagres etter prosjektstutt*

Boel Christensen-Scheel
Tlf: 67 23 50 00 (HIOA)
Boel.Christensen-Scheel@hioa.no

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Samtykke til deltakelse i studien

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

Unges Størven 11.2.15
(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Jeg samtykker til å delta i intervju

Jeg samtykker til at personopplysninger kan publiseres/ lagres etter prosjektslutt

Intervju-guide

Intervju 11.2.2015

1. Oppfatter du Transformer prosjektet som et arenaprosjekt? Hvorfor/ Hvorfor ikke?
 - Hva mener du i så fall at gjør det til et arenaprosjekt?
 -
2. Hva var ditt utgangspunkt som initiativtaker til prosjektet?
3. Ønsker, visjon, målsettingHvordan kom samarbeidet med arkitekten i stand?
4. Transformer har mottatt støtte fra kulturrådet. La kulturrådet føringer i forhold til inter/multidisiplinært samarbeid?
 - Hva mener du grunnen er til at dette prosjektet fikk støtte?
5. Hvorfor ønsket dere å laget et utendørs- prosjekt?
6. Hva/hvordan har din rolle vært i utviklingen og gjennomføringen av prosjektet?
7. Hvordan har samarbeidet mellom arkitekter og kunstnere foregått?
 - Har det faglige samarbeidet hatt betydning for utviklingen av prosjektet?
 - Hvem har styrt samarbeidet, hvordan har veien fram mot ferdig resultat vært i forhold til samarbeid?
 - Har samarbeidet vært styrt av faste strategier? Premisser for samarbeid satt på forhånd?
 - Hvilken «inngang» i prosjektet mener du å kunne ha sett hos de forskjellige deltakerne?
8. Betrakter du Transformer som et interdisiplinært prosjekt?
9. Oppfatter du Transformer som et lokalt prosjekt på noen måte?
 - Har prosjektet hatt betydning lokalt? Hvordan?
 - Har lokale krefter/kunstnere deltatt i prosjektet, i så fall hvem og i hvilken sammenheng?
10. Transformer er definert som et steds spesifikt prosjekt- ta i bruk forsømte steder- hva slags planer/organisasjon driver/holder ved like de opparbeidede stedene? Ansvarlige?
11. Transformer og omtale- Hva er din oppfatning i forhold til interesse; størst interesse på kunst-feltet eller arkitekturfeltet? (om man kan lage et så skarpt skille)

Spørsmål knyttet til praktisk-estetisk oppgave knyttet til Verdens Ende: Premiss/hypotese: Et interdisiplinært samarbeid mellom arkitektur og kunst styrker det faglige innholdet i utviklingen av lokale formidlingsarenaer -På hvilken måte ville du ha gått fram i arbeidet med å etablere et slikt interdisiplinært samarbeid?

Intervju-guide

Intervju 14.1.2015

12. Oppfatter du SALT prosjektet som et arenaprojekt? Hvorfor/ Hvorfor ikke?
 - Hva mener du i så fall at gjør det til et arenaprojekt?
13. Hva var ditt utgangspunkt som initiativtaker til prosjektet?
 - Ønsker, visjon, målsetting
14. Hvorfor ønsket du å laget et utendørs prosjekt?
15. SALT er definert som et mobilt prosjekt. Hvorfor har det vært ønskelig?
 - Hva mener du er fordeler /ulemper ved å lage et mobilt prosjekt?
16. Hva/hvordan har din rolle vært i utviklingen og gjennomføringen av prosjektet?
 - Tradisjonell kuratorrolle?
17. Prosjektledelsen har valgt å kombinere arkitektur og kunstneriske uttrykk, som f.eks film. Hvorfor det?
 - Har dette vært utfordrende, evnt. på hvilken måte?
 - Hvilke fordeler/ulemper for det kunst-faglige resultatet?
18. Hvordan har samarbeidet mellom arkitekter (2?) og kunstnere foregått?
 - Har det faglige samarbeidet hatt betydning for utviklingen av prosjektet?
 - Hvem har styrt samarbeidet, hvordan har veien fram mot ferdig resultat vært i forhold til samarbeid?
 - Har samarbeidet vært styrt av faste strategier? Premisser for samarbeid satt på forhånd?
 - Hvordan har du som kurator i prosjektet oppfattet samarbeidet mellom disiplinene/deltakerne? Hvilken «inngang» i prosjektet mener du å kunne ha sett hos de forskjellige deltakerne?
19. Betrakter du SALT som et interdisiplinært prosjekt, eller et multidisiplinært prosjekt?
 - Hva gjør det til et slikt prosjekt?
20. Oppfatter du SALT som et lokalt prosjekt på noen måte?
 - Har prosjektet hatt betydning lokalt? Hvordan?
 - Har lokale krefter/kunstnere deltatt i prosjektet, i så fall hvem og i hvilken sammenheng?
21. SALT- prosjektet er omtalt i mange nasjonale og internasjonale medier. Hva er din oppfatning i forhold til interesse; størst interesse på kunst-feltet eller arkitekturfeltet? (om man kan lage et så skarpt skille)
22. SALT har mottatt støtte fra kulturrådet. La kulturrådet føringer i forhold til inter/multidisiplinært samarbeid?
 - Hva mener du grunnen er til at dette prosjektet fikk støtte?

Spørsmål knyttet til praktisk-estetisk oppgave knyttet til Verdens Ende:

Premiss/hypotese: Et interdisiplinært samarbeid mellom arkitektur og kunst styrker det faglige innholdet i utviklingen av lokale formidlingsarenaer

- På hvilken måte ville du ha gått fram i arbeidet med å etablere et slikt interdisiplinært samarbeid?



NSD - Høgskolen i Oslo og Akershus
Postboks 4, St. Olavs plass
0130 OSLO
Tlf: 22 00 00 00
E-post: nsd@hioa.no

Boel Christensen-Scheel
Institutt for estetiske fag Høgskolen i Oslo og Akershus
Postboks 4, St. Olavs plass
0130 OSLO

Vår dato: 27.01.2015

Vår ref: 41601 / 3 / MBS

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 13.01.2015. Meldingen gjelder prosjektet:

41601	<i>Utvikling av arenaprosjekter på kunstfeltet</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Høgskolen i Oslo og Akershus, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Boel Christensen-Scheel</i>
<i>Student</i>	<i>Mali Norvalls</i>

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

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

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 01.07.2015, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Marie Strand Schildmann

Kontaktperson: Marie Strand Schildmann tlf: 55 58 31 52

Vedlegg: Prosjektvurdering

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

Årskrav for innlegg i NSD: 1000,-

NSD - Høgskolen i Oslo og Akershus, Postboks 4, St. Olavs plass, 0130 OSLO
Tlf: 22 00 00 00
E-post: nsd@hioa.no
NSD - Høgskolen i Bergen, Postboks 10, 5015 BERGEN
Tlf: 55 58 31 52
E-post: nsd@hioa.no

