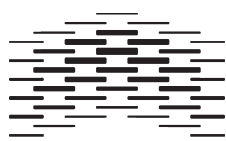


Det diskursive i møtet

# MELLOM KUNST OG ARKITEKTUR

- mot en utvidet forståelse av det bygningsintegrerte



HØGSKOLEN I OSLO  
OG AKERSHUS

Kandidatnummer: 500  
Emnekode: MEST5900  
Masterstudium i Estetiske fag,  
Studieretning Kunst i samfunnet

The most beautiful thing we can experience is the mysterious. It is the source of all true art and science.

—ALBERT EINSTEIN

## Forord

Takk til alle de som har støttet meg i denne prosessen;  
til sønnen min som minnet meg på hva det vil si å se,  
til samboeren min som har gitt meg tid og styrke,  
til familie og venner- dere vet hvem dere er.

Takk til informanter, institutt for estetiske fag, offisielle og uoffisielle veiledere,  
for stor tålmodighet, uvurderlige tanker og råd!

Forord .....	3
DEL I:.....	7
1. Innledning.....	7
1.1 Problemstilling.....	10
1.2 Oppgavens struktur .....	10
2. Vitenskapsteoretiske og metodiske tilnærminger .....	12
2.1 Forskningsstrategi.....	12
2.1.1 Å forske for å formidle .....	13
2.2 Saksstudie .....	14
2.2.1 Arkiv- og dokumentstudier .....	15
2.2.2 Kvalitativt, semistrukturert forskningsintervju .....	15
2.3.1 Å fotografere som granskende praksis .....	17
2.3.2 Fotografi som undersøkelsesverktøy .....	18
2.4 Praktisk-estetisk .....	19
2.4.1 Fotografisk formidling.....	20
2.4.2 Å uttrykke mening.....	21
2.4.3 En billedmediert opplevelse.....	22
2.4.4 Bruk av egne fotografier i prosjektet.....	24
3. Det bygningsintegrerte som undersøkelsesområde.....	24
3.1 Det bygningsintegrerte som kunstbegrep.....	24
3.2 Viktige berøringspunkter.....	25
4. Kunst i offentlig rom .....	26
4.1. Trondheim kommunes satsing på kunst i offentlig rom.....	26
4.1.1 Utvalgte kunstprosjekter .....	27
4.2 Kunstproduksjon og oppdragskunst: .....	28
4.3 Ulike aktører .....	29
4.4 Fra utsmykking til kunst i offentlig rom .....	30
4.4.1 Fra Utsmykkingsfondet for bygg til Kunst i offentlig rom(KORO) .....	31
4.4.2 Et spørsmål om tilgjengelighet.....	32
4.4.3 Arkitektur som visningsrom og offentlig arena for formidling.....	32
4.4.4 Fra utsmykking til et utvidet kunstbegrep .....	33
4.4.5 Fra bygg til rom, et utvidet offentlighetsbegrep.....	37
4.4.6 Finansiering.....	38
5. Bygningsintegrert kunst .....	39
5.1 Bygningsintegrert eller integrert? .....	39
5.2 Fra løskunst til fast kunst.....	42
5.3 Utviklingen av en kunstpraksis .....	43
5.5 Forvaltning og vedlikehold .....	47
5.5.1 Hensyn til fremtidig vedlikehold .....	48
5.5.2 Levetid.....	48
5.5.3 Plassering i en kontekst.....	49
6. Kunstteoretiske perspektiver .....	50
6.1 Stedsspesifikk kunst.....	50

6.1.1 Fra objekt til sted.....	51
6.1.2 Kunst i det offentlige interesse .....	52
6.2 Kroppen som virkelighet.....	53
6.2.1 Det anerkjente publikum .....	54
6.2.2 Intensjoner om resepsjon.....	55
6.2.3 Relasjonelle kvaliteter.....	56
DEL 2:.....	57
7. Edith Lundebrekke og brannstasjonene i Trondheim.....	58
7.1 Foto.....	58
7.2 Bakgrunn for oppdraget.....	58
7.3 Et samarbeid .....	59
7.4 Metode og teknikk .....	60
7.5 Signalfarge.....	61
7.6 Identitet.....	62
7.7 En tenkt betrakter.....	62
7.8 Et overordnet konsept.....	63
8. Marit J. Haugen og Bålplass for barn .....	66
8.1 Foto.....	67
8.2 Bakgrunn for prosjektet.....	67
8.3 Metode og strategi.....	67
8.4 Menneskelig dimensjon.....	69
8.5 Et differensiert publikum .....	70
8.6 Performativ form .....	70
8.7 Opplevelsesorienterte rom.....	72
9. Mot en utvidet forståelse av det bygningsintegrerte .....	74
9.1 Integreringsprinsipper.....	74
9.1.1 Fysisk integrering.....	75
9.1.2 Visuell integrering.....	75
9.3 Handlingsrom .....	77
9.3.1 Et utvidet felt .....	77
9.3.2 Postmediumtilstanden .....	79
9.4 Kollektiv kompetanse og kunnskap.....	79
10. Det bygningsintegrerte i utvidet felt.....	81
10.1 Intensjoner om resepsjon.....	82
10.1.1 Kunstdidaktiske refleksjoner .....	82
10.1.2 Virknings- og resepsjonestetikk .....	83
10.2 Form følger intensjon.....	84
10.2.1 Kontekstuelle relasjoner.....	84
10.2.2 Mellom konsept og materiale .....	86
10.2.3 Romlige narrativ .....	86
10.3 Et spørsmål om tilgjengelighet.....	87
10.3.1 Visningsform .....	88
10.3.2 Erkjennelsesmodus .....	88
10.3.3 Henvendelse .....	89
10.4 Performativt potensiale.....	92
10.5 Avsluttende kommentar .....	93

I I. Referanseliste:.....	94
Vedlegg A.....	107
Vedlegg B.....	110
Vedlegg C.....	111

## DEL I:

### I. Innledning

Dette prosjektet tar utgangspunkt i ønsket om å utforske grenser mellom medium og disipliner og den påfølgende tvetydigheten man kan si er fremherskende i mye av samtidskunsten. Men som også er gjenkjennbar innen andre felt som arkitektur, formidling og forskning. Den franske filosofen Deleuze(2000) skriver at det er i møte med det du ikke uten videre kan plassere i forutbestemte kategorier og konsepter som tvinger deg til å tenke og søke etter ”sannheten”. Han mener at det er i møte med tvetydige tegn man føres inn i undersøkelsen for å tolke, oversette, og tyde tegnet. Man får ikke fred før man leter seg frem til dets iboende mening(Deleuze, 2000, s. 95).

Valg av dette prosjektets problemområde er gjort på bakgrunn av en interesse for kunstprosjekter som ikke uten videre lot seg forklare tydelig som enten kunst eller arkitektur. Egen nysgjerrighet har lenge vært knyttet til spørsmål om hvorfor man velger å produsere kunst, som på grunn av sin integrasjon med arkitektur fremstår som mindre ”synlige” kunstverk. Flere mener at det er i slike uklare situasjoner man finner potensiale fordi det her ligger muligheter for å utforske og utfordre disse kategoriene slik at nye former for kunst og/eller arkitektur kan oppstå.

For duoen bak prosjektstedet Another Space, kurator Marte Danielsen Jølbo og arkitekt Nicola Louise Markhus er det nettopp på grensen mellom ulike bevisstheter og steder, eller det de velger å kalle det grå området mellom kunst og arkitektur, det er spennende å oppholde seg. I boken *Shared Territory*(2015) argumenterer de gjennom ulike artikler for hvordan de to disiplinene kan inspirere hverandre og skape rom for kontakt(s. 46). Man kan si at det gjennom å produsere kunst som kommenterer eller bearbeider arkitektoniske problemstillinger, eller det å designe arkitektur som presser grensene mot kunst, foregår en form for parallell grunnforskning i deres grunnleggende bestanddeler. Denne forskningen innen et utvidet felt kan dermed sies å tilføre begge disipliner økt kompetanse og forståelse om materialitet, effekt og virkning, samt basale prinsipper for sosial interaksjon, skala og kontekst(Weiss, 2012). Slik sett innebærer kunst og vitenskap samsvarende forsøk på å belyse aspekter og betingelser for menneskelig handling. Begge baserer sin granskende praksis på undersøkelse, synliggjøring og representasjon, og kan derfor oppfattes som ulike metoder som forsøker å beskrive og forstå verden rundt oss(Leavy, 2009). Dette fører oss over i eget forskningsprosjekt og spørsmålet om en

kunst- og kulturteoretisk og historisk refleksjon basert på enkelttilfeller kan si noe det som oppfattes som grensetilfeller innen kunst.

For å finne en produktiv inngang til problemområdet startet undersøkelsen med kunsthistoriker og kritiker Rosalind Krauss "Sculpture in the Expanded Field", første gang publisert i *October* i 1979, og hennes forsøk på å kartlegge og forklare det feltet disse kunstnerne opererte innen. Hennes ide om at det finnes et felt mellom disse tydelige kategoriene, i hennes tilfelle skulptur og arkitektur, hvor prosjekt eller objekt kan være både/og ble en måte å tilnærme seg kunst og arkitektur som adskilte disipliner. Som Krauss skriver er det en annen måte å tenke på som ikke avhenger av å plasserer seg innenfor tradisjoner, men å navigere mellom dem (Krauss, 2002). Å se de undersøkte kunstprosjektene i perspektiv av Krauss idé om det utvidete felt førte til en annen måte se på kunstprosjektene. At noe kan være eller inneha egenskaper fra flere disipliner samtidig åpnet for en mindre dualistisk tankegang og å definere hvorvidt disse prosjektene var kunst eller ikke ble derfor uinteressant. Da dette er et område som preges av begreper som kan sies å være under forhandling eller kunstprosjekter som er vanskelig å plassere ble det viktig å finne en rød tråd som bandt undersøkelsen sammen. For å finne en strukturerende tilnærming til å arbeide med kunst som kan sies å bevege seg i grenselandet mellom kunst og arkitektur er det valgt å forenkle begrepsbruk ved å forholde seg til det bygningsintegreerte innen kunst i offentlig rom. Dette valget gav et produktivt perspektiv inn i materialet og har opplevdes som dekkende da det er anvendt i en utvidet forståelse av det tradisjonelle tolkningen av begrepet med utgangspunkt i et sitat av den danske fotografen og arkitekten Kjell Vindum. I en spesialutgave av bladet *Arkitektur* fra 2012 ser han som redaktør nærmere på forholdet mellom kunst og arkitektur. Eller som han skriver mer presist, "de steder eller begivenheder, hvor arkitektur og kunst ikke blot mødes eller støder sammen, men faktisk bliver uadskillelig" (Vindum, 2012, s. 1).

Oppgaven tar utgangspunkt i en sakstudie med to relativt nye kunstprosjekter som derfor kan sies å representerer dagens praksis innen kunst i offentlig rom.

De utvalgte sakene utgjør derfor denne oppgavens undersøkelsesmateriale. Prosjektene som er valgt er Edith Lundebrekkes kunstprosjekt ved brannstasjonene i Trondheim og *Bålplass for barn* av Marit Justine Haugen. De representerer i denne sammenheng to ulike innganger til kunstuttrykk som i denne oppgaven defineres inn under bygningsintegreerte



arbeider. Da kunstnerne i disse prosjektene benytter seg av svært ulike strategier for å integrere kunst og arkitektur er det valgt å presentere de i hvert sitt kapittel. Disse kapitlene beskriver de to valgte sakene og trekker frem relevante punkter for oppgaven. Disse kapitlene er informert av Trondheim kommunes arkivmateriale knyttet til prosjektene, omtale av prosjekter og kunstnerskap, gjennomførte intervjuer med begge kunstnerne og representant for arkitektkontoret LINK Arkitektur. I tillegg suppleres dette med egne skriftlige og visuelle observasjoner.

Denne oppgaven tar utgangspunkt i kunstprosjektene tilblivelsesprosessen, det vil si kunstproduksjonen, i et forsøk på å si noe om det bygningsintegrerte som fenomen og bidra til økt forståelse av sammenhenger i produksjonen av denne type kunst. Bygningsintegrert kunst er et begrep som har relativt lang virketid innen kunst i offentlig rom og som direkte sier noe om forholdet mellom kunst og arkitektur; det er integrert. Det spesielle med denne relasjonen er at den nettopp skapes gjennom produksjonen av kunstprosjektet. Kunstproduksjon innen kunst i offentlig rom skiller seg noe fra den kunstnerinitierte ved at den inkluderer aktører utover kunstneren og en produksjonsstruktur som påvirkes av utenforliggende interesser, føringer, ønsker og intensjoner. Med produksjonsstruktur menes her hvordan arbeidet med kunstprosjektene er organisert. De rammene kunst i offentlig rom legger for kunstproduksjonen er et område det er skrevet mye om. Denne oppgaven vil trekke frem relevante deler av denne strukturen for å vise hvordan den kan ha bidratt til å drive frem bygningsintegrerte kunstuttrykk, men den vil likeverdig vurdere faktorer ved de individuelle kunstneres praksis og kunstens iboende ønske om virkning og effekt relatert til en stadig mer anerkjent betrakterrolle. I tråd med dagens diskusjoner om forståelsen og sammenblandingen av kunstmedium og kommunikasjonsmedium har jeg valgt å se på ”who or what represents what to whom with what, and where and why?”(Mitchell, 1994, s. 420). Som professor i visuell kultur og media-teori understreker W.J.T. Mitchell viktigheten av å undersøke hvem eller hva som er eller kan regnes som avsender for kunstprosjektet, hva er dets formål og dermed hvordan det er bygget opp og med hvilke virkemidler det søker å oppnå denne ønskede effekten.

## 1.1 Problemstilling

Oppgavens problemstilling er; På hvilken måte kan en undersøkelse av kunstprosjekter i grenseland mellom kunst og arkitektur belyse det bygningsintegrerte som fenomen innen offentlig kunstproduksjon?

Den knytter seg til hvorfor det bygningsintegrerte oppstår som fenomen og stiller spørsmål ved hvorfor det innen offentlig kunstproduksjon produseres kunstprosjekter som beveger seg i grenseland mellom kunst og arkitektur. Prosjektets hovedformål er å gjennom nærgående studier av enkeltsaker belyse ulike faktorer, teorier og ideologier som kan være medvirkende i utviklingen av bygningsintegrert kunst og hybride kunstverk mellom kunst og arkitektur. Prosjektet har som mål å kartlegge og synliggjøre hva som driver frem disse kunstuttrykkene, hvorfor og under hvilke forhold de skapes, ved å ta utgangspunkt i tilblivelsesprosessen til de utvalgte sakene. Spørsmålene knyttet til hvorfor er i denne oppgaven altså operasjonalisert ved å se på mulige faktorer som påvirker og ligger bak disse kunstuttrykkene.

## 1.2 Oppgavens struktur

Dette prosjektet har i løpet av undersøkelsesperioden antatt en komplisert rhizomatisk form hvor ulike aktører, fagdisipliner, teorier og strategier kobles sammen og påvirker hverandre på flere nivåer. Det finnes ikke nødvendigvis rette linjer i form av tydelige årsakssammenhenger, men det har gitt ulike innganger til temaet og de ulike delene satt i sammenheng kan være med å belyse hvorfor kunstuttrykk i grenseland mot arkitektur oppstår. I boken *Kunnskapens Språk* skriver litteraturviter og kritikere Nina Goga at ”metode forklares som det å følge en viss vei mot et mål”(Johansen, 2012, s. 120). Veien frem mot denne oppgaven har tatt noen omveier og det er derfor nødvendig å gjøre rede for ulike aspekter som har stått sentralt i arbeidet med prosjektet og oppgaven. Denne redegjørelsen er ment som en kontekstualisering og aktualisering av oppgavens grunnleggende tema og de undersøkelsene som er gjort.

Oppgavens hovedtema er verken kunst i offentlig rom eller å vurdere organiseringen av offentlig kunstproduksjon, men da begge de utvalgte kunstprosjektene produseres innenfor dette rammeverket blir det allikevel en viktig del av oppgaven.

Oppgaven er derfor delt i to.

#### Del 1:

Rammeverk for produksjon, aktørgrupper, historisk utvikling og relevante endringer innen kunst i offentlig rom belyses i oppgavens del 1. Her plasseres kunstprosjektene i kontekst og det forklares hva som ligger i begrepet bygningsintegrert. Det ses nærmere på hva kunst i offentlig rom kan være og hva som skiller offentlig kunstproduksjon fra egeninitiert kunstpraksis. Videre ser disse kapitlene nærmere på ulike begreper som i løpet av de siste 50 årene har fått en endret forståelse og hvordan disse endringene innvirker på utvikling av og forståelse av det bygningsintegrerte.

Del 1 tar også for seg vitenskapsteoretisk og metodiske tilnærminger til forskningsmaterialet. Det forklarer sammenhengen mellom undersøkelsens formål, valgte metoder, og den skriftlige oppgavens rolle i det større forskningsprosjektet.

Det er her valgt å inkludere et kapittel om det praktisk-estetiske da dette ansees å være uatskillelig tilknyttet de metodene og det synet på kunnskap og erkjennelse som ligger til grunn for prosjektet og oppgaven. Dette går i hovedsak inn på begrunnelsene bak gjennomføringen av prosjektet og belyser slik prosjektets underliggende formidlingsintensjon. I forlengelse av dette beskriver den tanken som ligger i sammenstillingen av prosjektets ulike deler, samt hva som er gjort og tenkt gjennomført i forhold til utstillingen av det praktisk-estetiske arbeidet.

#### Del 2:

Oppgavens andre del presenterer prosjektets utvalgte saker nærmere og dermed forskningsmaterialet. Saksstudiens diverse empiriske materiale kombineres under utvalgte tema eller faktorer som synes å ha innvirket på å forme de to kunstprosjektene noe tvetydige kunstuttrykk. Slik gis det et innblikk i tilblivelsesprosessen gjennom ulike aktørperspektiv: oppdragsgiver, kunstners individuelle praksis og brukerhensyn, eller ideen om tenkt resepsjon, som medvirkende i produksjon.

Det oppsummerende og avsluttende kapittelet om det bygningsintegrerte i utvidet felt begrunner hvorfor det med utgangspunkt i de to enkeltsakene er mulig å argumentere for glidende overganger mellom et formalestetiske perspektiv for det bygningsintegrerte og bruken av en mer relasjonell-pluralistisk og performativ tilnærming til å produsere kunstprosjekt i grenseland mellom kunst og arkitektur. Denne utviklingen gjør det mulig

å argumentere for en utvidet forståelse av det bygningsintegreerte som baserer seg på integrering av kunst og arkitektur i helhetlige, kontekstuelle situasjoner fremfor rent fysiske og/eller visuelle tilknytninger til sted i form av en bygning, altså arkitekturen. Man kan på denne måten tenke seg at arkitekturen integreres i kunstuttrykket som en strategi eller som virkemiddel, og at kunst og arkitektur i situasjonen dermed blir uatskillelig.

## 2. Vitenskapsteoretiske og metodiske tilnærminger

Dette forskningsprosjektet har hatt en kvalitativ fortolkende tilnærming til den kunnskapsproduserende forskningsprosessen. Denne praksisen bygger på både hermeneutiske tolkningstradisjoner og fenomenologiske ideer om menneskelig erfaring, og begreper som kunnskap og data er derfor å regne som konstruksjoner og tolkningsresultat(Alvesson & Sköldbberg, 2008). Denne metodiske og epistemologiske tilnærmingen tilsier at forskningsprosjektet ikke har som mål å gi absolutte sannheter, men å forstå fenomen i relasjon med kontekst og teori, og på denne måten synliggjøre mulige bakenforliggende strukturer og prosesser.

Tilnærmingen baserer seg på det Alvesson og Sköldbberg(2008) beskriver som en aletisk hermeneutikk, som bryter med den objektiverende hermeneutikkens polaritet mellom subjekt og objekt og dikotomien mellom forståelse og forklaring. Det aletiske perspektivet tar utgangspunkt i at kunnskap produseres i relasjonen mellom førforståelse og forståelse, det vil si at forskeren vil nærme seg forskningsmaterialet ved å tolke det på bakgrunn av egne erfaringer og teoretisk kunnskap. Det anerkjenner dermed forskersubjektet i sentrum for observasjon, tolkning og representasjon av data og å innta en refleksiv holdning til forskningsprosessen ved å være bevisst egen førforståelse og hvordan man oppnår kunnskap er derfor essensielt innen den aletiske hermeneutikken(Alvesson & Sköldbberg, 2008; Denzin & Lincoln, 2005).

### 2.1 Forskningsstrategi

Kvalitativ forskning er et begrep som favner en rekke ulike metoder og praksiser med varierte epistemologiske og teoretisk begrunnelser, men generelt sett karakteriseres de av en induktiv innfallsvinkel til kunnskapsgenererende prosesser(Leavy, 2009, s. 6).

I dette forskningsprosjektet er det derfor brukt en multimetode tilnærming til undersøkelsesprosessen hvor det er benyttet flere metoder for å produsere empiri

tilknyttet de to kunstprosjektene. Dette er gjort fordi det fantes lite forhåndskunnskap og for å styrke undersøkelsen gjennom triangulering av data. Ved å bruke ulike metoder og datakilder for å utforske de samme sakene oppnås det en bredere og mer komplett forståelse av fenomenet det forskes på. Den forskende og kunnskapsgenererende praksisen har bestått av arkiv- og dokumentstudier, semistrukturerte forskningsintervjuer og fotografiske nærstudier, som alle har fungert i en dynamisk prosess hvor de ulike elementene har kommet om hverandre og slik informert hverandre gjensidig (Johansen, 2012; Leavy, 2009).

Studien bygger videre på en observerende og tolkende praksis hvor fotografier sidestilles med skriftlig tekst som medium for å formidle inntrykk og mening, og derfor forfekter fotografiens evne til å innvirke i en vitenskapelig diskurs (Pink, 2007, s. 6 og 142). For å understreke dette standpunktet er formen dette forskningsprosjektet har fått, det vil si både prosess, skriftlig og praktisk-estetisk resultat, koblet til innholdet.

Vitenskapsteoretisk perspektiv og metoder gjenspeiles i resultatet. Filosof og teoretiker Henk Borgdorff skriver at det er et akademisk krav at forskningsprosess og forskningsfunn blir dokumentert og ”disseminated in appropriate ways”, men stiller samtidig spørsmål ved hva som menes med ”appropriate” (Borgdorff, 2011, s. 57). I dette prosjektet er det valgt å vise en tydelig kobling mellom forskningens prosess, innhold og fremstillingsform og gi det en form som i så måte ansees å være passende og hensiktsmessig. Dette med bakgrunn i en forståelse av at formidlingens form har betydning for det som formidles (Mørland, 2014, s. 26).

De neste avsnittene og kapitlene vil gå nærmere inn på de valgene som er gjort og hvorfor.

### 2.1.1 Å forske for å formidle

I forbindelse med KOROs foredragsrekke ”Critical issues in public art” har kurator Trude Schjelderup Iversen påpekt at det er et behov for å utvikle et kritisk vokabular i respons til produksjon av kunst i offentlig rom<sup>1</sup> (Iversen, 2015). Da kunst produsert innen offentlig kunstpraksis i mindre grad er gjenstand for refleksjon, forskning og generell omtale har man heller ikke utviklet en bred kritisk diskurs på feltet. KOROs strategi for

---

<sup>1</sup> Trude S. Iversen, 2. november 2015, 00:00:40-00:01:30, video av foredrag.

de neste årene slår fast at konsekvensen av dette blant annet er færre og i hovedsak kunstinterne diskusjoner og mindre ”forhandling om kunstens mening og verdi” i de offentlige rommene hvor kunsten befinner seg. Dette diskursive utenforskapet forsterkes av manglende formidling og generell oppmerksomhet rundt offentlig produserte kunstprosjekter(KORO, 2013, s. 2).

Til tross for at integrering av kunst og arkitektur er en veletablert praksis innen dagens kunst i offentlig rom er det, på lik linje med den offentlige kunsten generelt, skrevet relativt lite om den. Kunstner, kurator og kritiker, Jonas Ekeberg, trekker frem nettopp vanskeligheten med å tydelig avgrense kunst i offentlig rom som en mulig årsak til dette diskursive utenforskap(Ekeberg, 2016). Kunstuttrykk, slik som det bygningsintegrerte, som opererer i grensen mellom kunstfeltet og det som er utenfor står derfor i fare for å bli ”usynlig” og har dermed særlig behov for teoretisering og formidling for å bli forstått om kunst(Støa, 2010, s. 160).

Kunstsosiolog Dag Solhjell skriver at ”å forstå kunst innebærer at man kan samtale med andre om den”(Solhjell, 2007, s. 206). For å kunne samtale om, eller formidle, disse kunstuttrykkene til andre ble det nødvendig å selv sette seg inn i de prosesser, tanker og intensjoner som er med å drive de frem, og forstå hvorfor og hvordan den bygningsintegrerte kunsten blir til.

## 2.2 Saksstudie

Forskningsdesignet baserer seg på en saksstudie hvor intensjonen er å forstå, det vil si få en dypere kunnskap om kunstproduksjonen som ligger bak de bygningsintegrerte prosjektene. I følge professor og teoretiker Robert E. Stake er saksstudien strengt tatt ikke et metodisk valg, men et valg om å se nærmere på enkelttilfeller innenfor et fenomen. Det kan gjøres på mange måter, men det vil alltid være saken eller sakene som er i fokus og som man tar som utgangspunkt(Stake, 2005, s. 443). Det er slik sett snakk om en instrumental sakstudie hvor jeg tenker med og gjennom nærstudier av de valgte kunstprosjektene. Med utgangspunkt i kunstprosjektene undersøker denne oppgaven deres tilblivelsesprosess for å belyse sammenhenger mellom resultatet og mulige årsaksfaktorer. Prosjektet har rettet seg mot å synliggjøre den usynlige prosessen som ligger i kunstprosjektene. De to prosjektene er valgt fordi de representerer ulike måter å nærme seg koblingen mellom kunst og arkitektur,

og i den tro at de derfor kan bidra til å drøfte teori som kan knyttes til lignende saker(Borgdorff, 2011, s. 44; Stake, 2005, s. 446).

En sak kan være enkel eller kompleks og det kan være vanskelig å vurdere hvor man setter grensen for hva som skal være med i undersøkelsen. Stake beskriver saken som et ”bounded system” hvor enkelte trekk tilhører selve saken, mens andre trekk må sies å tilhøre sakens kontekst. Det kan allikevel være viktig å inkludere den utenforliggende konteksten i undersøkelsen hvis inkluderingen av slik informasjon er rettet mot å forstå studieobjektets kompleksitet(Stake, 2005, s. 444). Denne sakstudien ser nærmere på offentlig kunstproduksjon som en situert praksis og det vil derfor være hensiktsmessig å se prosessen bak de ulike kunstprosjektene i en større samfunnsmessig kontekst.

### 2.2.1 Arkiv- og dokumentstudier

I forbindelse med prosjektet ble det gitt tilgang til Trondheim kommunes arkivmateriale knyttet til de to kunstprosjektene. Dette materialet bestod i hovedsak av kunstplaner, referater fra møtene i kunstutvalget, samt kopier av e-poster sendt mellom de ulike aktørene involvert i prosjektet. I tillegg er det i dokumentstudiene inkludert andre presentasjoner eller omtaler av prosjektene, både kunstnerne og arkitektkontorets egne beskrivelser, avisartikler og andre intervjuer.

Arkivet inneholdt opplysende materiale, men fortalte stort sett om hvilke avgjørelser som var tatt og inneholdt lite dyptgående begrunnelser for og informasjon om prosessen bak de valgene som utvalget/komiteen gjorde. I følge Espen Søybye, historiker, forfatter og kritiker, er det fare for at arkivstudier i hovedsak vil formidle informasjon fra den gitte kilden og dermed være kildestyrt(Johansen, 2012, s. 132). Da dette er Trondheim kommunes arkivmateriale er det naturlig at kunstplanen, referater og e-postkorrespondanse i hovedsak gav et inntrykk av oppdragsgivers, kunstkonsulentens og utvalgets ønsker og tanker, mens kunstnerne og arkitektens stemme var fraværende. Dette ledet til nødvendigheten av å gjennomføre intervjuer av utvalgte informanter.

### 2.2.2 Kvalitativt, semistrukturert forskningsintervju

Arkivstudiene dokumenterer den offisielle delen og gangen i tilblivelsesprosessen, men for å belyse kunstnerne og arkitektkontorets individuelle praksis ble det nødvendig å benytte seg av forskningsintervju som en av undersøkelsesmetodene.

Å løfte frem deres tanker om og erfaringer i produksjonsprosessen forut for en teoretisering rundt mulige forklaringer ble viktig for å unngå feilslutninger på bakgrunn av egen tolkning og sammenkobling mellom teori og praksis(Kvale, 1997, s. 21).

Forskningsintervjuene er gjennomført med en viss struktur, basert på en felles intervjuguide, og hadde som hensikt å produsere ny kunnskap om hvert enkelt prosjekt i samspill med den intervjuede. Intervjuene ble spilt inn på båndopptager og senere skrevet ut. Utskrift av intervjuene er gjennomlest ved flere anledninger, på ulike tidspunkt i prosessen, for å komme forbi den umiddelbare fortolkningen basert på egen førforståelse. Da intervjuene hadde en utforskende hensikt knyttet til de ulike kunstprosjektene og formålet var å undersøke hvordan disse prosjektene på ulikt vis kunne belyse problemstillingen ble det valgt å tolke dem hver for seg for finne interessante trekk i de individuelle intervjuene. Den analytiske tilnærmingen baserer seg på det psykolog og teoretiker Steinar Kvale(1997) kaller meningstetthet, hvor de ulike temaene eller faktorene som trekkes frem i oppgaven er basert på spørsmålene i intervjuguiden og fortetting i informantenes svar på disse(Pink, 2007, s. 4–5).

Alle informanter ble ved intervjuforespørsel tilsendt informasjonsskriv om deltagelse i forskningsprosjektet som forklarer formål og bakgrunn for prosjektet, samt hva en eventuell deltagelse vil innebære. Der ble det også opplyst om at siden informantene intervjues om og uttaler seg i form av sine profesjonelle roller vil kunnskap konstruert gjennom intervjuprosessen brukes aktivt i oppgaven og deltagende informanter vil i den forbindelse navngis(se vedlegg A).

### 2.3 Visuelle forskningsmetoder

Det er valgt å benytte visuelle forskningsmetoder i tillegg til de mer tradisjonelle metodevalgene. Tidlig i undersøkelsesprosessen var det å fotografere en praktisk og løsningsorientert form for dokumentasjon, men det utviklet seg raskt til å bli en måte å se og tenke på. Å arbeide med fotografi ble til en måte å undersøke verden på og slik produsere kunnskap, og ble dermed underveis i prosessen en av de grunnleggende forskningsmetodene brukt i dette prosjektet. Denne undersøkelsespraksisen låner fra ulike disipliner og tar opp i seg tradisjoner og strategier fra både forskning og kunst.



Observasjoner kan sees på som grunnlaget for alle forskningsmetoder, som en essensiell praksis innenfor empirisk forskning som lett overses fordi man tar det å vitenskapelig observere fenomener for å være en selvfølgelig del av forskningsprosessen (Daston, 2008, s. 97; Denzin & Lincoln, 2005, s. 729). For å fremme en metode for systematisk observasjon og undersøkelse er det gjennomført det jeg velger å kalle fotografiske nærstudier av hvert enkelt prosjekt. Det vil si at det med bakgrunn i prosjektets formål og vitenskapelige spørsmål er tatt fotografier som en del av forskningen. Både det å fotografere og fotografiene er brukt aktivt inn i prosessen på lik linje med materialet fra arkiv- og dokumentstudiene og forskningsintervjuene. Fotografiene er altså ikke undersøkelsesfokuset, men bidrar i relasjon med de andre aspektene i forskningsprosessen til å belyse sakene (Pink, 2007, s. 4–5; Rose, 2012). Det skiller her mellom å fotografere som handling og fotografiet som forskningsverktøy selv om de står i et dynamisk forhold til hverandre.

### 2.3.1 Å fotografere som granskende praksis

Som forskerfotograf, det vil si en som handlende og fotograferende utforsker, er det å bruke kamera ikke bare en måte å visuelt notere eller produsere data på, men det er en del av prosessen som konstruerer og representerer kunnskap basert på egne forskningsopplevelser (Pink, 2007, s. 22; Samson, 2010, s. 176). Å fotografere har i dette forskningsprosjektet fungert som en øvelse i å se og å stille seg kritisk til det som blir sett. Gjennom å fotografere har jeg opparbeidet en visuell bevissthet som har fremmet en mer trent og vitenskapelig persepsjon av undersøkelsesenheter. Ved å bruke kameraet som en måte å tenke gjennom handling har jeg kunnet gripe og identifisere viktige kvaliteter ved det enkelte kunstprosjekt som ikke hadde vært like lett tilgjengelig uten dette feltarbeidet.

Nærstudiene tar utgangspunkt i serier av fotografier som undersøker hvilke strategier og virkemidler kunstnerne og arkitektkontoret har benyttet seg av i fremstillingen av kunstprosjektene. Førsteintrykket dannes gjennom en usystematisk fotografisk metode, mens man på bakgrunn av denne innledende prosessen kan konsentrere blikket mot særlige trekk ved kunstprosjektet. Ved å fotografere detaljer, ulike vinkler, overflater, farger og stemninger plukker kameraet kunstprosjektene fra hverandre og synliggjør dets bestanddeler. Man kan si at det å fotografere slik muliggjør at man med utgangspunkt i

det ferdige resultatet enklere kan nøste bakover i prosessen fordi man tydeligere ser hvordan kunstprosjektet er bygget opp.

Handlingen å fotografere er i dette prosjektet gjennomført med et kontekstuellt perspektiv da den er informert av relevant teori og vurdert i forhold til annen informasjon. Samtidig er den en søken etter ny kunnskap innenfor det samme rammeverket da den bidrar til å oppdage særegne trekk og slik konsentrere undersøkelsen (Aure, 2015). Å fotografere representerer dermed forskerblikkets gest mens fotografiene formaliserer det som observeres.

### 2.3.2 Fotografi som undersøkelsesverktøy

Å bruke fotografiene som undersøkelsesverktøy har sine begrensninger fordi de skaper kunnskap på bakgrunn forskningsprosjektets intensjoner og forskerens egen for forståelse. Fotografiene er det forsker og teoretiker Sarah Pink kaller ”a negotiated version of reality” (Pink, 2007, s. 20). Men siden observasjoner er situerte og forbigående erfaringer gir nettopp fotografiene mulighet til å ”fange” og formidle data som ikke lett lar seg reproducere (Myrvold, 2013). Fotografiene representerer hvordan kunstprosjektene fremstår for forskeren i det øyeblikket bildet blir tatt.

Hver for seg presenterer fotografiene ulike aspekter ved kunstprosjektene og ikke kunstprosjektet som helhet, men som en serie kan de samlet sett gi en situert tolkning av kunstprosjektene og deres kontekst. Som forsker og teoretiker Gillian Rose (2012) skriver er ikke det hun kaller foto-essay en forskningsmetode, men en måte å formidle funnene på (s. 298). Fotografiene kan oppfattes som et performativt medium som gjennom komposisjon, vinkling og fremheving av detaljer peker på trekk ved kunstprosjektet forskeren mener er viktige. Slik kan fotografiene trekke frem visse estetisk-sanselige kvaliteter, men kan også binde kunstprosjektet sammen med kontekst i form av å inkludere omgivelser eller sosiale relasjoner. Ved å avbilde sosiale handlinger i sammenheng med kunstprosjektens materielle og estetiske egenskaper kan fotografiene formidle noe av deres virkningsestetiske potensiale (Samson, 2010, s. 177–178).

I artikkelen ”The epistemology of the gaze and photographic essays” argumenterer førsteamanuensis ved Høgskolen i Oslo, Venke Aure for at fotografier og tekst ”representerer komplementære epistemologiske ytringer”. Hun skriver videre at å

kombinere disse ”kan bidra til en utvidet og særegen form for kunnskapsproduksjon innen estetisk teori og praksis”(Aure, 2015, s. 118) Fotografiet er slik sett en annen inngang til å forstå og tolke virkeligheten. Oppgaven vil derfor ikke analysere fotografiene og prøve å oversette dem til tekst, men la det visuelle stå i et dialogisk forhold med annen empiri og teori(Pink, 2007, s. 119). Å kombinere bruk av tekst og fotografi er i tråd med det brede utvalget av metoder en måte å belyse sakene fra ulike innfallsvinkler. Tekst og bilde er ulike deler av argumentasjonen som bygges gjennom denne oppgaven, og representerer og kommuniserer på samme tid dette utvidete materialet(Daston, 2008; Kvale, 1997; Myrvold, 2013).

## 2.4 Praktisk-estetisk

Jeg forsker for å forstå for å formidle kunst.  
Det startet med et ønske om å formidle noe jeg ikke selv forsto.

Med egne beveggrunner som utgangspunkt for masterarbeidet kan man si at kunstformidling har fungert som et kontekstuellet perspektiv inn i forskningsprosjektet. Det har vært det sosialantropolog Anders Johansen i boken *Kunnskapens språk* kaller ”et grep om stoffet: det åpner for noe og lukker for mye annet”(Johansen, 2012, s. 25). Det er slik sett en metode for å tilnærme seg forskningsmaterialet på, basert på en grunnleggende formidlingsintensjon og den forståelsen at forskning alltid også er forskningsformidling. Forskning og formidling flettes derfor i oppgaven og det praktisk-estiske sammen i intensjonen om skape kunnskap, forstå og formidle denne kunnskapen videre(Leavy, 2009). Dette betyr også at jeg ser prosjektets ulike element som deler av en helhet. Det er valgt en fremgangsmåte som har integrert arbeidet med komponentene i hverandre og denne skriftlige delen er et forsøk på å strukturere og skille de fra hverandre igjen.

Johansen(2012) fremhever at å arbeide med kunnskap blant annet handler om å oppfylle formkrav med tanke på mottakere i en tenkt situasjon og mener derfor at spørsmål om fremstillingsformen bør være en integrert del av metodearbeidet og ikke komme etterpå som noe adskilt fra forskningsprosessen(s. 12). Å velge og inkludere spørsmål om hvem man henvender seg til og på hvilken måte påvirker slik ikke bare den endelige formen,

men også hvordan forskningsprosjektet gjennomføres blant annet i form av valg av fokus, metoder, språk og presentasjonsformer. Forsker og historiker Terje Tvedt omtaler denne inkluderingen av en tenkt mottaker som kommunikativ situering og mener at man med et slik syn på forskningsprosessen like gjerne kan si at den starter med ”formidlingssituasjonen som å avsluttes med den”(Johansen, 2012, s. 62). Når jeg har valgt å gå inn i dette arbeidet med en slik holdning til relasjonen mellom forskning og formidling forfekter det også et syn på resultatet som uferdig. Ved å presentere arbeidet mitt i form av ulike formidlingssituasjoner understreker dette ideen om at forskning skapes i interaksjoner mellom forskerne og samfunnet, eller det man kan velge å kalle offentligheten(Johansen, 2012, s. 63).

#### 2.4.1 Fotografisk formidling

I dette prosjektet er det valgt å vektlegge bruk av visuelle forskningsmetoder i form av fotografi for å bidra til å besvare forskningsspørsmål. Det vil si at fokuset ikke ligger på å undersøke visuelt materiale i seg selv, men å produsere operative bilder som en del av forskningsprosjektet. Både prosess og praktisk-estetisk arbeid retter seg derfor mot fotografiets performative muligheter, altså hva fotografiene kan gjøre i ulike situasjoner og hvordan de fungerer i forhold til undersøkelsens hovedtema.

Rose skriver i boken *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*(2012) at visuell billedbruk aldri er uskyldig. Den komponeres på bakgrunn av ulik praksis og kunnskap, og oppnår sin effekt gjennom å fungere i forhold til noe annet. Hun forklarer at alle bilder genererer mening gjennom tre ulike situasjoner<sup>2</sup>; produksjonssituasjon(er) , bildet i seg selv som situasjon og de situasjoner hvor de møter et publikum. Disse situasjonene kompliseres ytterligere ved at de inneholder tre modaliteter; den teknologiske, kompositoriske og sosiale. Det vil kort fortalt si de teknologiske aspektene som medvirker i produksjon og visning, de formale strategiene og de sosiale relasjonene som på ulikt vis inkluderer eller omfatter bildet(s. 19-20). Hvordan fotografiene er produsert og har fungert i prosessen omtales i hovedsak i det foregående kapittelet. Dette kapittelet som beskriver det praktisk-estetiske arbeidet vil se nærmere på fotografiets fleksibilitet og mobilitet knyttet til det Rose kaller audiencing. Et begrep som refererer til de prosesser hvor billedmateriale får sin mening reforhandlet, og til tider avvist, av publikum i ulike kommunikative situasjoner(Rose, 2012, s. 30). I dette

---

<sup>2</sup> Det er valgt å oversette Roses begrep *site* til situasjon.

prosjektet anses både forskningsprosess, oppgave, installasjon og muntlig presentasjon som kommunikative situasjoner hvor prosjektets innhold formidles til en (tenkt eller reell) mottaker.

#### 2.4.2 Å uttrykke mening

I en kultur langt på vei dominert av bilder er det visuelle nærmest blitt likestilt med tekst som metode for å uttrykke innhold eller mening (Blalock, Kierulf, Sholis, Strand, & Sæther, 2016). Enkelte teoretikere, slik som Rose, mener at denne overfloden av bilder produserer mening i en eller annen relasjon, ofte til andre bilder eller tekster, og som regel forbundet med en større kontekst enn det umiddelbart synlige. En slik relasjonell forståelse har bidratt til nye måter å definere fotografi på som et mer fleksibelt og prosessorientert medium (Rose, 2012; Zylinska, 2016). Disse teoriene går langt på vei bort ifra fra ideen om en iboende sannhet i fotografiet og vektlegger heller den kontekstuelle effekten fotografiet kan ha. De anerkjenner derimot bildets egne kvaliteter, men fremhever det dynamiske forholdet mellom visuelle og andre medium, spesielt assosiasjonene mellom tekst og fotografi. Som kurator Ida Kierulf sier er "the seeable and the sayable" uatskillelig sammenflettet i fortellinger om verden rundt oss, hvor tekst og bilde informerer hverandre "bridging the space between the silence of the image and the blindness of language" (Blalock mfl., 2016, s. 5).

Fotografiene i denne oppgaven er underordnet et større prosjekt. De representerer slik ikke de undersøkte kunstprosjektene, men er en del av en kognitiv prosess.

Tekstproduksjon og fotografisk praksis har samme bevisste intensjon og forholder seg likt til problemstilling og forskningsspørsmål. Det ligger altså bevisste valg bak fotografiernes formale komponenter. Noen av disse komponentene skapes under produksjonsprosessen slik som forskerfotografens bevegelser i forhold til kunstprosjektet som synliggjøres gjennom valg av utsnitt, kameravinkling og innramming. Andre komponenter kan man argumentere for tilhører fotografiet selv i form av dets komposisjonelle egenskaper og visuelle effekter. Ved å fokusere på detaljer, variere nærhet og avstand og organisering av elementer i bildet kan fotografiene gi uttrykk for komposisjon, materialfølelse, fargeopplevelse og romlige og kontekstuelle forhold. I dette prosjektet er det for eksempel viktig å fremheve både relasjoner mellom arkitektur og kunst, men også kunstprosjektene mer sosiale integrering i situasjonen. Ved å rette kamera mot ulike aspekter ved kunstprosjektet rettes oppmerksomheten dit og

fotografiens motiv peker mot det som jeg i min rolle som forskerfotograf mener er viktig.

Fotografiens augmentative potensiale kan i følge Aure(2015) forsterkes gjennom sammensetningen av fotografi og andre komponenter i ulike fremstillingsformer. Hun skriver at kompositorisk form kan sette fotografiens narrative og retoriske egenskaper i spill og at de slik blir uttrykk for meninger, fremfor illustrasjoner(s.136–137). Med prosjektets underliggende formidlingsintensjon er det valgt å presentere arbeidet gjennom kommunikative situasjoner hvor fotografiene inngår i ulike meningsgivende relasjoner. Oppgaven setter tekst og fotografi opp mot hverandre, og presenterer utvalgte bilder slik som tidligere omtalt. Den muntlige presentasjonen vil blande språk og fotografier. Den fysiske installasjonen i utstillingen vil bestå av flere deler. Gjennom et arkiv settes fotografiene i relasjon med prosessen hvor bildeserier synliggjør leting og undersøkelse. Kombinasjonen av fotografiet og arkivet som fysisk objekt inviterer en mottaker til bla gjennom bildene, til å handle. En handling som mimer det granskende blikkets søken etter de spesifikke fotografiene som sier noe mer enn de som ikke er valgt inn i oppgaven. Andre deler av installasjonen vil fokusere på å kuratere en kommunikativ situasjon som tematiserer den fortolkningsmessige relasjonen mellom kunstprosjektene og en bruker. Sammensetningen av fotografier og romlige konstruksjoner vil peke mot mulige handlinger for publikum, for eksempel ulike synsvinkler, og slik invitere til spesifikke visuelle lesemåter<sup>3</sup>(Christensen, 2009; Rose, 2012, s. 15–35). De ulike kontekstene og relasjonene fotografiene plasseres i understreker fotografiets fleksibilitet i form av dets ulike bruksområder. Selv om fotografiene er de utvalgte fotografiene er de samme, vil virkningen deres endre seg noe fra en kontekst til en annen fordi meningene genereres i relasjonene mellom fotografi og andre element. På denne måten blir fotografiet et ”unbound mobile object” som flytter seg mellom de ulike kommunikative situasjonene(Zylinska, 2016, s. 10).

#### 2.4.3 En billedmediert opplevelse

Fotografi og kunst har et forhold som strekker seg langt bakover i tid og som på mange måter kan sies å handle om å gjøre kunsten tilgjengelig. Fotografiene stopper tiden og gjør kunstprosjektene til visuelle tolkninger som kan publiseres, utstilles eller på andre

---

<sup>3</sup> Lesemåte er et forsøk på å erstatte ”ways of seeing”.

måter offentliggjøres. De fotografiske reproduksjonene kan sirkulere på helt andre premisser enn det faktiske verket, blant annet forflytte seg i forhold til både tid og sted. Slik har det vært mulig for kunstfeltet å samle, undersøke og sammenligne, og på bakgrunn av dette kategorisere og definere kunst uavhengig av dens fysiske tilgjengelighet (Johnson, 1999). Samtidig lar disse reproduksjonene seg distribuere på tvers av og gjennom ulike media ut i samfunnet, og gjøres slik tilgjengelig for mennesker som ikke har mulighet til å oppsøke selve kunstverket i gallerier, museum eller dets naturlige omgivelser (Benjamin, 1991).

Vi ser og interagerer stadig mer og mer med kunst gjennom visuelt konstruerte opplevelser, men å se er ingen nøytral aktivitet. Den iscenesettes av ulike kontekstuelle faktorer (Christensen, 2009; Gundersen, 2016; Rose, 2012). I slike situasjoner er kanskje forholdet mellom fotografiene og en mottaker likeså viktige som relasjonene mellom det avfotograferte og fotografiet fordi fotografiene ikke bare avbilder, men søker å engasjere et publikum (Zylinska, 2016). Ved å møte en mottaker i dens aktuelle tid og omgivelser peker ikke fotografiet bare bakover på hvordan kunsten fremstod i det øyeblikket fotografiet ble tatt, men genererer også mening i et her og nå i form av fotografiets fremstilling eller iscenesettelse. Ved å konfronteres med et tolkende publikum reaktualiseres fotografiene i formidlingssituasjonen (Auslander, 2009). Det er her snakk om et skille mellom hva man er fysisk i stand til å se og de visuelle lesemåter en kan bruke for å tilnærme seg det aktuelle fotografiet. Visuelle lesemåter handler i så måte om at hva som ses og hvordan man ser påvirkes av hva man allerede vet og tror.

Kunstkritiker og kunstner John Berger (1972) er mest kjent for betegnelsen *ways of seeing* (i denne oppgaven oversatt til lesemåter) og skriver i boken ved samme navn at ”we never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves” (s. 8–9). Selv om resepsjonen av fotografiet ikke lar seg kontrollere kan formidlingssituasjon og dens ulike modaliteter invitere til spesifikke måter å se eller forstå fotografiet på. Formale komponenter i fotografiet kan organiseres slik at blikket ledes, og teknologiske aspekter ved visningen slik som størrelser, farger og tekstur kan påvirke publikums reaksjoner. Men kanskje viktigst er de sosiale praksisene som strukturerer lesemåten i spesifikke formidlingskontekster. Publikum forholder seg ikke likt til fotografiet om man blar igjennom en fysisk oppgave, trykker på skjermen på en mobiltelefon eller beveger seg rundt i et gallerirom. Dette dreier seg om variasjoner mellom kollektiv og individuell opplevelse, opplevd avstand og nærhet til fotografiet, og

ikke minst mulig kroppslig aktivering i møte med fotografiene og situasjonen. De ulike kommunikative situasjonene gir publikum dermed en variert tilgang til fotografiene, og en annen tilgang til de avfotograferte kunstprosjektene enn det selve kunsterfaringen gir (Benjamin, 1991; Rose, 2012).

#### 2.4.4 Bruk av egne fotografier i prosjektet

Åndsverkloven regulerer fotografier eller andre former for reproduksjon eller gjengivelse av kunstverk. I henhold til paragraf 23 og 24 kan kunstverk ”varig satt opp på eller ved offentlig plass eller ferdselsvei” avbildes så lenge kunstverket ikke tydelig er hovedmotivet og gjengivelsen utnyttes ervervsmessig” fritt avbildes (Åndsverkloven, 1961). Gjengivelser av offentliggjort kunstverk kan derimot brukes uten avtale i ”tilslutning til tekst i en vitenskapelig fremstilling som ikke er av såkalt allmennopplysende karakter” (Åndsverkloven, 1961). Da fotografiene i dette prosjektet vil brukes både i en skriftlig og en visuell fremstilling befinner bruken seg i en gråsoner i forhold til lovverket. Etter avtale med BONO er det derfor innhentet tillatelse til bruk av bilder direkte fra begge kunstnere.

### 3. Det bygningsintegreerte som undersøkelsesområde

#### 3.1 Det bygningsintegreerte som kunstbegrep

Et bygningsintegreert kunstverk er ikke noe man i ettertid kan analysere seg frem til basert på stiluttrykk, medium eller formalestetiske kvaliteter. Det er noe som blir til på grunn av valg som gjøres under produksjonen. Som tidligere nevnt beskriver det som kunstbegrep egentlig ikke annet enn at det står i tett relasjon til arkitektur.

Før det autonome kunstbegrepets fremkomst på 1700-tallet skilte man ikke nevneverdig mellom arkitektur og kunst slik man gjør i dag. Det var en selvfølge at maleri, skulptur og arkitektur sammen skulle produsere storslåtte byggverk. Som kurator og skribent Jes Fernie skriver i introduksjonen til boken *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration* var det ”not so much a case of synthesis as a case of nondifferentiation” (Fernie, 2006, s. 9). Siden splittelsen har kunst og arkitektur opp gjennom historien hatt ulike møtepunkter som på forskjellig vis har arbeidet for en syntetisering av det som ble oppfattet som ulike kunstarter; arkitektur, maleri og skulptur. På ulikt vis har de



forskjellige syntetiseringsforsøkene i stor grad handlet om likheter i form av beslektede uttrykk som deres forkjempere mente var overførbare eller som gjorde det mulig å ”slå de sammen”(Norberg-Schultz, 1957; Stenstadvold, 1957). Foreningen av kunstartene som blusset opp i 1920-tallets Europa i form av Bauhaus og De Stijl, vektla for eksempel form og farge som felles ståsted(L’Orange, 2008). I og rundt andre verdenskrig handlet det om et såkalt beslektet formspråk i sin helhet, det abstrakte. Siden kunsten hadde begynt å bevege seg bort fra det rent figurative mente man at dette kunne bidra til å skape et møtepunkt med arkitekturen. En økende misnøye med den modernistiske forvisningen av ornamentikken, anført av Adolf Loos bok *Ornament and Crime* (1910), førte til en ny bølge av interesse for dialog mellom kunst og arkitektur på 1940-tallet(Schmidt, Tietenberg, & Wollheim, 2006). De neste tiårene ble det gjennomført en rekke prosjekter med kunst i, rundt og på arkitektur. Selv om dette viser at kunst og arkitektur har en tett forbundet historie er det, bortsett fra enkelte unntak, først innenfor den såkalte postmodernismen at man kan snakke om virkelig bygningsintegreerte verk. Verk som både fysisk og visuelt oppleves som uatskillelig fra arkitekturen(Fernie, 2006). Å gjennomføre prosjekter med bygningsintegrert kunst er kanskje i hovedsak forbundet med statlige og kommunale fond for oppdragskunst. På nasjonal og regional basis har det offentlige Norge produsert offentlig kunst i et langt lengre tidsperspektiv, men den organiserte produksjonen av kunst i offentlig rom er et relativt nytt etterkrigsfenomen(Schmedling, 2009). Dette gir denne oppgavens undersøkelse av bygningsintegrert kunst og forståelse av begrepet en naturlig begrensning. Som denne oppgaven og de senere kapitlene vil vise får betegnelsen bygningsintegrert relativt store konsekvenser for produksjonen av disse kunstprosjektene.

### 3.2 Viktige berøringspunkter

Undersøkelsesområdet i denne oppgaven informeres av en rekke aspekter utover det rent bygningsintegreerte. Selv om oppgaven ser på tilblivelsesprosessen til kunstverk i grenseland mot arkitektur for å belyse ulike faktorer som kan være med å påvirke denne prosessen har dette automatisk utløst berøring av et langt større felt enn forutsatt. En innledende vurdering av hva som kan beskrives som kunstverk i grenseland mot arkitektur viste ulike strategiske innganger og virkemidler. En undersøkelse om *hvorfor* disse verkene produseres slik de gjør må også ta utgangspunkt i hvordan de fremstår og har derfor også blitt en beskrivelse av *hvordan* man med ulike tilnærminger til relasjonen

mellom kunst og arkitektur skaper kunstverk i et grenseland, i et mellomrom mellom tilsynelatende klart avgrensede disipliner.

Begge kunstprosjektene oppgaven tar utgangspunkt i er kunst i offentlig rom. Det betyr en tilknytning til generell kunstutvikling i samråd med utviklingen av forholdet mellom kunst og arkitektur innen offentlige kunstproduksjon. I tillegg betyr dette at oppgavens undersøkelse også påvirkes av endringer innen forståelsen av en lang rekke begreper som er og har vært viktige. Man kommer for eksempel ikke utenom begreper som offentlighet, sted, utsmykking, kontekst og publikum hvis man skal se nærmere på hvordan kunst i offentlig rom har utviklet seg.

## 4. Kunst i offentlig rom

I følge kunsthistoriker Olga Schmedling finnes det ingen ytre fellestrekk som definerer kunstverk som kunst i offentlig rom. Begrepet i seg selv sier heller ikke mer enn at kunsten er ”offentlig”(Schmedling, 2003, s. 120). Vektlegger man plassering og tilgjengelighet kan kunst i offentlig rom være den kunsten man møter i den offentlige sfære som på et eller annet vis engasjerer stedet eller offentligheten. Snakker man om offentlig kunst i Norge referer man som regel til en snevrere forståelse knyttet til kunstverk som er kommet til gjennom statlige, regionale eller kommunale institusjoner for kunst i offentlig rom. Det er altså ingen kunstform med særskilte egenskaper, men et begrep som dekker over en rekke praksiser som igjen benytter seg av ulike virkemidler og uttrykk, og som man kan si defineres som kunst i offentlig rom gjennom at de er ervervet, produsert og finansiert av og innenfor rammene til en offentlig kunstinstitusjon(Doherty, 2015; Schmedling, 2003).

### 4.1. Trondheim kommunes satsing på kunst i offentlig rom

Dette prosjektet er en saksstudie som tar utgangspunkt i to kunstprosjekter finansiert med offentlige kunstmidler og produsert gjennom Trondheim kommune og deres satsning på kunst i offentlig rom, den såkalte Trondheimsmodellen.

Som det meste av annen offentlig produksjon av kunst i offentlig rom baserer Trondheimsmodellen seg på at prosenter av budsjettet skal brukes til kunst. Det som skiller den fra Kunst i offentlig rom(KORO), som statens fagorgan og produsent på feltet, og andre kommunale satsninger er at de siden 2002 ikke baserer seg på budsjetter

knyttet til ett spesifikt byggeprosjekt, men heller benytter 1,25 prosent av Trondheim kommunes totale investeringsbudsjett til kunstnerisk utsmykking(Christiansen, 2012). Dette gir i følge Ulrika Wallin, rådgiver i Trondheim kommune og ansvarlig for ordningen, en mer fleksibel og produktiv ordning(Wallin, 2015).

Bakgrunnen for denne ordningen er at bystyret i Trondheim i 2002 vedtok en større satsning på kunst i offentlig rom og nedfelte følgende som en av hovedmålsettingene i gjeldende kommuneplan:

**Samtidskunst i Trondheim – kilde til opplevelse, energi og trivsel over hele byen!**

Et godt bymiljø forutsetter fokus på kunst og kultur, arkitektur og infrastruktur ut fra et helhetlig menneskesyn. Utfordringen er å gi kunst og kultur en overordnet rolle i utviklingen av bysamfunnet som helhet.(Christiansen, 2012, s. 7)

I boken *Kunst inne, Kunst ute* presenteres ordningens kunstproduksjon i årene mellom 2000 og 2010, og historiker og journalist Per Christiansen understreker i den forbindelse at ordningen har hatt som siktemål å jobbe etter og tilfredsstillere kommuneplanens mål om kvalitet i det offentlige rom i Trondheim. På grunn av ordningens fleksibilitet i praksis fastlegges det enkelte prosjekt på bakgrunn av "behov knyttet arkitektur, bruksområde, nære omgivelser og en større bymessig sammenheng» i hvert prosjekt(Christiansen, 2012, s. 9–10). Wallin understreker at stor politisk vilje har vært avgjørende for det kunstordningen opplever som suksess og at de i den samme boken kan presentere seg selv som Norges største samling av samtidskunst i offentlig rom i Norge(Christiansen, 2012; Wallin, 2015).

#### 4.1.1 Utvalgte kunstprosjekter

De utvalgte sakene dette prosjektet har studert nærmere er Edith Lundebrekkes kunstprosjekt i forbindelse med nybyggingen av fire brannstasjoner i Trondheim i årene 2011-2015, og Marit J. Haugens "Bål plass for barn" fra 2009, produsert i forbindelse med byggingen av Skjermveien barnehage.

Begge kunstprosjektene er altså produsert på oppdrag fra Trondheim kommune. De er gjennomført som stedsspesifikke arbeider knyttet til nybygging av det som regnes som offentlige bygg og anses derfor for å være unike kunstprosjekter gjort tilgjengelige for et større publikum ute i det offentlige rom. Det vil si at de møter sitt publikum der det ferdes og oppholder seg utenfor kunstens tradisjonelle visningsrom som for eksempel gallerier og museum. Edith Lundebrekkes bygningsintegreerte arbeider på

brannstasjonenes fasade er visuelt tilgjengelig for en stor mengde forbipasserende, fra gående til kjørende, fordi brannstasjonene er svært synlige gjennom deres sentrale plassering langs eller i nærheten av Trondheim bys hovedinnsfartsåre Europavei 6. Med sin tilkobling til virksomme brannstasjoner er de allikevel ikke like enkelt fysisk tilgjengelige, og er heller ikke ment å oppleves ved nærmere undersøkelse da de i stor grad henvender seg til en betrakter i bevegelse forbi bygget. *Bålplass for barn* er bygget og plassert i et mer privatisert offentlig rom da den er en del av utearealet i Skjermveien barnehage i Trondheim. Dette betyr at den i utgangspunktet er ment å være tilgjengelig for barn og voksne i barnehagen. Den er visuelt tilgjengelig for et bredere publikum, for eksempel de som befinner seg i nabolaget eller på andre måter er i tilknytning til barnehagen. Den er derimot låst utenfor åpningstid og det er dermed ikke mulig å fysisk gå inn i kunstverket uten avtale. Den romlige og relasjonelle opplevelsen av verket forbeholdes dermed brukerne av barnehagen.

#### 4.2 Kunstproduksjon og oppdragskunst:

Når man snakker om å skape kunst tenker man kanskje fortrinnsvis på den aktiviteten en kunstner bedriver i sitt atelier. En kunstners personlig prosess hvor målet er å skape kunst som et privat uttrykksmiddel. I tilknytning til kunst i offentlig rom omfatter derimot produksjon av kunst ofte mer enn kunstnerens skapende arbeid. I KOROs strategidokument for 2007-2012 omtales arbeidet frem mot realisert kunst i de ulike ordningene som kunstproduksjon (KORO, 2013). Dette kan knyttes til at man på et tidspunkt i hovedsak gikk bort fra innkjøp og plassering av eksisterende kunstverk og gikk over til å bestille det som lenge har vært omtalt som stedsspesifikke arbeider. Man gikk over til en mer oppdragsbasert kunstproduksjon, noe som vil si at kunsten produseres på bestilling til et bestemt sted (Borgen, Bugge, & Lund, 2010). I dette skiftet begynner også bevegelsen bort fra den helt autonome, ”frie” og kontekstuaavhengige kunsten. Ved å ha sitt utgangspunkt i et oppdrag knyttet til et byggeprosjekt eller større rehabiliteringer blir kunstens tilblivelse, på mange måter på lik linje med arkitekturen, påvirket av faktorer utenfor kunstnerens kontroll. Produsert innenfor et større system blir for eksempel økonomiske, pragmatiske og funksjonelle forhold av betydning (Norvin, 1993). I tillegg kan man si at kunstprosjektene produseres innenfor en institusjon, en ordning, med sin historie og sine ideologier. En kontekst som i mer eller mindre grad indirekte og mindre synlig legger føringer for kunstproduksjonen gjennom både krav og ønsker. Denne kunstproduksjonen innbefatter altså både rammene rundt kunstprosjektet

og kunstnerens kreative spillerom innenfor disse rammene, det som innen kunst i offentlig rom ofte omtales som kunstnerens mulighetsrom.

### 4.3 Ulike aktører

Kunstproduksjon innen kunst i offentlig rom inkluderer flere aktører. Evalueringen av Trondheim kommunes ordning for kunst i offentlig rom identifiserer det de kaller tre aktørgrupper som de mener påvirker ordningens virksomhet (Svein Hammer & Gullichsen, 2009, s. 11). De skiller mellom det de kaller ”administrasjon”; en samlebetegnelse for de ulike aktørene tilknyttet Trondheim kommunen som oppdragsgiver og produsent, ”kunstnerne/arkitekter”; det vil si de som står for den skapende delen. Og det de velger å kalle ”befolkningen” som omfatter både brukere og media, alle som vil kunne oppleve kunstprosjektet etter ferdigstilling (Svein Hammer & Gullichsen, 2009). De opererer altså med et bredere publikumsbegrep enn KORO som definerer ”bruker<sup>4</sup>” som både enkeltbrukere av bygg og brukerorganisasjoner, det vil si virksomheten som mottar kunstverket (Bærtås, Grønning, Halsen, Opsahl, & Warp, 2015, s. 19). Videre bruk av termen ”publikum” i forbindelse med kunst i offentlig rom omfatter som regel vanlige mennesker uten spesielle kunstkvalifikasjoner, ”mannen på gata” som tilfeldig kan støte på kunsten (Bishop, 2007, s. 7).

I denne oppgaven vil oppdragsgiver og byggherre, i begge sakene, være Trondheim kommune gjennom deres ordning for kunst i offentlig rom. Kunstnerne som omtales er som tidligere nevnt Edith Lundebrekke og Marit Justine Haugen. Lundebrekkes arbeider er å regne som et samarbeidsprosjekt med arkitektkontoret LINK Arkitektur som har utviklet det arkitektoniske konseptet. Hos LINK Arkitektur er det sivilarkitekt Gunnar Næss, leder for kontorets avdeling i Trondheim, som har stått ansvarlig for prosjektet, og han er derfor den som har representert arkitektkontoret i denne oppgaven. Med brukerne menes både de enkelte personer som oppholder seg i bygget til vanlig og den virksomheten som har mottatt kunstprosjektet, men som oppgaven vil vise er brukerne ikke nødvendigvis sammenfallende eller dekkende for det som kan tolkes til å være målgruppen for kunsten selv om de alltid regnes som grunnleggende viktige aktører i et offentlig kunstprosjektet.

Kunstoppdraget som blir gitt, her formulert gjennom den godkjente kunstplanen, er i denne oppgaven ansett for å være tosidig. På den ene siden representerer det

---

<sup>4</sup> KORO har nylig gått fra å benytte bruker til mottaker.

produksjonsstrukturen innen kunst i offentlig rom med dens historie og innhold. På den andre siden markerer det kunstnerens frihet til å gjøre valg innenfor oppdragets rammer. Det vil si de virkemidlene og strategiene en kunstner selv velger å ta i bruk for å svare på oppdraget. Oppdragets innhold settes videre i sammenheng med en større kontekst hvor Trondheim kommunes virke er med på å danne grunnlaget for oppdragsgivers ønsker inn i prosjektet. I tillegg kommer mer konkrete ønsker fra brukerne og kunstnerens hensyntagen til de. Det er ikke oppgavens hensikt å problematisere rimeligheten eller gyldigheten i de ulike aktørenes krav og ønsker, men å belyse at de finnes og at de som Dag Wiersholm, seniorrådgiver i KORO sier, ”på hvert sitt vis er med på å definere kunstens rammebetingelser”(Wiersholm, 2009, s. 26).

#### 4.4 Fra utsmykking til kunst i offentlig rom

Denne oppgavens utgangspunkt er to kunstprosjekter gjennomført i Trondheim kommune av Trondheim kommunes organ for kunst i offentlig rom, også kjent som Trondheimsmodellen. De påfølgende kapitlene som omhandler ulike aspekter og utviklingstrekk ved utsmykking/kunst i offentlig rom vil derimot i stor grad vil være informert av tekster skrevet av og om institusjonen Utsmykkingsfondet/Kunst i offentlig rom(KORO) og dens virksomhet frem til i dag.

Det som i dag omtales som KORO er statens fagorgan innen kunst i offentlig rom. Det vil blant annet si at de er Norges største produsent av offentlig kunst og regnes som en premissleverandør på feltet. Som en av organets evalueringer slår fast har KORO beveget seg fra å være et rent administrerende og forvaltende organ til å inneha en ”stadig mer proaktiv kunstfaglig rolle. Som bestiller av kunst [...] legges viktige føringer for hva slags kunst som blir virkeliggjort av norske kunstnere i dag”(Borgen, Bugge, og Lund, 2010, s. 62). I flere evalueringer av KOROs virksomhet blir Trondheim kommune og Trondheimsmodellen, sammen med Oslo og Bergen, trukket frem som andre aktører som produserer kunst i offentlig rom i Norge. Dette gjøres for å kunne vurdere likheter og forskjeller i praksis. Da Kulturdepartementet utlyste oppdraget om den siste evalueringen som kom i 2015 spesifiserte de at den også skulle belyse hvilken betydning slike kommunale ordninger kan og bør ha for KOROs virksomhet. Trondheim kommune trekkes i denne sammenheng frem fordi den regnes som en foregangskommune grunnet en stor og variert produksjon av offentlige kunstprosjekter. Selv om storbykommunenes kommunale organer for kunst i offentlig rom i dag fremstår

som relativt selvgående kan man se for seg at Utsmykkingsfondet/KORO har fungert imperativt for andre offentlige ordninger i Norge. I evalueringen av Trondheims utsmykkingsordning fra 2009 bekrefter forfatterne Hammer og Gullichsen at Trondheim kommune arbeider i henhold til de retningslinjene KORO har satt for saksgang og prosedyrer rundt utsmykkingsprosesser knyttet til kommunale og fylkeskommunale bygg fra 2001 (Hammer og Gullichsen, 2009, s.6). KORO representerer altså ikke bare en sterk tradisjon innen feltet, men de administrative føringene som har fulgt med en eventuelle økonomisk støtte fra fondet har, i følge kunsthistoriker Arild Hartmann Eriksen, også gjort KORO til ”en på flere måter mektig aktør i kunstlivet; økonomisk, politisk og ikke minst kunstnerisk”(Eriksen, 2001, s. 32).

KOROs hovedvirksomhet er tredelt og består av kunstproduksjon, kunstformidling og kunstforvaltning, områder som delvis vil belyses i de følgende kapitlene. Men i tillegg skal KORO som fagorgan også fungere som kompetansesenter og faglig ”spydspiss” på feltet. ”At KORO er diskursdrivende innenfor feltet i Norge er en forutsetning for institusjonens legitimitet” fastslår den siste evalueringen (Bærtås mfl., 2015, s. 88). Dette gjør seg blant annet gjeldende i at det i Norge i hovedsak er de som produserer tekst og teori knyttet til kunst i offentlig rom og at disse tekstene tar utgangspunkt i egen virksomhet. Det finnes mindre litteratur som omhandler Trondheimsmodellens virke. Det er utgitt to bøker om offentlig kunst i og av Trondheim kommune, men disse gir i hovedsak en oversikt over produserte verk og sier lite om hvorfor og hvordan man i kommunen har jobbet med kunst i offentlig rom. I tillegg er det produsert en evalueringsrapport om ordningen som dekker årene 2003 til 2008. Informasjon hentet fra bøkene og evalueringsrapporten vil forsøkes flettes inn der det er relevant.

#### 4.4.1 Fra Utsmykkingsfondet for bygg til Kunst i offentlig rom(KORO)

Dette kapitlet tar altså utgangspunkt i den statlige ordningen for kunst i offentlig rom. Både fordi det eksisterer en relativ stor mengde litteratur om den, samtidig som dens endringen i virke over de siste 40 årene tydelig kan sies å eksemplifisere de grunnleggende utviklingstrekkene innen kunst i offentlig rom generelt.

Det vi i dag kjenner som Kunst i offentlig rom(KORO) har sin opprinnelse i etableringen av Utsmykkingsfondet for statlige nybygg i 1976. Fondet hadde da et todelt formål: å formidle kunstopplevelser til et bredt publikum og sikre arbeid- og

inntektsmuligheter for norske kunstnere. Navneendringen fra Utsmykkingsfondet til KORO var ikke bare et spørsmål om å fornye organisasjonen, men også et viktig diskursivt brudd med utsmykkingsbegrepet og forståelsen av en offentlighet knyttet til arkitektur. I evalueringsrapporten fra 2010 skriver forfatterne Borgen, Bugge og Lund at navneskiftet ”gjenspeiler kunsthistorisk sett viktige trender og endringer i kunstverden”(Borgen, Bugge, og Lund, 2010, s. 20).

#### 4.4.2 Et spørsmål om tilgjengelighet

Et av de grunnleggende formålene bak KORO opprettelse og for deres virke, er og har historisk sett vært, å gjøre kunst tilgjengelig i offentligheten. Ved å flytte kunsten ut av museer og gallerier søkte man å formidle kunst til et bredere publikum.

Etter andre verdenskrig økte fokuset på kunstens rolle i samfunnet. I artikkelen ”Kunstformidling og estetisk forpliktelse” beskriver Dag Wiersholm hvordan situasjonen blant annet for den offentlige kunsten da endret seg. Ulike organisasjoner, ofte finansiert av bedrifter, legater og private velgjørere, men også delvis støttet av stat eller kommune, hadde både før og rett etter krigen som målsetting å bringe kunst ut på arbeidsplasser, skoler og sykehus(Vigrestad, 2014; Wiersholm, 1996). Dette dreide seg i hovedsak om såkalt løskunst, innkjøp av allerede eksisterende kunstverk, distribuert i form av permanent plassering eller vandreutstillinger. Ganske tidlig begynte man derimot å bevege seg mot en mer oppdragsbasert utsmykking. Økt byggevirksomhet og en etter hvert bedret økonomi utover 1950- og 1960-tallet åpnet for kunstprosjekter tettere knyttet til arkitekturen og stadig flere oppdrag ble finansiert over statsbudsjettet. Sterkt medvirkende var også politiske endringer som vektla demokratiske prinsipper og det ble derfor ansett som viktig at kunsten reflekterte folkets situasjon og virkelighet. For å gjøre dette ble det ansett som grunnleggende at kunsten var tilgjengelig der befolkningen befant seg i hverdagen(Sørensen, 2009; Wiersholm, 1996).

#### 4.4.3 Arkitektur som visningsrom og offentlig arena for formidling

Økt tilgjengelighet var altså et av målene med den offentlige kunsten og dette ble i utgangspunktet utelukkende gjort i tilknytning til arkitektur. Frem til 1997 var for eksempel utsmykking av statlige bygg Utsmykkingsfondets eneste oppgave. Kunst ute i det offentlige rom bestod lenge av tradisjonelle skulpturer og ulike former for utsmykking av og i arkitektur(Bårtås mfl., 2015). Arkitekturen fungerte som et nytt visningslokale som befolkningen allerede oppholdt seg i fordi det bestod av diverse



offentlige bygninger i tillegg til bygg og anlegg som inneholdt slikt som skoler, arbeidsplasser og t-banestasjoner, altså steder folk ferdes. Å flytte den ut i det offentlige rom gjorde kunsten tilsynelatende fysisk tilgjengelig for en større allmenhet.

Allerede i 1963 ble det over statsbudsjettet satt av midler til fast utsmykking av statens nye bygninger og året etter vedtok Stortinget at det prinsipielt skulle brukes opp mot to prosent av kostandene for nye statlige bygg på utsmykning. Det tok allikevel over ti år før Utsmykkingsfondet for statlige nybygg ble etablert for å organisere og gjennomføre disse utsmykkingsoppdragene. Utover 1990-tallet overtok også fondet administrasjonen av øvrige statlige tilskuddsordninger for utsmykning i det offentlige rom (Sørensen, 2009). En av disse var tilskuddsordningen til kunst i kommunale og fylkeskommunale bygg (KOM). Enkelte kommuner hadde tidligere ervervet kunst på egen hånd, men ikke nødvendigvis satt i system. Etter mønster fra Utsmykkingsfondet ble det utover 1980-tallet litt etter litt innført nye regler også i kommuner og fylkeskommuner over hele landet. Organiseringen av utsmykkingsoppdrag skulle skje innenfor et oversiktlig og gjennomførbart system med mål om å sikre at kunst av høy kvalitet ble gjort tilgjengelig også utenfor Oslo. Gjennom klare retningslinjer fikk man en slags garantiordning for at utsmykking skulle finne sted i alle kommunale og fylkeskommunale nybygg (Sørensen, 2009).

#### 4.4.4 Fra utsmykking til et utvidet kunstbegrep

I 2007 endret Utsmykkingsfondet navn til Kunst i offentlig rom. Navneendringen innebar blant annet et ønske om å distansere seg fra utsmykkingsbegrepet som har vært, og til en viss grad fortsatt er, et etablert begrep i forbindelse med offentlig kunst. Historisk sett refererer utsmykking til en spesiell bruk av kunst. Begrepet assosieres med en forståelse av at kunsten skal bidra til forskjønnelse av arkitektur og steder, og man mente at bruken av begrepet gav inntrykk av at kunsten var et underordnet element i arkitekturen. Sett som applikasjon til arkitekturen hadde ikke utsmykkingen nødvendigvis noen betydning utover dens visuelt dekorative kvalitet og endringen til et tydeligere kunstbegrep skulle derfor bidra til å understreke kunstverkets egenverdi (Kulturdepartementet, 2012).

Når det gjelder kunst som selvstendige uttrykksformer har man kanskje spesielt innen utsmykkingsprosjekter stilt spørsmål ved den kunstneriske utsmykkingens forhold til

arkitektur. Som Ingerid Helsing Almaas, arkitekt og redaktør for tidsskriftet Arkitektur N, sier er forholdet mellom utsmykkingskunst og arkitektur langt fra avklart: ”begrepet utsmykking spenner fra dekorasjon av bygningselementer til enkeltstående kunstverk som bare har arkitekturen som utstillingsareal”(Almaas, 2003, s. 128). Undersøker man KOROs vedtekter fra den gang det var Utsmykkingsfondet, finner man for eksempel følgende definisjoner av utsmykking:

1977: Med kunstnerisk utsmykking forstås billedkunst og kunsthåndverk og annen to- og tredimensjonal kunst. (Norvin, 1993, s. 23)

1994: Med kunstnerisk utsmykking forstås billedkunst og kunsthåndverk satt inn i arkitektonisk sammenheng. I form og uttrykk skal den kunstneriske utsmykking berike og stimulere det offentlige miljø i møtet mellom kunst og arkitektur”. [...] Utsmykkingsarbeidet kan være en selvstendig eller integrert del av byggverket. (Norvin, 1993, s.13)

Ann-Britt Gran(2003), professor i kulturforståelse og kulturpolitikk, diskuterer i artikkelen *Offentlig utsmykking og merkevarebygging* hvordan man ut i fra denne endringen i ordlyd kan tolke at det har skjedd et ideologisk skifte innen den offentlige kunstpraksisen. Der man i 1977 oppfattet utsmykkingen som autonom på lik linje med annen kunst, har man i 1994 valgt å plassere den i en bestemt kontekst, nemlig i en ”arkitektonisk sammenheng”(Gran, 2003, s. 34).

I forbindelse med navneendringen i 2007 ble utsmykkingsbegrepet ikke lenger ansett for å være relevant for KOROs virksomhet og selv om det fortsatt er i bruk i dagligtale og forvaltning, ble begrepet derfor fjernet fra alle nye dokumenter og det ble i stedet utarbeidet en ny terminologi for virksomheten basert på kunstbegrepet. De nye vedtektene fra 2007 definerer da heller ikke hva utsmykking eller kunst kan være, men forteller i stedet hva KOROs formål er. I følge vedtektene skal KORO sikre at kunsten i det offentlige rom er av høy kunstnerisk kvalitet, samtidig som institusjonen skal ”legge til rette for at kunst blir et vesentlig element i offentlige bygg og rom”(Kulturdepartementet, 2007).

Med inkluderingen av andre ordninger slik som tilskuddsordningen for kommunale bygg og ordningen for offentlige uterom i 2001, også kalt URO-ordningen, utvidet KORO sitt virkefelt og åpnet for et bredere spekter av uttrykksformer. Begge disse ordningen forholdt seg til ulike typer offentlige rom, ikke bare arkitektur i form av nybygg, leiebygg og rehabiliteringer. Sammen med gjennomføringen av en rekke større kunstprosjekter på 1990-tallet, var spesielt URO-ordningen med på å tydeliggjøre at KORO hadde beveget

seg bort fra den tradisjonelle oppfatningen av hva utsmykking kunne være. Endringen fra utsmykking til kunst var derfor også i tråd med ordningens ønske om et mer dynamisk kunstbegrep som gav større uttrykksmuligheter. I evalueringen av KORO fra 2015 understrekes det at denne utvidelsen speiler de endringene som har funnet sted i samtidskunsten siden Utsmykkingsfondets etablering (Bærtås mfl., 2015, s. 6). Man kan si at kunst i offentlig rom har gått fra å være dominert av modernismens verksestetikk som vektla autonome og mediumspesifikke kunstverk, uten tilknytning til sted og kontekst, til å vektlegge mer stedsspesifikke og kontekstuelle tilnærminger. Fra å i hovedsak handle om malerier, grafikk og skulptur består dagens kunst i offentlig rom av en lang rekke medier og praksiser. Der den tidligere var konsentrert om objekter og permanente kunstverk, har man åpnet for at kunst i offentlig rom også kan ta form av handlinger, hendelser og situasjoner i tråd med den utviklingen man har sett i samtidskunsten (Kulturdepartementet, 2012).

I artikkelen "Art goes public: Kunstnerisk intervensjon" skisserer kunsthistoriker Olga Schmedling (2003) opp ulike paradigmer innen det som kan betraktes som offentlig kunst fra slutten av 1800-tallet og frem til i dag. Selv om dagens KORO har en historie som kun strekker seg tilbake nesten 40 år har "det offentlige" i form av offentlige myndigheter anvendt kunst på forskjellige måter og med ulike hensikter. På grunn av oppgavens fokus på produksjonsaspekter innenfor den organiserte offentlige kunstproduksjonen vil den derimot kun belyse utviklingen fra opprettelsen av Utsmykkingsfondet og frem til i dag. Det man kan kalle den kontemporære kunsten (i offentlig rom) har slik sett en relativt kort, men innholdsrik historie. I følge Schmedling var den offentlige kunsten fra etter krigen og til langt ut på 1970-tallet i hovedsak preget av nonfigurativ og autonom kunst, noe også Utsmykkingsfondet vedtekter fra 1977 gjenspeiler (Schmedling, 2003, s. 123). Mye av denne modernismens bidrag til offentligheten besto av stedsuavhengige skulpturer, såkalte "dropskulpturer", eller flatekunst på vegg. Sistnevnte kan være alt fra malerier og grafikk i ramme til større integrerte veggarbeider, men felles for de er at de på lik linje med skulpturen i hovedsak kan regnes som autonome verk. Utfordringen med å skulle konsentrere oppgaven om norsk kunsthistorie er at denne nødvendigvis ikke har utviklet seg parallelt med for eksempel den amerikanske. Man kan finne igjen mange av de samme stegene, men ikke nødvendigvis til samme tidspunkt (Danbolt, 2001). Det er derfor her viktig å understreke at kunsten i Norge, og da spesielt kunsten i det offentlige rom, av ulike årsaker i stor grad

var preget av naturalistiske og figurative uttrykk til nærmere 1980-tallet(Grønli, 2001; Sørensen, 2009)<sup>5</sup>. Selv om andre kunstpraksiser også utviklet seg i Norge var de kanskje ikke like synlige og fikk ikke tydelig feste i den offentlig produserte kunsten før senere(Sørensen, 2009). Man kan si at mye av praksisene knyttet til kunst i offentlig rom lenge handlet om kontrastene mellom et figurativt, lett gjenkjennelig motiv og den modernistiske, abstraherte eller nonfigurative kunsten, begge fundamentert i et autonomt kunstbegrep. Når andre kunstpraksiser begynte å gjøre seg gjeldende utover 1970-tallet utfordret de både uttrykk og kunstbegrep, og kunstproduksjon innen kunst i offentlig rom siden da kan derfor sies å omhandle utforskning av muligheter og alternativer til foregående praksis(Danbolt, 2001). Hva kan kunst i offentlig rom være? Schmedling (2003) omtaler dagens paradigme som det multimediale og multifunksjonelle, i sterk kontrast til det tidligere. Hun begrunner dette med at dagens praksis verken lar seg avgrense etter et formalanalytisk eller mediumspesifikt prinsipp. Hun er da også i tvil om det er mulig å kalle det for et paradigme innen ”offentlig kunst” fordi et trekk ved dagens kunst i offentlig rom nettopp er å presse grensene mellom det offentlige og private, mellom kunst og ikke-kunst(Schmedling, 2003, s. 123).

I evalueringen av KORO trekker kunstner og professor i Magnus Bærtås med flere(2015) frem hvordan dagens visuelle kunstnere låner metoder og virkemidler fra ulike medier og ulike disipliner, noe som også har bidratt til en interdisiplinær diskurs innen kunst i offentlig rom(s. 24). Omstillingen fra innkjøpte enkeltverk til større oppdragsbaserte kunstprosjekter, i tillegg til en utvidet kontekst fra arkitektur til offentlig rom, har ført til at kunstnere som arbeider med kunst i offentlig rom også må forholde seg til andre aktører. I tillegg til oppdragsgiver og brukere, krever mange av disse oppdragene samhandling eller samarbeid med en rekke andre fagdisipliner og personer avhengig av hvilken kontekst kunsten produseres i. Det interdisiplinære aspektet handler om mer enn størrelse på prosjekter og valg av nye uttrykksformer. Det kan også knyttes til en problematisering av kunstens rolle i samfunnet som spesielt gjorde seg gjeldende fra 1960- og 70-tallet og frem til i dag. Kunstnernes ønske om å ikke bare nå ut til en bredere publikumsgruppe, men også intervenere i offentligheten og i folks hverdagsliv har i følge kunsthistoriker Olga Schmedling (2003) ført til kunstuttrykk som infiltrerer i andre områder av samfunnet enn kunstfeltet. Hun skriver at kunsten i det offentlige rom har

---

<sup>5</sup> Dette kan bla. knyttes til at skulpturundervisningen ved Kunstakademiet, under Per Palle Storms ledelse, helt frem til 1980 var preget av klassisistiske og naturalistiske idealer.

utfordret grensene mellom for eksempel kunst, arkitektur og design, skillet mellom det offentlige og private, subjekt og objekt, ved å blande både disipliner, materialer, medier og teknikker (Schmedling, 2003, s. 120). På denne måten har også deler av den offentlige kunsten blitt mindre synlig som kunst, fordi den ikke tar form som det mange kanskje tradisjonelt sett forbinder med offentlige kunstverk; skulpturen på torget eller maleriet i kantinen.

Etter hvert som det innen kunstfeltet har utviklet seg nye kunstpraksiser har mange av de på ulikt vis blitt institusjonalisert og funnet veien inn i kunst i offentlig rom. De påfølgende kapitlene vil se nærmere på noen tendenser innen kunst som har vært betydningsfulle for utviklingen innen den bygningsintegreerte kunsten og eksemplifisere hvordan de har gjort seg gjeldende innen kunst i offentlig rom.

#### 4.4.5 Fra bygg til rom, et utvidet offentlighetsbegrep

Som nevnt innledningsvis signaliserte navneendringen også en endring i KORO's virksomhet. Man gikk fra å i hovedsak produsere kunst i relasjon til bygg og anlegg til å produsere kunst i det offentlige rom. KORO utvidet slik det tidligere begrepet om offentlighet knyttet til arkitektur til å handle om alle typer offentligheter, ikke bare de fysiske, men også sosiale og juridiske (Bærtås mfl., 2015, s. 26).

Evaluering av KORO fra 2015 gir en kort forklaring av hva man innenfor ulike fagterminologier legger i begrepet offentlig rom:

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 forbilledlig, som rom for samtale og debatt. (Bærtås mfl., 2015, s. 26)

I artikkelen "Public Art: Between Public and Private" diskuterer Jane Rendell hva offentlig i tilknytning til kunst kan bety og argumenterer for at det må ses i lys av en inter-relasjon mellom termene "offentlig" og "privat" (Rendell, 2000). Når KORO arbeider i den fysiske offentligheten skiller de selv mellom steder som er offentlige og steder som er halv-offentlige. Det offentlige rom består av områder slik som åpne plasser og gater hvor alle skal ha tilgang, mens halv-offentlige rom omhandler fasader, foajeer, arbeidsmiljøer osv. Selv om KORO må forholde seg til en flytende definisjon av begrepet offentlig rom legger de i sitt virke vekt på bestemte kvaliteter som ligger i bunn for produksjonen av deres kunst i offentlig rom. De tar blant annet utgangspunkt i at det

skal være ”en arena der mennesker møtes, der kommunikasjon og forhandling finner sted og som bringer frem det sosiale livet”(Bærtås mfl., 2015, s. 26).

I den tiden KORO, tidligere Utsmykkingsfondet, har hatt sitt virke har forståelsen for en rekke begreper endret seg noe som igjen har påvirket både utviklingen av KORO og endringer innen den offentlig produserte kunsten. Blant annet har forståelsen av det offentlige rom som kontekst for kunsten blitt stadig mer kompleks. Utgangspunktet for Utsmykkingsfondet var å sørge for tilgang til kunst i relasjon til arkitektur. I dag opererer derimot KORO i ulike typer offentlige rom, ikke bare de arkitektonisk eller juridiske, men også et offentlig rom forstått som sosialt, kulturelt og politisk. Gjennom produksjon av kunst i offentlig rom kan man kanskje si at KORO ikke bare har utvidet sitt virkefelt, men også har utviklet en kunstpolitisk rolle, ”ved i større grad å støtte og legge til rette for eksperimentelle og nyskapende prosjekter i ulike offentlige kontekster; og således bidra til en utvidet forståelse både av hva kunst [i offentlig rom] kan være, og hva offentlighet betyr”(Bærtås mfl., 2015, s. 12).

#### 4.4.6 Finansiering

Selv om man har utvidet virkefeltet for kunst i offentlig rom fra å kun handle om kunst i relasjon til arkitektur til å operere i et utvidet offentlighetsbegrep, produseres fortsatt mye av kunsten i forbindelse med nye bygg og anlegg på grunn av finansieringsmodellen. Det er vanligvis det enkelte byggeprosjektet som utløser midler til å produsere kunst. De siste årene har man innen kunst i offentlig rom diskutert alternative modeller fordi man har opplevd det som en begrensning at midlene fortsatt i stor grad er knyttet til bygg. Atle Røvig, tidligere leder for Utsmykkingsfondet, har blant annet uttrykt at dette kan virke hemmende med hensyn til utviklingen av nye kunstuttrykk innen den offentlig produserte kunsten da dette feltet stadig er i endring (Blom, Hovdenakk, & Schmedling, 2000, s. 74-75). Trondheim kommune la i 2002 om finansieringsmodellen slik at det er kommunens totale investeringsbudsjett som utløser midler til kunst i offentlig rom. Mye av dette er satt av til å følge byggingen av nye bygg og anlegg, men kommunen kan selv vurdere hvor disse pengene skal settes inn. De er altså ikke bundet til særskilte byggeprosjekter. Inntil 25 % av kommunens avsatte midler kan også hvert år brukes på prosjekter utenom nybygg/nyanlegg (Svein Hammer & Gullichsen, 2009, s. 6). I den siste evalueringen av KORO foreslås det at man ser nærmere på en finansieringsmodell tilsvarende den Trondheim kommunes ordning belager seg på (Bærtås mfl., 2015, s. 59).

## 5. Bygningsintegrert kunst

Skal man se nærmere på forholdet mellom kunst og arkitektur, og da spesielt relasjonen mellom kunst i offentlig rom og arkitektur, blir termen bygningsintegrert et viktig begrep å gå nærmere inn på da det nettopp omhandler kunstverk i grenseland mot arkitektur, kunstverk som kan sies å balansere i spenningsfeltet mellom å oppfattes som kontekstbaserte kunstprosjekter eller som designaspekter i den arkitekturen de integreres i. Generelt sett er ”integrert” et ord som på ulike måter er viktig i den faglige diskusjonen knyttet til utsmykning av arkitektur eller dagens kunst i offentlig rom. Ordet ”integre” betyr å danne en helhet, eller ”å innlemme i en helhet”. Innen sosiologisk teori blir ordet integrasjon brukt både om prosessen hvor ulike deler gjøres til en helhet og den tilstanden hvor de ulike elementene inngår i et sluttet hele (Brochmann, 2014). Med tanke på oppgavens fokus kan det være fruktbart å ha ordets betydning med seg som ramme rundt både kunstprosjekter og samarbeid mellom kunstner og arkitekt.

### 5.1 Bygningsintegrert eller integrert?

I følge forfatter Kjell Norvin mener de fleste ”bygningsintegrert kunst når man snakker om integrert kunst” (Norvin, 1996, s. 13). Da Norvin i 1996 skrev at det er i denne betydning begrepet ble brukt av det daværende Utsmykkingsfondet er nok det korrekt, mens det i dag kan synes å brukes på en mer udifferensiert måte som ikke nødvendigvis skiller mellom arkitektur eller anlegg. Selv om integrert kan reflektere en mer likestilt forståelse av forholdet mellom kunst og arkitektur, vil oppgaven forholde seg til begrepet bygningsintegrert. Dette gjøres for å signalisere at det er relasjonen mellom kunst og arkitektur som på ulike måter undersøkes.

Begrepet er i hovedsak i bruk innen produksjon, forvaltning og vedlikehold av kunst i offentlig rom. Selv om begrepet bygningsintegrert her brukes på lik linje med andre begreper som maleri, skulptur og fotografi for å beskrive en kategori, er ikke bygningsintegrert å regne som eget kunstmedium og sier ikke noe om hva man kan forvente av teknikk eller formuttrykk. Det er en deskriptiv betegnelse som på en forenklet måte kommuniserer kunstens forhold til arkitekturen. Det forteller at kunsten på en eller annen måte er ”integrert i bygg og eiendom” og at den ikke ”kan skilles fra bygningen eller eiendommen uten vesentlig kostnad eller arbeid» (KORO, 2007, s. 15). Integrerte kunstprosjekter er blitt en relativt vanlig form for bestillingsverk. De er som

regel stedsspesifikke og er i hovedsak integrert i arkitektur, men kan også integreres i andre faste konstruksjoner eller i by- og gaterom. Denne oppgaven vil konsentrere seg om den bygningsintegrerte kunsten og utviklingen i relasjonen mellom kunst og arkitektur.

Ser man på kunsten i offentlig rom som en skala mellom to ytterpunkter kan kanskje den bygningsintegrerte kunsten settes opp som motpol til den autonome, kontekstuavhengige løskunsten. Kunsthistoriker Gunnar Sørensen understreker at det ikke er noen kvalitativ forskjell mellom løs og fast kunst(Sørensen, 2009, s. 19). Den grunnleggende forskjellen defineres av kunstverkets tilblivelsesprosess og ønsket virkning i relasjon til kontekst. Som oppdragsbasert og i hovedsak stedsspesifikke kunstprosjekter er den bygningsintegrerte kunsten bestilt, planlagt og/eller utført i tilknytning til en på forhånd mer eller mindre definert situasjon. Ofte i samhandling med bygging eller utforming av et byggverk, og dets arkitekter, oppdragsgivere og brukere. Denne formen for kunstproduksjon innvirker som regel på forhold som dimensjonering, materialvalg, teknikk, koloritt og eventuell tematikk(Sørensen, 2009). Å gjennomføre et oppdrag med bygningsintegrert kunst setter kunstneren i en posisjon hvor hun eller han må balansere mellom eget kunstnerisk uttrykk og tilpasning til oppdragets arkitektonisk og/eller sosiale kontekst. Beslutningen om kunsten kan integreres i et byggverk er kanskje i første instans en bestemmelse som drøftes i kunstutvalget, og vil veies opp mot funksjon, holdbarhet og til syvende og sist bli et spørsmål om økonomi(Dolmer & Madsen, 2012) I enkelte oppdrag kan det være et mål i seg selv at kunsten bygningsintegreres, i andre oppdrag driver kontekst og ønsket virkning frem et uttrykk i grenseland mot arkitektur. Dette er ulike aspekter ved bygningsintegrert kunst oppgaven gjennom de påfølgende kapitlene søker å belyse nærmere.

En eller annen form for samarbeid mellom kunstner og arkitekt, samt tidspunktet for inngåelsen av dette samarbeidet, kan sies å være grunnleggende premisser for tilblivelsen av den bygningsintegrerte kunsten. Som Kjell Norvin skriver i artikkelen ”Integrert utsmykking - den ideelle fordring” er ”integrering av kunstneren i prosessen [...] første skritt på veien mot [...] integrering av utsmykkingen”(Norvin, 1996, s. 16). På hvilket tidspunkt i prosessen kunstneren involveres påvirker både hvordan samarbeidet med arkitekt utvikler seg og dermed også på hvilken måte og i hvilken grad kunsten integreres i prosjektet. Fra 1994 og frem til 2007 opererte Utsmykkingsfondet med vedtekter som



graderte utsmykninger i delvis og særlig integrert, i tillegg til den frittstående. Det er i den forståelsen tale om et særlig integrert kunstprosjekt når kunsten griper fysisk inn i arkitekturen. Det kan skje gjennom såkalte overflatearbeider eller en mer radikal bruk av kunst som bygningselement. Bearbeiding av overflater omhandler kunst som tar for seg alle former for flater slik som gulv, tak, fasade og vegger, i tillegg til at man kan inkludere produksjon av kunst i form av trapper, vindusflater m.m. Diverse arkitektoniske elementer i et byggverk som kan få kunstnerisk bearbeidelse (Hansen, Hansen, Henckel, & Møller, 2011). Slike overflatearbeider kan i mange prosjekter fortsatt gjennomføres selv om kunstneren ikke er med før på skissnivå, da denne måten å arbeide bygningsintegrert på i større grad kan tilpasses den allerede skisserte arkitekturen. Tenkes kunsten derimot inn som en del av konstruksjonen, som et bygningselement som inngår i arkitekturen på lik linje med andre bygningskomponenter, bør kunstner og arkitekt samarbeide i selve idéutviklingen for at dette skal være mulig. Man kan derfor si at et tidlig inngått samarbeid gir mulighet for et mer integrert samarbeid mellom kunstner og arkitekt, og dermed også et større mulighetsrom for å integrere kunst og arkitektur (Dolmer & Madsen, 2012). På den annen side kan man derimot påpeke at den bygningsintegrerte kunsten på denne måten også kan synes å slutte seg til den arkitektoniske orden. Gunnar Sørensen skriver at kunsten ved å rette seg mot arkitekturen og søke integrasjon i ytterste konsekvens står i fare for selvutsløttelse (Sørensen, 2009, s. 25).

Fordi kunsten blir en integrert del av arkitekturen opphører den å eksistere som klart avgrenset verk. Den bygningsintegrerte kunsten balanser dermed i et spenningsforhold mellom å forsvinne i arkitekturen, bli usynlig som kunst, og å identifiseres og anerkjennes som kontekstbaserte kunstprosjekt med egenverdi utover dets relasjon til arkitekturen. Dette aspektet har vært med på å danne grunnlaget for undersøkelsen i dette prosjektet, da man kan stille spørsmål ved hvorfor man som kunstner inngår i samarbeid eller produserer kunst som i verste fall kan oppfattes som arkitektur eller en del av den. Denne bevegelsen i grenseland er også det som danner grunnlaget for mye av kritikken av den bygningsintegrerte kunsten. Samtidig med at "selve integrasjonsaspektet har kommet mer i fokus, kan det også spores en misnøye med selve utsmykkingsbegrepet" skriver Ann-Brit Gran (Gran, 2003, s. 34). Slik sett er det bygningsintegrerte i kunsten tvetydig på flere måter. Samtidig med at interdisiplinære samarbeid hvor kunst og arkitektur integreres fremmes som ideelle kunstprosjekter er også dette et av de punktene kritikere bruker for å distansere dette kunstuttrykket fra den frie kunsten.

## 5.2 Fra løskunst til fast kunst

Førrige kapittel viste at det nye og mer dynamiske kunstbegrepet KORO i dag opererer med både å åpner for og favner flere kunstformer og teknikker enn tidligere, men dette kapitlet vil belyse at hva som har blitt akseptert og etter hvert etterspurt innenfor det gamle utsmykkingsbegrepet også endret seg betydelig i løpet av Utsmykkingsfondets virketid. En historisk gjennomgang vil vise at utsmykkingsbegrepets grenser stadig ble flyttet, spesielt i relasjon til den arkitekturen den på ulike måter skulle forholde seg til (Norvin, 1993). For å bedre forstå utviklingen i relasjonen mellom kunst og arkitektur, materialisert gjennom den bygningsintegreerte kunsten, vil de neste sidene belyse visse kunsthistoriske utviklingstrekk.

I boken *Kunst i Statens hus* belyser Kjell Norvin utsmykkingens endring mot et stadig mer integrert kunstuttrykk i årene mellom 1976 og 1992. Han skriver at man allerede på 1950-tallet ser starten på det han kaller for en nyorientering i forholdet mellom utsmykkingsform og arkitektur (Norvin, 1993, s. 40). At kunstnerne begynte å se etter alternative teknikker til det tradisjonelle utsmykkingspraksisene som relevante svar på løsningen av utsmykkingsoppdraget som en mer integrert del av arkitekturen. Den tidligere nevnte overgangen fra løse kunstobjekter til en mer direkte kontakt med arkitekturen ble sett på som en måte å utvide uttrykksmulighetene.

Det utsmykkingsprosjektet man kan si var med på å definere det bygningsintegreerte kunstbegrepet i moderne tid er de bygningsintegreerte kunstverkene gjennomført av kunstnerne Tore Haaland, Carl Nesjar, Inger Sitter og Odd Tandberg, i samarbeid med arkitekt Erling Viksjø, i tilknytning til byggingen av Høyblokken og Y-blokken. Dette regnes som 1950- og 1960-tallets viktigste utsmykkingsoppdrag og representerte på flere måter noe radikalt annerledes i forhold til samtidige offentlige utsmykninger. Det abstrakte formspråket var kontroversielt og materialbruken hvor motivene, basert på deres egne tegninger samt skisser av Pablo Picasso og Kai Fjell, ble sandblåst inn i naturbetongen ny. Metoden var utviklet av Viksjø selv, i samråd med sivilingeniør Sverre Nystad, tidlig på 50-tallet og ble etter hvert hans varemerke. I en presentasjon av kunsten i Regjeringskvartalet skriver Nasjonalmuseet for arkitektur at den står i en særstilling innen nyere norsk kunst. De fremhever at ”arkitekturen og billedkunsten [er] så intimt forbundet med hverandre at de fremstår som uatskillelige” (Nasjonalmuseet - Arkitektur, 2014) Det er nettopp dette spesielle forholdet mellom kunst og arkitektur som har

bidratt til at begrepet igjen er løftet frem i media og kunstfaglig diskurs knyttet til en eventuell rivning av byggene.

Overgangen fra det man kaller løskunst og til å gjennomføre større oppdragsbaserte kunstprosjekter var blant annet begrunnet med at den kunsten som rett etter andre verdenskrig ble distribuert gjennom ulike kanaler ut til arbeidsplasser, skoler og andre institusjoner var relativt lik. Man anså derimot at kunstnerne med en stedstilpasset kunst laget med tanke på et konkret bygg ”ville ha helt andre muligheter til å skape noe med en unik karakter”(Vigrestad, 2014, s. 36). Denne første stedstilpassede kunsten kan derimot ikke sammenliknes med det vi i dag omtaler som stedsspesifikk kunst fordi de var stedstilpasset i form av at de var oppdragskunst, og ikke fordi de vektla motiv, tema eller uttrykk som koblet de til det enkelte sted de ble produsert til. De ble ofte tilført bygget etter ferdigstilling og ikke i samarbeid med arkitekt(Vigrestad, 2014) Kjell Norvin skriver at det tidvis kunne virke som om løskunsten forsøkte å erobre eller overse det arkitektoniske rommet den ble plassert i. Den befant seg ikke i det han kaller et artikulert forhold til arkitekturen(Norvin, 1993, s. 40). Når utsmykkingene i stadig større grad utover 1960-tallet ble tilpasset det rommet de skulle plasseres i skyldtes det i følge Vigrestad da også ”arkitektenes økende engasjement i byggets helhetlige uttrykk”(Vigrestad, 2014, s. 89). Dette engasjementet kan kanskje også kobles til at man nå begynte å fastsette at en viss prosentandel av byggebudsjettet skulle settes av til utsmykking. Denne forutsigbarheten gjorde det også mulig å begynne planleggingen av utsmykking på et langt tidligere tidspunkt enn hva som hadde vært praksis tidligere. Selv om det allerede da som regel var kunstutvalg som tok de endelige avgjørelsene, var det ikke uvanlig at arkitekter foreslo kunstnere som man antok ”stor grad ville være tro mot idégrunnlaget for bygget, blant annet i forhold til materialvalg”(Vigrestad, 2014, s. 90).

### 5.3 Utviklingen av en kunstpraksis

På slutten av 1970- årene visere for eksempel utlysninger av utsmykkingskonkurranser at selv om det var akseptabelt med tradisjonelle utsmykkinger begynte man å oppmuntre til forslag som gikk på tvers av tradisjonelle medier, gjerne utført i ukonvensjonelle materialer og teknikker. Utsmykking i perioden mellom 1950 og 1970 bestod i hovedsak av skulptur og ulike former for veggmalierier(Grønli, 2001; Sørensen, 2009). Det finnes i tillegg enkelte klart bygningsintegreerte kunstverk, og selv om de i dag kan fremstå som eksemplariske skilte de seg ut fra datidens samtidige praksis innen utsmykking. Man

etterspurte derfor en nytenkning og eksperimentering innen kunstuttrykket. I følge Gunnar Sørensen kunne det virke som man ønsket arbeider som ”ikke lett lot seg definere som noe annet en kunstnerisk utsmykking”(Sørensen, 2009, s. 218). Han tolker dette som en bevisst distansering fra modernismens avgrensninger mellom kunstarter. Det var ikke lenger slik at man ved å velge medium fulgte målene satt innen denne typen visuell kunst, man begynte i stedet å trekke inn aspekter utenfor for selve kunstverket. Sørensen antyder at det på dette tidspunktet kan synes som man innen ”kunstnerisk utsmykking” ønsket å utvikle et kunstuttrykk nærmest som egen sjanger. Et uttrykk som skilte seg fra både billedkunst og kunsthåndverk i deres tradisjonelle betydning, ”men søkte å sette materialer, farger og teknikker i spill – i forhold til arkitektur, miljø og brukernes behov og aktivitet”(Sørensen, 2009, s. 224). Ved å jobbe med bygningsintegrerte kunstverk kom kunstnerne i mer direkte kontakt med konteksten, med arkitekturen i seg selv og med arkitekturen som et ledd i å integrere kunsten i samfunnet. Allerede på her begynner man å se en utvikling ut over de formalestetiske kvalitetene ved verket. I forbindelse med en del av oppdragskunsten på 1960- og 70-tallet, spesielt knyttet til skoler, ble det spesifikt bedt om aktiviserende arbeider. At man ønsket en tydeligere henvendelse til og kontakt med betrakter kan eksemplifiseres med oppblomstringen av såkalte lekeskulpturer på denne tiden. Disse kunne ta form av bygningsintegrerte verk med funksjonelle elementer eller helt frittstående objekter, og produseres fortsatt i en videreutviklet form som kunstprosjekter til for eksempel barnehager osv. Ved å gripe direkte inn i barnas lek og hverdag fikk også kunstneren en mer samfunnsengasjert rolle(Sørensen, 2009). Denne utviklingen er helt i tråd med Olga Schmedlings tidligere skisserte paradigmer innen kunst i offentlig rom.

#### 5.4 Den ideelle fordring?

I artikkelen ”Integrert utsmykking – den ideelle fordring” i Utsmykkingsfondets årbok for perioden 1992-1995 gir Kjell Norvin en oversikt over hvorfor bygningsintegrert kunst lenge ble ansett for å være den ideelle form for utsmykking(Norvin, 1996). Som beskrevet over kan det blant annet sees i forlengelsen av overgangen fra løskunst til oppdragsbaserte og faste kunstverk, samt en stadig mer kontekstbevisst kunstproduksjon. Som en reaksjon mot den modernistiske kunstens stedløshet søkte man i stedet å integrere kunsten i sin plassering, og ved å integrere den i arkitekturen kan man også si at kunsten i større grad enn tidligere også kunne intervensere i virkeligheten og samfunnet.

Selv om Utsmykkingsfondet i mange år kjøpte inn betydelige mengder løskunst i form av malerier, grafikk og skulptur, hevder Norvin at fondet helt fra starten av sin virketid ønsket å satse på bygningsintegrert kunst (Norvin, 1996, s. 23). Selv om vedtektene ikke inneholder begrepet integrert før i 1994 har Utsmykkingsfondet i diskusjoner rundt den kunstneriske utsmykningen av arkitektur flere ganger gitt uttrykk for at ”den ideelle fordring er integrert utsmykking” (Norvin, 1996, s. 13). Den tidligere beskrevne holdningsendringen innen kunst i offentlig rom, dreiningen mot produksjon av stedsspesifikke og integrerte kunstverk, blir etter hvert formulert i Utsmykkingsfondets vedtekter. Som beskrevet i første kapittel skiftet fondets definisjon av utsmykking i årene mellom 1977 og 1994. Billedkunst og kunsthåndverk settes i vedtektene fra 1994 inn i en arkitektonisk sammenheng. Samtidig innføres også tredelingen mellom ”særlig integrerte utsmykkingsoppdrag”, ”delvis integrerte utsmykkingsoppdrag” og ”frittstående utsmykkingsoppdrag” (Norvin, 1996, s. 13). Ved å legge til at utsmykningen kan være mer eller mindre integrert i byggets arkitektur begynner man i de senere vedtektene også å snakke om noe som kanskje er blitt enda tydeligere innen kunst i offentlig rom de siste ti årene. I følge Ann-Britt Gran kan vedtektsendringen antyde en ”tendens i retning av at integrasjon er å foretrekke” (Gran, 2003, s. 34).

Den bygningsintegrerte kunsten hadde sin storhetstid på 1990-tallet. Fastsettingen av en viss prosentandel til utsmykking hadde skapt større bevissthet rundt tidspunktet for involveringen av kunstneren i prosjektet. Utover i 80-årene la man ikke bare til rette for at utsmykkingsplaner kunne utarbeides tidlig i byggeprosessen, men fordi oppdragene mer og mer lot seg utvikle mens anleggene var under planlegging la man også til rette for integrert utsmykking. Den tidlige involveringen forsterket mulighetene for en mer helhetlig løsning for kunst og arkitektur. Intensjonene var gode og det finnes mange bygningsintegrerte eksempler fra denne tiden, men ofte ble prosjekter nedskalert eller skrinlagt på grunn av økonomisk nedgang (Sørensen, 2009; Vigrestad, 2014). Med oppgangstider utover 1990-tallet får også den bygningsintegrerte kunsten derfor et alvorlig oppsving. Ikke bare knyttet til økonomiske muligheter, men også i forlengelsen av et generelt større fokus på estetisering av omgivelser. Dette viste seg blant annet i en utvidelse av mulige områder for integrering. Der den bygningsintegrerte kunsten tidligere hadde vært konsentrert om fasade og vegg eller varianter av dette, blir integrering innenfor et utvidet repertoar utover 90-årene både akseptert og etterspurt. Kjell Norvin

trekker i 1996 blant annet frem bearbeiding av gulv som et relativt nytt fenomen (Norvin, 1996, s. 26). At diverse bygningselementer i seg selv fikk det man kan kalle en kunstnerisk utforming ble en tendens innen utsmykkingskunsten det neste tiåret. I boken *REALart* (2000), som omhandler kunsten i det da nye Realfagsbygget ved NTNU i Trondheim, uttalte tidligere styreleder i Utsmykkingsfondet, Atle Røvig, at ”det interessante med prosjektet[...]er at man ikke bare arbeider med kunst i bygg, men som en integrert uttrykksform” (Blom mfl., 2000, s. 74). Videre trekker han frem at infrastrukturen leggene er like viktige som arkitekturen. Generelt sett mener han at det meste kan brukes som medium for kunstneriske uttrykk og at man bør ”etterspørre en poetisk bearbeidelse av tingene som omgir oss” (2000, s. 75-76). Det finnes tilsynelatende ingen klare grenser for hva en ”integrert uttrykksform” kan omfatte. Nye praksiser innen samtidskunsten har ikke bare medført nye områder for den bygningsintegrerte kunsten, men også brakt med seg nye måter å integrere kunst og arkitektur i samme prosjekt. Denne utviklingen har på lik linje med andre begrep ført til en stadig videre forståelse av det bygningsintegrerte. I artikkelen ”Ryker om et annet rom” skriver kunsthistoriker Marit Paasche i 2005 at Utsmykkingsfondet har begynt å utfordre den ”tradisjonelle forståelsen av forholdet mellom kunst, arkitektur og offentlige rom” (Paasche, 2005). Hun argumenterer for hvordan nye kunstuttrykk, som ikke er bygningsintegrerte i tradisjonell forstand, også kan defineres innenfor utsmykkingsbegrepet på grunn av deres nære tilknytning til et arkitektonisk bygg. Artikkelen tar utgangspunkt i en rekke temporære offentlige kunstprosjekter som på ulikt vis retter fokus mot det rommet eller den arkitekturen de står i relasjon til. Slik kan man kanskje argumentere for en konseptuell integrering av kunstprosjektene.

Siden århundreskiftet har helhetsbildet av den bygningsintegrerte kunst vært mangfoldig. Ikke bare kan den graderes etter hvilken grad av tilknytning den har til arkitektur, men også i form av større og mindre prosjekter. Det vil si at bygningsintegrerte kunstprosjekter spenner over en skala som favner alt fra monumentale samarbeidsprosjekter til mer individuelle arbeider med vinduer, dørblander og søyler. Og det er den situasjonen man kan kjenne igjen når man ser på dagens produksjon av bygningsintegrert kunst. Det samme århundreskiftet førte også med seg vektlegging av andre begreper innen kunst i offentlig rom. Det integrerte som ”ideell fordring” erstattes av økende fokus på det stedsspesifikke, både i begrepsbruk og innen produksjonen av kunstprosjekter. Dette er derimot ikke et brudd med det bygningsintegrerte. Mye av det

som siden omtales som stedsspesifikke arbeider er også integrert i arkitektur eller andre faste konstruksjoner.

I essayet *Stivmede øyeblikk?* skriver Dag Wiersholm at man kan se på opprettelsen av Utsmykkingsfondet som ”oppstarten på en offentlig omgivelsetestetikk”(Wiersholm, 2009, s. 45). Han trekker frem at siden det dreide seg om kunst produsert i relasjon til arkitektur, som en del av våre byggede omgivelser, har dette vært implisitt i ordningen selv om det ikke har vært formulert som en begrunnelse for opprettelsen(2009). Denne rollen ble derimot tydeligere kommunisert utover 1990-tallet da omgivelser og estetikk ble fokusområde innen arkitektur, design og kunst i offentlig rom. Denne interdisiplinære satsningen ble fra myndighetens side uttrykt gjennom for eksempel Stortingsmelding nr. 61(1991-92) *Kultur i tiden* som blant annet sidestilte estetikk med funksjonalitet i forbindelse med kvalitativ utforming av omgivelsene(Kulturdepartementet, 1992). Dette var med på å danne grunnlaget for at arkitektur og fysiske omgivelser ble en del av kulturpolitikken og at visuell kvalitet siden da har stått sentralt også innen byutvikling. Det bidro til en større bevissthet rundt kunstens rolle i det offentlige rom og åpnet for en bredere kunstnerisk medvirkning i utformingen av våre omgivelser(Kulturdepartementet, 2012, s. 88).

Ved at kunstnere, arkitekter og andre fagdisipliner forventes å kunne samarbeide om utformingen av offentlige steder, plasser og bygninger kan man si at både kunstneren med sin kompetanse og kunsten blir en integrert del av et større samfunnsprosjektet. Også for det bygningsintegrerte kan utvidelsen og bruken av stedsbegrepet oppfattes som en endring til et bredere forståelse. Der det bygningsintegrerte tidligere forholdt seg til arkitektur, snakker man nå om steder; være seg arkitektur, natur og etter hvert rent immaterielle forståelser av begrepet sted. Man kan se antydningen av en integrert kunst i et utvidet offentlighetsbegrep.

## 5.5 Forvaltning og vedlikehold

Begrepet bygningsintegrert brukes innen kunstproduksjon, kunstforvaltning og vedlikehold av kunst i offentlig rom. Som tidligere belyst i kapittelet har begrepet stor innvirkning på det integrerte kunstprosjektets tilblivelsesprosess. Det har videre betydning for vedlikehold og forvaltning. Kunstens plassering i det offentlige rom medfører blant annet en annen grad av slitasje enn kunst ”utstilt i mer lukkede og kontrollerte omgivelser”(Bærtås mfl., 2015, s. 95) Dette gir generelt sett ett mer krevende vedlikehold. Å produsere bygningsintegrert kunst har slik sett også et forvaltningsperspektiv. På lik linje med annen kunst i offentlig rom, men kanskje på en

mer omfattende måte, påvirkes planleggingen av bygningsintegrerte kunstprosjekter av tanker knyttet til fremtidig vedlikehold og forvaltning. Dette kapittelet vil se nærmere på hva det innebærer og hvordan slike hensyn kan virke inn i produksjon.

#### 5.5.1 Hensyn til fremtidig vedlikehold

Noe av årsaken til at arkitekter periodevis har vært skeptiske til å integrere kunst i bygningene sine er at materialene kunstnere tidligere brukte ikke egnet seg i kombinasjon mer arkitektur(Belluschi mfl., 1960). Tradisjonelle kunstnermaterialer er ikke nødvendigvis beregnet for å skulle tåle vær eller slitasje over tid. Historisk sett har dette resultert i at mye av den tidlige bygningsintegrerte kunsten etter hvert ble en større utgiftspost knyttet til vedlikehold eller at den i verste fall måtte fjernes(Sørensen, 2009). Etter 1980-årene har man derfor satt større fokus på denne vedlikeholdsproblematikken i forhold til bygningsintegrerte arbeider.

I utgangspunktet er ordningene for kunst i offentlig rom basert på penger øremerket til produksjon og ikke vedlikehold. En av årsakene til Trondheim kommunes endring av finansieringsmodell er blant annet at den nye ordningen er mer fleksibel også i forhold til å disponere penger til vedlikehold. Man kan derfor si at materialvalg også er et spørsmål om økonomi. På den ene side på grunn av begrensninger i budsjettet for hvert prosjekt, og på den andre siden fordi omfattende vedlikehold er kostbart og kan svekke mulighetene for finansiering av nye kunstprosjekter. Det kan virke som at et ønske om varig verdi ikke er et uvanlig argument i å legitimere bruk av offentlige midler til kunst i offentlig rom.

#### 5.5.2 Levetid

Materialbestandigheten er derfor et viktig aspekt i den bygningsintegrerte kunsten. Gitt kunstverkenes omgivelser og bruk er det i de fleste kunstprosjekter innen kunst i offentlig rom en grunnleggende forståelse av at verkene må tåle en høyere grad av slitasje enn den kunsten som befinner seg i gallerier eller museum. Det eksisterer derimot ingen klar definisjon av hva dette betyr i praksis. De fleste kunstprosjektene innen denne kategorien produseres som permanente kunstverk og som en integrert del av arkitekturen kan det bety en forventet levetid tilsvarende byggverkets.

I følge evalueringen av KORO(Bärtås et al.) fra 2015 kan det tydelig kommuniserte behovet for slitestyrke og ønsket om en varierende grad av permanens føre til at kunstnerne vektlegger bruk av bestandige materialer arbeidene sine. Å ikke vurdere vedlikehold og levetid kan i verste fall forkorte verkets levetid, hvis ikke materialenes



forgjengelighet er en del av det konseptet bak kunstverket. Magnus Bærtås med flere understreker i evalueringen at dette prinsippet kan ”gripe inn i det kunstneriske uttrykket”(Bærtås mfl., 2015, s. 95)

### 5.5.3 Plassering i en kontekst

Utviklingen av nye teknikker og materialer, samt kunstnernes åpning for å ta i bruk materialer som ikke tradisjonelt sett forbindes med kunst har gjort det mulig å arbeide med bygningsintegrert kunst på en mer omfattende måte. Sammen med en tidligere involvering av kunstneren har dette ført til at man kan gjennomføre større og mer kompliserte integreringsprosjekter. Å innlemme kunst som en del av arkitekturen betyr derfor i tillegg en integrering i den forstand at det blir stilt de samme tekniske kravene til kunstverkets motstandsdyktighet som til materialene ellers brukt i arkitekturen. Dette betyr videre at disse kunstverkene i stor grad produseres innenfor de samme kravene til konstruksjon og sikkerhet som selve bygningen.

Den bygningsintegrerte kunsten kan inngå i svært ulike fysiske miljøer og produseres av den grunn i materialer egnet for den gitte konteksten(KORO, 2007). I tillegg til at kunstverkene utsettes for varierende værforhold medfører også deres plassering økt potensiale for slitasje, skade og hærverk. Tilgjengelighet er viktig for verkenes funksjon, men å være plassert der folk ferdes gjør verkene også sårbare. Slitasje og skader kan fort virke ødeleggende for kunstverkets uttrykksmessige intensjon og det er derfor også i kunstnerens interesse å skape kunstverk som så smertefritt som mulig kan leve lenge i det offentlige øye(KORO, 2010). Et økende fokus på aktiviserende kunstprosjekter hvor brukeren er fysisk i kontakt med materialene vil automatisk utløse, ikke bare materialmessige krav, men også krav om sikkerhet. Kombinasjonen av det offentlige rom som kontekst, varierende målgrupper og direkte involvering av betrakter betyr også økt sikkerhetshensyn i produksjonen av kunstprosjektet.

## 6. Kunstteoretiske perspektiver

Denne studien har hele veien støttet seg på teori, men teorien er blitt brukt på ulike måter gjennom forskningsløpet og hvilken betydning den har fått har vært avhengig av datamaterialet fra de empiriske undersøkelsene. Utviklingen innen den bygningsintegrerte kunsten er på lik linje med kunst i offentlig rom generelt påvirket av de endringer man har sett innen kunstfeltet siden 50- og 60-tallet. Det historiske tilbakeblikket på det bygningsintegrerte kunstprosjektets utvikling tar indirekte opp i seg kunstteoretiske perspektivene som ligger bak denne utviklingen, men dette kapittelet oppsummerer kort trekk som kan sies å ha vært viktige for tilblivelsen av de bygningsintegrerte verk som man møter i dag.

### 6.1 Stedsspesifikk kunst

Kunsthistoriker Miwon Kwon utforsker i boken *One Place After Another*(2004) hvordan begrepet sted gjennom kunsten har blitt forstått på flere måter og hun beskriver hvordan endringer i kunstens funksjon er knyttet til endringer i vår oppfattelse av kunstens plassering. Kwon skriver at boken ikke er ment å undersøke det stedsspesifikke som en kunstnerisk sjanger, men heller som et konsept som problematiserer forholdet mellom kunst og romlig politikk<sup>6</sup>. Det vil si det stedsspesifikke forstått som en del av det kunsthistoriker Rosalyn Deutsche har kalt ”spatial-cultural”-diskursen som kombinerer ideer om kunst, arkitektur og byutvikling med teorier om byen, sosiale og offentlige rom(Deutsche, 1996, s. xi).

Forsøket på å redefinere forholdet mellom sted og kunstverk kom som en følge av at man opplevde at den opprinnelige stedsspesifikke kunsten som forholdt seg til stedet som fysisk arena hadde utspilt sitt repertoar og at det var nødvendig å problematisere ideen om det stedsspesifikke og slik utvide forståelsen av begrepet sted. Miwon Kwon skiller derfor mellom distinktive forskjellige paradigmer for stedsspesifikk kunst i det offentlige rom som samtidig forklarer det stadig økende fokuset på publikumsinvolvering. De som vil omtales her er det hun kaller ”art-as-public-spaces”, utviklingen av stedsspesifikk kunst som sted, som noe man kunne gå inn i eller gjennom,

---

<sup>6</sup> Oversatt fra spatial politics

og "art-in-the-public-interest" som omhandler sosiale og relasjonelle kunstprosjekt(Kwon, 2004). Et større fokus på å produsere stedsspesifikk kunst som både forholdt seg til stedet fysisk og materielt samtidig som den tok opp i seg den virksomhet som foregikk der svarte i følge Rosalind Krauss(2002) på en rekke behov som hadde oppstått innen kunstfeltet. Det ble blant annet etterlyst kunst som resultat av kunstnerens fordypelse i det særegne ved stedet for at kunsten skulle kunne kommunisere tydeligere med sine respektive steder. For at kunsten skulle bli mer tilgjengelig måtte den fungere som et integrert meningsgivende element i samspill med sin spesifikke kontekst her og nå(Dolmer & Madsen, 2012; Vaa, 2003). Slik representerer også skiftet mot en mer stedsspesifikk kunst et skritt man tok fordi man mente at kunsten på denne måten ble mer tilgjengelig for det offentlige publikum.

#### 6.1.1 Fra objekt til sted

Innenfor "art-as-public-space" kan man si at man gikk fra å produsere objekt til å produsere steder og stedstilknytning. Kwon bruker designorienterte, urbane skulpturer slik som gatemøblement, arkitektoniske konstruksjoner og menneskeskapte urbane landskaper for å eksemplifisere mulighetene innen dette paradigmet(Kwon, 2004). Aspekter som fysisk tilgjengelighet og funksjonalitet ble ofte vektlagt, og i noen tilfeller ble kunsten så totalt integrert i stedet at det ble umulig å skjelne de fra hverandre. Enkelte aktører innen kunst i offentlig rom definerte publikummets utfordring med å produsere meningsfull tilknytning til kunsten som et romlig problem. Miwon Kwon viser til hvordan kurator for utstillingen "Urban Encounters: Art Architecture Audience" i 1980, Janet Kardon, i katalogessayet hevder at "entry [into a work] is facilitated when the public perceives the work as performing some useful task, whether it is simply that of shade and seating"(Kwon, 2004, s. 67). Bidragsyter til samme utstillingskatalog, kritikeren Nancy Foote, tok idéen om inngang lenger ved å foreslå at bare det stedsspesifikke verket som inviterte publikum inn i verket både fysisk og ikonografisk, viste offentlig forpliktelse. Krauss ser også dette stedsspesifikke skrittet som et paradigmeskift, men begrunner det med at det tillot en større sammenblanding av ulike disipliner som tidligere hadde vært tydelig segregert. Hun mener at denne strukturelle endringen innen kunstfeltet gjorde det mulig å tenke i "utvidet felt" og hun kaller dette starten på den såkalte postmodernismen(Krauss, 2002, s. 58). Dette "art-as-public-space"-perspektivet på kunsten gikk på tvers av modernismens mediumspesifikke tilnærming og kunstinstitusjonen(Kwon, 2004) I samarbeid med arkitekter, landskapsarkitekter og

designere ble kunstnere oppfordret til å skape offentlige rom eller steder. I følge Kwon ble kunstens nytteverdi i denne prosessen prioritert fremfor den estetiske verdi, eller den estetiske verdien ble vurdert til å være sammenfallende med nytteverdi (Kwon, 2004). Påvirket av et ønske om å igjen koble kunst og nytte sammen, både fra kunstnere og organisasjonenes side og i et forsøk på å gjøre kunsten mer tilgjengelig og relevant for publikum, sammenstilte man bruksverdien med sosialt ansvar. Det kunne virke som kunstens sosiale verdi økte parallelt med dens økende integrering i sted eller arkitektur. Fra å være kunstobjekter beveget de seg over i å bli oppfattet som en kunstnerisk gestus (Kwon, 2004, s. 72)

For å bøte på det som enkelte opplevde som meningsløse møter med kunst ble det stedsspesifikk innført som prinsipp i produksjonen av kunst i offentlig rom (Vaa, 2003). På denne måten mente man også å sikre at hvert sted fikk sitt unike kunstverk. Man vektla integrering i form av formale relasjoner mellom den materielle utforming av kunstverket og de eksisterende fysiske forholdene ved stedet fremfor å skape brudd eller intervensjoner da man mente at disse inneholdt stort potensiale for å kommunisere og interagere med det offentlige publikummet fordi verk og betrakter delte det samme rommet. Enkelte mente at på lik linje med at funksjon sikret relevans, ville kunstverk som skapte rom eller sted appellere til sosial opplevelse, felles ståsted og individuell respons. Kunsten ble slik rett og slett ”more public” (Kwon, 2004, s. 66–67).

#### 6.1.2 Kunst i det offentliges interesse

Miwon Kwon problematiserer i boken begrepet sted gjennom en fenomenologisk forståelse, gjennom en sosial-institusjonalisert forståelse og til slutt tar hun opp sted i et diskursivt paradigme hvor kunstnere forholder seg til sosiale fremfor fysiske steder for kunst. Parallelt med denne dematerialiseringen av stedet utvikles det i følge Kwon en deestetisering og dematerialisering av kunstverket. Den stedsspesifikke kunsten adopterer i stadig større grad antvisuelle strategier ved at den tar utgangspunkt i immateriell gester, evenst eller performance. Kunstverket går over til å bli en prosess og det spesifikke forholdet kunstverket har til stedet baserer seg ikke på fysisk permanens, men nettopp en understrekning av det foranderlige og midlertidige som kan oppleves her og nå (Kwon, 2004, s. 24).

Denne mer sosialt rettede stedsspesifikke aktiviteten består innledningsvis av ulike planlagte aktiviteter og inndragelse av brukere i planleggingsprosessen til tilknytning til andre offentlige kunstverk. Det var administratorene som la opp til sosial interaksjon

knyttet til kunstverket, ikke kunstnerne, og hensikten var å sikre en mer positiv mottagelse gjennom å engasjere de ulike lokalmiljøene som skulle motta kunsten (Lacy, 1995). Utover 1990-tallet begynner man derimot å snakke om ”communitybased” og deltagerbaserte kunstpraksiser. Det Kwon i sin bok kaller ”Art-in-the-public-interest”-modellen kan sammenstilles med det kunstner og teoretiker Suzanne Lacy kalte ”new genre public art”. Den amerikanske distinksjonen mellom ”public art” og ”art in public” oppstod fordi enkelte, kunsthistoriker Anne Ring Petersen viser blant annet til kuratoren John Beardsley, mente at begrepet stedsspesifikk offentlig kunst ikke lenger var dekkende og det var behov for begreper som synliggjorde det på det tidspunktet tydelige skillet mellom den sosialt engasjerte kunsten og den mer tradisjonelle formen for kunst i offentlig rom (Petersen, 2002). Lacys ”new genre public art” tok blant annet opp i seg de prosjekt-, performance- og publikumsaktiverende kunstpraksisene som tok tak i offentlige problemer eller på andre måter brukte det offentlige operativt inn kunsten. Denne nye offentlige kunsten skulle i følge Lacy fungere som en temporær intervensjon i menneskenes daglige liv og virke, i klar motsetning til den mer stedbundne og permanente kunsten man var vant til å møte i det offentlige rom (Lacy, 1995). I tillegg til ”new genre public art” oppstod også mer spesifikke termer for å beskrive kunstverk og prosjekter, gjerne i et forsøk på å dekke kompleksiteten i konteksten. Eksempler på dette er blant annet relasjonell kunst, aksjonskunst og konseptkunst (Doherty, 2004, s. 9).

## 6.2 Kroppen som virkelighet

Kunstkritiker og kunsthistorikeren Hal Foster mener at man i 1990-årene var vitne til at virkeligheten kom tilbake i kunst og teori (Foster, 1996). Kunsten ble slik et sted for reell erfaring og man vektla opplevelsen av verket, være seg sanselig eller relasjonell, fremfor dets formalestetiske kvaliteter. Dette ble i følge kunsthistoriker Gunnar Danbolt (2014) mulig fordi man gjennom postmodernismen lyktes med å oppløse de tradisjonelle media slik at man ikke bare kunne trekke veksler på andre felt, men også engasjere seg gjennom virkelige kropper og sosiale steder (s. 69). Dette fokuset på virkelighet kunne utfolde seg på ulike måter. Den relasjonelle kunsten, som man forbinder med kurator Nicolas Bourriauds bok om *Relasjonell Estetikk* (2007), er opptatt av de sosiale møtene denne kunsten kan tilrettelegge for. Videre er kroppens sentring for eksempel tydelig i både performancekunst og happenings.

Men denne virkeligheten omhandler også den kroppen man som publikum har til felles og dens evne til å oppleve og tolke verden rundt seg. Man fokuserte ikke ikke

nødvendigvis lenger på at publikum skulle tolke et bestemt budskap, men at det skulle erfare gjennom kroppens sanselige bevissthet(Danbolt, 2014). Det er her ikke lenger snakk om rent visuelle betraktninger, men en kroppslig og fysisk opplevelse basert på ideen om multisensorisk persepsjon. Det er her snakk om at det en ser inngår i en kompleks persepsjon som informeres av alle ens sanser(Kozári, 2013). Dette betyr ikke at det formalestetiske og erfaringsbaserte står i motsetning til hverandre, men at fokuset dreide seg mot at kunsten gjennom ulike virkemidler også skulle ha en virkning på sitt publikum. Effekten utgjør innholdet av verket. Danbolt skriver at de formale komponentene fortsatt kan være meningsbærende, men at det er kombinasjonen med et bredere sanselig repertoar som skaper et direkte og emosjonelt møte(Danbolt, 2014).

### 6.2.1 Det anerkjente publikum

Man kan si at disse endringene skyldes en stadig større vektlegging av betrakteren og en anerkjennelse av deres betydningsbærende rolle i møte med kunst. For filosofen Jacques Rancière er boken *The Emancipated Spectator*(2009) ment å kunne brukes som et verktøy for å bedre forståelsen av samtidskunstens logikk og den politikken han mener ligger bak persepsjonen. Med utgangspunkt i hva Guy Debord i 1967 kalte ”the society of the spectacle” er hans hovedargument at betraktersens posisjon innen kontemporær kulturteori er avhengig av den teatraliske ideen om ”the spectacle”; forestillingen som skiller tydelig mellom verket, være seg teaterforestilling eller kunstobjekt, og et passivt og forent publikum(Debord, 2000; Rancière, 2009). Gjennom boken argumenterer Rancière for en frigjøring av betrakteren fra denne distanserte posisjonen. Han mener at det nettopp er distansen mellom verk og betrakter som skaper passivitet og mener slik at frigjøringen består i en overgang til en mer aktiv betrakter. Han skriver at frigjøringen begynner når man utfordrer opposisjonen mellom å se og å handle:

when we understand that the self-evident facts that structure the relations between saying, seeing and doing themselves belong to the structure of domination and subjection(Rancière, 2009, s. 13).

Gjennom å anerkjenne at publikum innehar en distansert betrakterrolle samtidig som de aktivt tolker ”the spectacles” som tilbys dem, kan man si at publikums rolle i relasjon til kunsten og kunstverket myndiggjøres. Som meningsgivende komponent blir tilskueren likestilt, og til en viss grad vektlegges, i forhold til kunstner, virkelighet og verk(Danbolt, 2014). Ved å legitimere publikums rolle i relasjon til kunstverket kan fokuset også skifte fra kunstobjektets formale egenskaper og til den virkningen eller effekten kunstverkene

kan ha på en betrakter, og det skjer en dreining mot å vektlegge den opplevelsen eller erfaringen kunsten produserer (Danbolt, 2014).

## 6.2.2 Intensjoner om resepsjon

I artikkelen "Recognizing the Observer of Art" understreker kunst- og performanceteoretiker Boel Christensen-Scheel (2015) at kunstens anliggende alltid har vært å skape relasjoner, men at det i løpet av 1990-tallet og starten på 2000-tallet skjer et skifte i hvilke relasjoner kunstnerne vektlegger. Selv om kunsten alltid har forholdt seg til en betrakter har det vært knyttet lite bevissthet til dette punktet. På dette tidspunktet blir kunstnere derimot mer opptatt av betrakterens konkrete og fysiske deltagelse i eller interaksjon med kunstverket. Ved å reflektere betrakteren inn som deltager i den kunstneriske aktiviteten kan man si at kunstverket også utformes på bakgrunn av kunstnerens intensjoner om resepsjon. Hvordan kunstnerne ønsker at betrakter skal møte og relatere til kunstverket påvirker slik produksjonsprosessen. Gunnar Danbolt (2014) skriver i boken *Fra modernisme til det kontemporære. Tendenser i norsk samtidskunst etter* at selv om man vanligvis forbinder den tydelige inkluderingen av betrakteren i kunstverket med betegnelsen relasjonell kunst<sup>7</sup> er dette en av flere måter man kan perspektivere denne endringen på. Han mener at dette trekket har sine røtter bakover til minimalismens første inkludering av betrakteren og kontekst, og at det handler om varierende grad av involvering og henvendelse avhengig av kunstpraksis. Det viktigste aspektet ved dette skiftet er derimot at det bevisst åpner for at meningsgivende relasjoner på tvers av objekter, situasjoner og subjekter. Det er ikke lenger kun de formalestetiske komponentenes relasjoner som produserer mening, men også forholdet mellom objekt og subjekt, og i det lengste søkes det å etablere mellommenneskelige relasjoner gjennom kunsterfaringen. Dette skifte i bevissthet har ikke bare ført til endringer i måten man produserer kunst, men kan også sies å brakt med seg endringer i forståelsen av hvor kunstverket slutter og formidlingen begynner (Hammer & Kielland, 2014). Christensen-Scheel (2015) trekker også frem at utviklingen av forskningsfeltet visuell kultur baserer seg på denne nye bevisstheten knyttet til relasjonen mellom kunst og ulike lese måter<sup>8</sup>. Hun skriver at man ble oppmerksom på viktigheten av å undersøke forholdene mellom "form, format and context of expression, and not least our encounter with it" (s. 39).

---

<sup>7</sup> Nicolas Bourriaud og hans *Esthétique relationnelle* (1998)

<sup>8</sup> "Ways of seeing"

### 6.2.3 Relasjonelle kvaliteter

Det er Nicolas Bourriaud som tilskrives opprinnelsen til begrepet relasjonell kunst da han i boken *Relasjonell estetikk*(2007) utvikler dette som en samlebetegnelse på ulike deltager- og dialogbaserte samtidskunstprosjekt som på forskjellige måter blander seg inn i det sosiale rom. Han vektlegger sådan det erfaringsmessige paradigmet i estetikken hvor kunstopplevelsen bygger på den erfaringen kunsten skaper eller utløser i sosiale og kulturelle kontekster. Bourriaud(2007) bedømmer i sin estetiske teori kunstverkene i funksjon av de mellommenneskelige relasjonene de kan produsere eller fremkalle. Selv om teorien hans beskriver det som kan regnes som en høyst relevant vending innenfor kunstfeltet, har den blant annet fått kritikk fra historiker og kritiker Claire Bishop for å være lite nyansert fordi det relasjonelle aspektet i hovedsak beskriver et ønske om å kommunisere og sier lite eller ingenting om hvordan og i hvilke situasjoner. Det relasjonelle perspektivet i kunst og kunstteori re-introducerer i følge Boel Christensen-Scheel det sosiale og samfunnsmessige ambisjonene i kunsten. Ved å inkludere den virkelige verden som kontekst og deltager er ikke formålet med den relasjonelle aktiviteten nødvendigvis å skape kunst, men å legge til rette for den refleksjon og interaksjon disse møtene med kunst kan produsere(Christensen-Scheel, 2015, s. 41).



DEL 2:

## 7. Edith Lundebrekke og brannstasjonene i Trondheim

Edith Lundebrekkes har bred erfaring med kunst i offentlig rom som utøvende kunstner og kunstkonsulent. I tillegg har hun i flere år sittet i styret for Trøndelag Senter for Samtidskunst(TSSK), som tidligere har vært det koordinerende leddet mellom kunstnere og kunstkonsulenter i utsmykkingsaker og Trondheim kommunes utsmykkingsordning<sup>9</sup>. Selv om hun har en lang rekke både separat- og kollektivutstillinger bak seg er hun særlig kjent for sine store bygningsintegreerte veggarbeider. Prosjektet dette kapittelet ser nærmere på er et av de mest omfattende i hennes karriere. Kunstprosjektet er satt i gang i forbindelse med byggingen av fire nye brannstasjoner i Trondheim by og vil derfor heretter omtales som ”brannstasjonene i Trondheim”. Fasadene til disse brannstasjonene inngår i ett offentlig kunstoppdrag hvor Trondheim kommune, som tidligere nevnt, er oppdragsgiver og byggherre. Det er videre finansiert gjennom deres ordning for kunst i offentlig rom. Kunstprosjektet er utført i samarbeid arkitektkontoret LINK Arkitektur, hvor de sammen har utviklet et konsept for utformingen av fasadene hvor farge og mønsterfrise er brukt som de viktigste virkemidlene ”for å skape helhetlig uttrykk, karakter og identitet”(Angelo, Booker, & Matusiak, 2014, s. 31)

Fasadearbeidene består av to ulike veggkledninger hvor fargesetting og spilearbeid med optisk virkning er hovedtrekkene. Dette suppleres med en mønsterbord, en frise, som er ment å fungere som en fremtredende form for logo eller identifiserende element på alle brannstasjonene. Byggingen av første brannstasjon begynte vinteren 2011 og prosjektet ble avsluttet sommeren 2015.

### 7.1 Foto

### 7.2 Bakgrunn for oppdraget

Edit Lundebrekkes kunstprosjekt inngår i en prosess hvor målet var å skape ny struktur for Trøndelag Brann- og redningstjeneste(TBRT). Etter en vurdering av brannstrukturen i vedtok bystyret i Trondheim i 2007 at det var nødvendig med en oppgradering av bygninger og utstyr. Som en del av dette ble det da besluttet at man skulle blant annet skulle bygge fire nye brannstasjoner hvor hver stasjon skulle ha hver sin spesialfunksjon(Optiman AS, 2009, s. 2). Knyttet til denne fornyelsen ble det også viktig

---

<sup>9</sup> Fra 2016 skal senteret fungere som kompetansesenter for kunst i offentlige rom i Trondheim.

å skape en helhetlig og synlig identitet for TBRT. En identitet som de innenfor brann- og redningstjenesten kunne identifisere seg med, samtidig som den skulle bidra til å bedre brannvesenets synlige tilstedeværelse i det offentlige. Lundebrekkes samarbeid med LINK Arkitektur kan sies å være et ledd i dette. Kommunen bestemte tidlig at etableringen og byggingen av de fire anleggene; Sandmoen, Ranheim, Nyhavna og Sluppen, samt det tilhørende kunstprosjektet, derfor skulle sees under ett (Sellæg, 2015). Bygge- og kunstprosjektet er gjennomført som ett stort og omfattende prosjekt i stedet for fire mindre og individuelle, for å sikre en helhetlig tanke bak uttrykket. Da Lundebrekke i 2011 ble involvert i prosjektet var spilefasaden allerede bestemt. LINK Arkitektur vant i 2009 konkurransen om til den arkitektoniske utformingen av brannstasjonene med et forslag som utforsket bruk av tre i den ytre kledningen i henhold til byutviklingsprosjektet 'Trebyen Trondheim'<sup>10</sup>. Det opprinnelig forslaget viste tre i platefelt, noe som ble videreutviklet til en fasade bygget opp av panel og spiler. Det er fra arkitektkontorets side skissert "en materialbruk som synliggjør volum og funksjoner", hvor det varieres mellom slett panel, mens volumer som inneholder kontor, overnatting og servicefunksjoner synliggjøres med stående lekter (Team Trondheim, 2009, s. 2). Da det av kunstutvalget ble bestemt at kunstprosjektet skulle konsentrere hoveddelen av kunstmidlene<sup>11</sup> om fasadene på brannstasjonene var det med LINK Arkitekturs skisseutkast som utgangspunkt (Bøe, 2011b, s. 2).

### 7.3 Et samarbeid

Gunnar Næss sier i intervjuet (8.12.2015) at LINK Arkitektur tidlig kommuniserte at de var åpne for å jobbe med kunstner og integrert kunst som en del av fasadeløsningen. Som representant for arkitektkontoret var Næss en del av kunstutvalget allerede før kunstner ble involvert. Siden det var ønskelig at fasadene skulle produseres som et samarbeid var dette, i kombinasjon med var tidspress opp i mot byggestart høsten 2011, medvirkende til at kunstutvalget bestemte seg for å benytte direkteoppdrag fremfor å lyse ut til konkurranse. Edith Lundebrekke ble tildelt oppdraget. Blant flere aktuelle kunstnere blir valget av kunstner i møtereferatet begrunnet med at hennes "kunstneriske uttrykk samsværer svært godt med byggenes arkitektur" (Bøe, 2011a, s. 1) Den noe senere utarbeidede kunstplanen understreker at Lundebrekkes personlige og særegne

---

<sup>10</sup> Det fastlegger at kommunene skal etterstrebe bruk av tre i både bygge- og kunstprosjekter.

<sup>11</sup> Det er også brukt midler på annen kunst inne i brannstasjonene.

kunstuttrykk, basert på repetisjon av moduler og geometriske former, har klare relasjoner til arkitektoniske prinsipper (Bøe, 2011b, s. 2). Ved spørsmål om kunstprosjektets prosess og hvorfor uttrykket er blitt slik det er blitt svarer Edith Lundebrekke også at det henger sammen, tidligere arbeider og dette kunstprosjektet. I intervjuet, gjennomført 7.12.2015, sier hun at hun ikke tror valget av henne som kunstner var tilfeldig og knytter det til hennes tidligere spilearbeider. Hun påpeker at bruk av spiler allerede lå i skissematerialet og sier at ”de [kunstutvalget] ønsket å bruke de elementene som var definert fra arkitekten sin side”.

På dette grunnlaget inngikk arkitektkontoret og Lundebrekke et samarbeid for å videreutvikle disse komponentene i et kunstprosjekt som i følge kunstplanen skulle være gjenkjennende for alle stasjonene, men samtidig gi hver stasjon sin individuelle karakter (Bøe, 2011b, s. 2). Kunstprosjektet tok altså utgangspunkt i en bearbeiding av byggematerialet og artikulering av fasaden for å skape et konsept hvor hver stasjon fremstår som en variasjon innenfor samme tema. Helt i tråd med Lundebrekkes eget kunstnerskap.

#### 7.4 Metode og teknikk

Lundebrekkes arbeider baserer seg på en utforskning av muligheter innenfor mønstre og systemer, så også i dette prosjektet. Hun utviklet tidlig i sin karriere en teknikk hvor forholdet mellom det hun kaller flask og høykant, det vil si dimensjonene på trespilene, bestemmer mellomrom og forskyvning i mønsteret. Et enkelt prinsipp basert på ulike deler som innenfor dette systemet lar seg kombinere på forskjellige måter for å skape repeterbare moduler og geometriske former. Disse danner i Lundebrekkes arbeid grunnlag for billeddannelse (Bøe, 2011b, s. 3) Visuelle systemer er en egenskap som går igjen i all hennes kunst og i intervjuet (2015) sier hun at det er et system hun følger lojalt. Siden kunstverkene bygges opp ved bruk av repeterbare deler og moduler satt i system er det tilsynelatende endeløst og overførbart til ulike materialer og teknikker, noe som har gjort at Lundebrekke relativt enkelt har kunnet tilpasse uttrykket til situasjonen. I kunstplanen står det at hun slik kan utforske ”spennet fra det intime til det monumentale, det todimensjonale til det tredimensjonale” og det er denne egenskapen som gjør at det kan overføres til arkitektur. Bearbeiding av spilene danner geometriske mønstre og former som understreker det rektangulære uttrykket i byggene. Samtidig skaper spilene slik et tredimensjonalt relieff. Man kan si at kunstuttrykket er autonomt. Med det menes

at uttrykket er gjenkjennelig som Edith Lundebrekke individuelle kunstnerpraksis, men tilpasset oppdraget og situasjonen. Det er overførbart mellom kunst og arkitektur. Som Gunnar Næss sier i intervjuet handler det om finstemt geometri og hvis det skulle lykkes handlet det om at begge parter måtte sette seg inn i hvordan dette skulle fungere rent fysisk.

## 7.5 Signalfarge

I dette prosjektet har Lundebrekke valgt å bruke farge som sentralt element for å skape identitet. Ikke bare som formalt virkemiddel, men også som meningsbærende element. I intervjuet (2015) sier hun at det for henne i oppdraget var viktig å synliggjøre at det dreide seg om brannstasjoner. Der man tidligere for eksempel hadde branntårn som tydelig signaliserte arkitekturens innhold, har Lundebrekke her forsøkt å finne et nåtidig uttrykk som får bygningene til å visuelt fremstå som brannstasjoner og gi dem en form for signatur.

Alle de fire brannstasjonene har fått den samme arkitektoniske utformingen satt sammen av rektangulære volumer i det som kan betegnes som et nøkternt uttrykk.

Det skilles derimot tydelig mellom brannstasjonenes og bygningsvolumenes ulike funksjoner. På den enkelte stasjon markerer de forskjellige fasadebekledningene kontrasten mellom ulike deler av bygningene, som arkitekt Gunnar Næss sier skal variasjonene si noe om innholdet. Gjennom aktiv bruk av farge- og materialer synliggjør både arkitekturen og kunstprosjektet at de respektive volumene inneholder ulike funksjoner. De store mørke vognhallene med innrammede porter skal tydeliggjøre brannstasjonens hovedaktivitet, brann- og redningstjeneste, mens de lysere og fargesterke volumene er ment å kommunisere at de inneholder brannstasjonens ”lettere” støttefunksjoner (Team Trondheim, 2009, s. 2).

For at hver stasjon skulle få en individuell karakter har den enkelte stasjon fått sin karakteristiske signalfarge og spilefasade formgitt på varierende måte som skiller de fra hverandre. Hver brannstasjon har som tidligere nevnt hver sin spesialfunksjon og i intervjuet (2015) sier Lundebrekke at fargevalgene er knyttet til disse. For Lundebrekke var det viktig at de var tydelig forskjellige og foreslo derfor primærfarger, men det ble brukt mye tid på å diskutere seg frem til farger som skulle oppleves som naturlige for den enkelte stasjon og dens ansatte. I tillegg til arkitektkontoret var derfor representanten for

brannvesenet særlig involvert i denne prosessen. Resultatet ble at Sandmoen brannstasjon med spesialavdeling for øving- og kursvirksomhet fikk fargen grønn. Ranheim stasjon som er samlokalisert med ny ambulansestasjon har på grunn av fargen på ambulanseskjøretøyene fått det Gunnar Næss (2015) omtaler som beredskapsfarge; gul. Nyhavna, som med tilknytning til Nidelvens utløp har egen kai og spesialiserer seg på sjørettet virksomhet, og har derfor fått fargen blå. Hovedbrannstasjonen på Sluppen var tenkt rød, som kanskje er den mest åpenbare fargen man forbinder med brannstasjoner. Underveis i prosjektet valgte man derimot å innlemme også den nye 110-sentralen som ble bygget i tilknytning til denne stasjonen. Det Gunnar Næss kaller det høyteknologiske hjertet, dit man ringer når det er krise, har derfor fått den tydeligste fargen, mens hovedbrannstasjonen i stedet fikk fargen oransje.

## 7.6 Identitet

I tillegg til fargen er Edith Lundebrekkes frise det viktigste kommuniserende virkemiddelet brukt i kunstprosjektet. I intervjuet (2015) sier hun at det ble viktig for henne å jobbe med en slik type identifiserende element på alle stasjonene. Den baserer seg på refleksbåndene man finner igjen både på uniformer og kjøretøy til en rekke utrykningsenheter, ikke bare brann- og redningstjeneste. Som Lundebrekke sier går den også igjen i en rekke land og vil derfor være lett gjenkjennelig. Intensjonen var å lage noe som gav en umiddelbar, lettoppfattelig identitet til stasjonene.

Frisen er skapt av fargede trespiler montert tilsvarende som den resterende spilefasaden, men i avgrensede kvadrater. Disse kvadratene er satt sammen i to høyder, hvor vekslinger mellom kvadrater og tilsvarende negative rom danner et sjakkemønster. Spilene er her farget på alle sider; gul på venstre side, oransje på høyre side og på fremsiden, samme mørke farge som det bakenforliggende panelet. Montert høyt oppe på veggen sammen med stasjonsnavnet er den lett synlig. Dette forsterkes av den tydelige kontrasten mellom frisen og bakgrunnen, i tillegg til at fargesettingen medfører et fargeskifte utløst av en betrakters bevegelse rundt bygget.

## 7.7 En tenkt betrakter

Intensjonen om å gi betrakteren en interaktiv opplevelse ligger i bunn for Edith Lundebrekkes arbeider. Både mønsterbearbeiding og fargen på de ulike stasjonene er utformet slik at de skal skape varierende visuelle opplevelser for en tenkt betrakter. Ved å

bevisst spille på varierende lys- og skyggeforhold i samspill med kontekst er Lundebrekkes her ment å skape perseptuelle og optiske effekter, og slik manipulere ”oppfatningen av overflate, dybde og farge”(Angelo mfl., 2014, s. 31). Slik henvender kunstprosjektet seg til en betrakter som perseptuelt oppfyller det potensialet som ligger i den materielle utformingen. Man kan si at kunsten er tenkt å oppstå i møtet mellom verk og betrakter. I intervjuet sier Lundebrekke at hun er opptatt av estetikk, men at hennes arbeider ikke alene er dekorative. Hun sier at hun er opptatt av å utfordre det man ser. ”Egentlig handler det om å være menneske. Hvordan er det man sanser og hvordan er det man opplever”(2015).

I kunstplanen siteres det fra Lundebrekkes hjemmeside: ”min intensjon er å engasjere publikum både intellektuelt og emosjonelt, og stimulere til bevegelse på et fysisk så vel som et mentalt plan”(Bøe, 2011b, s. 3). Lundebrekke søker ikke bare interaksjon mellom farger, lys og omgivelser, men betrakterens fysiske bevegelse inngår som en sentral komponent for å oppnå ønsket opplevelse og persepsjon(Angelo mfl., 2014, s. 31). Mens mange av hennes galleriarbeider inviterer betrakter til aktivitet for skape en illusjon om bevegelse i de statiske og ofte vegghengte relieffbildene tar Lundebrekke ved brannstasjonene i Trondheim utgangspunkt i en betrakter som allerede er i bevegelse. Ved spørsmål om tenkt målgruppe for kunstprosjektet svarer hun i intervjuet (2015) at hun ikke har rettet seg mot noen spesielle utover de primære brukerne, brannvesenet, men at kunstprosjektet på grunn av sin plassering vil passeres av tusenvis av mennesker hver dag, ”alle sorter mennesker”. Hun har derfor vært opptatt av å forholde seg til en tenkt betrakter som beveger seg forbi i fart. Plassert langs eller ved Europavei 6 vil det være naturlig å tenke at det offentlige publikum i hovedsak vil oppleve dette kunstprosjektet i en forbipasserende bevegelse. Fra gående til syklende eller kjørende. For å tilpasse kunstprosjektet til denne situasjonen har Edith Lundebrekke forenklet de virkemidlene hun vanligvis bruker. I tillegg til de sterke fargene som fanger oppmerksomheten, er det som hun selv sier i intervjuet: ”den enkelheten [...] det er systemet og repetisjon som gjør at det oppfattes umiddelbart. Det er nøkkelen.”

## 7.8 Et overordnet konsept

Gunnar Næss sier i intervjuet at Edith Lundebrekke har bidratt med mer enn fasadene til fire enkelte bygg; hun har gitt byggene en historie man kan kommunisere ut til offentligheten og som binder dem sammen. Slik kan man si at Lundebrekke med

kunstprosjektet også har bidratt til å skape et konsept som handler om mer enn det materielle resultatet. Intensjonen har i henhold til kunstplanen vært at kunstprosjektet skulle bidra til å skape en helhetlig struktur og identitet for den ”nye” brann- og redningstjenesten i Trondheim, men det kan synes som om kunstprosjektet som konsept innehar flere funksjoner på ulike nivåer. I følge Lundebrekke skulle kunsten være noe brukerne skulle føle seg komfortable med og føle eierskap til, men at man samtidig kan tenke i nivåer. At brukerne og brannvesenet er nummer en, og så kommer byen.

Ser man på kunstprosjektet i sin helhet tydeliggjøres det at Lundebrekkes og kunstutvalgets valg av felles materialer og uttrykk i prosessen, sammen med den konsekvente bruken av mønsterfrisen er gjort for å binde de ulike stasjonene sammen og sikre at de ulike brannstasjonene oppfattes som en del av en helhet, Trøndelag brann- og redningstjeneste. Ord som synlighet, gjenkjennelig og identitet brukes gjentatte ganger i materialet som omhandler kunstprosjektet. Underveis i prosessen blir ikke disse brannstasjonene i kommunens papirer omtalt som merkebygg, men det kan synes som det har vært en underliggende faktor i prosjektet at det også skulle synliggjøre brannvesenet som institusjon. Valg av fasade som sted for kunst, Lundebrekkes bruk av signalfarger og en tydelig henvendelse til betrakter underbygger en tanke om fasadens rolle som medium for kommunikasjon. Sammen med byggenes plassering gjør dette at ikke bare byggverkene og kunsten blir visuelt tilgjengelig og eksponert for en stor mengde mennesker, men som samlet konsept er kunsten og arkitekturen ment å synliggjøre brann- og redningstjenesten i Trondheim og gi den en tydelig identitet i samfunnet, i byen og hos det offentlige publikum.

Tenker man på prosjektet i en utvidet kontekst knyttet til Trondheim kommune synes prosjektet å være informert av et ønske om at brannstasjonene skulle fremstå som signalbygg hvor deres særlig synlige plassering i bybildet utløste større vektlegging av deres visuelle uttrykk. I en artikkel fra 2010 uttaler Gunnar Næss at fasaden i tre er valgt for “å videreføre Trondheim som selve ”trebyen”(Jensen, 2010). Som en del av både nasjonale og nordiske satsninger vedrørende bruk av tre som byggemateriale ønsker Trondheim kommune blant annet å markedsføre Trondheim som den moderne trebyen<sup>12</sup>. I forbindelse med TrebyenTrondheim trekkes en eventuell ny brannstasjonen frem som et aktuelt fremtidig byggeprosjekt, sammen med barnehager, skoler og

---

<sup>12</sup> Denne satsningen er en del av Trondheims miljøpolitiske mål.



installasjoner som broer og kunstverk, og en av prosjektets hovedstrategier er å markedsføre Trondheim gjennom å realisere det de omtaler som forbildeprosjekter (Bunkholt mfl., 2006, s. 12; *TREbyentrondheim*, 2011, s. 11)

Det er også ideen om kunst og arkitektur som del av et konsept som har ført til at kunstprosjektet også fysisk har gått utover de opprinnelige fasadene. Fargekodingen og de gjenkjennelige kledningene er, delvis etter eget initiativ og delvis etter Lundebrekke ønsker, brukt andre steder. Flere mindre konstruksjoner i tilknytning til de ulike brannstasjonene er blitt innlemmet i prosjektet eller har fått tilsvarende behandling. Byggenes farge og materialer er også videreført innvendig. I interiøret tar enkelte flater tar opp stasjonenes fargekoding samtidig som dette har fungert veiledende i forhold til valg av innredning (Reppe-Øverlie, udatert). De er blitt noe mannskapet på de ulike stasjonene identifiserer seg med. Edith Lundebrekke forteller i intervjuet at TBRT også har ytret ønske om å videreføre konseptet til andre nye brannstasjoner i fremtiden. Kunstprosjektet er sånn sett ikke stedsspesifikt, men situasjonsspesifikt. Det vil si at det ikke er direkte avhengig av det spesifikke stedet eller bygget det fungerer i forhold til. Det er situasjonen utformingen responderer på og denne er mobil og tilpasningsdyktig avhengig av bygget og dets innhold.

## 8. Marit J. Haugen og Bålplass for barn

Marit Justine Haugen er både kunstner og arkitekt. Hun er utdannet arkitekt fra NTNU i Trondheim, men i tillegg ett år fra Bezalel Academy of Art and Design i Jerusalem og en master i billedkunst fra Kunsthøyskolen i Oslo. Sammen med arkitekt Dan Zohar driver hun arkitektfirmaet Haugen/Zohar Arkitekter(HZA).

Siden etableringen av arkitektkontoret i 2007 har kontoret jobbet i et felt mellom kunst og arkitektur med stort fokus på mennesker, materialer og funksjon. Prosjektet *Bålplass for barn*, som et av flere lignende oppdrag, eksemplifiserer kontorets programerklæring som sier at deres arbeid er en utforskning av forholdet mellom disse aspektene blant annet gjennom å integrere landskapsarkitektur og skulptur i sine prosjekter(Haugen/Zohar Arkitekter, udatert). Som arkitektkontor har HZA markert seg gjennom premieringer i konkurranser knyttet til både arkitektur og kunst i offentlig rom, og Marit J. Haugen har ved flere anledninger gjort seg bemerket med egne prosjekter slik som installasjonen *No Comment* under Skulpturbiennalen i 2006 og i Høstutstillingen i 2014 med verket *Coal*. Det kan være vanskelig å skille mellom Haugen som kunstner og kontorets virksomhet. I intervjuet sier hun selv at dette ikke er viktig for henne og i omtaler av kunstprosjektene varierer krediteringene. Dette gjelder også *Bålplass for barn* (2008). Trondheim kommune presenterer derimot kunstprosjektet som gjennomført av kunstneren Marit J. Haugen og det er i oppgaven valgt å forholde seg til dette.

I forbindelse med nybyggingen av Skjermveien barnehage på Byåsen i Trondheim valgte Haugen å skape en hytte som gir ly for været, og rom for både bål og lek. I tråd med ordtaket ”det finnes ikke dårlig vær, bare dårlige klær” produserte Haugen et samlende omsluttende rom hvor barn og voksne kan trekke i ly og slik fremme utelek året rundt(Haugen/Zohar Arkitekter, 2007). Resultatet er en amorf sirkulærformet installasjon i tre inspirert av gamle norske torvgammer og laftekonstruksjoner. Med et begrenset budsjett tok hun under byggingen utgangspunkt i restmateriale fra en nærliggende byggeplass og ved hjelp av digitale verktøy lekte hun seg frem til en hytte satt sammen av 80 sirkler av furustykker plassert over hverandre på en belyst betongsåle. En dobbeltkrum skyvedør sørger i dag for at bålplassen kan lukkes og låses(Haugen/Zohar Arkitekter, 2009). *Bålplass for barn* er plassert som endepunkt for

sykkelstien som går gjennom det langstrakte barnehageområdet, og omkranses av trær langs gjerdet som markerer skillet mellom uteområde og nabolag.

## 8.1 Foto

## 8.2 Bakgrunn for prosjektet

Etter årtusenskiftet har det vært betydelig økning i investeringsbudsjettet i Trondheim kommune noe som blant annet har resultert i en omfattende bygging av barnehager og som en del av Trondheims kommunes satsning på kunst i offentlig rom har det vært spesielt fokus på barnehager og skoler. Kunstordningen skal, i følge Trondheim kommune, være med på å gjøre kunst og kultur til en naturlig del av barn og unges opplæring og ved å satse på barnehager gir kommunen barna en tidligst mulig opplæring i opplevelse og glede av kunst(Svein Hammer & Gullichsen, 2009; Wallin, 2015).

Marit Justine Haugen ble i 2007 invitert til å levere forslag til et utendørsprosjekt i Skjermveien barnehage og fikk på bakgrunn hennes interdisiplinære tilnærming et direkteoppdrag(Flåtter, 2007a). Siden barnehagen er bygget som en moderne modulbarnehage hvor barna er fordelt over fire ulike avdelinger, ønsket barnehagen at prosjektet skulle fokusere på samarbeid, samling og felles identitet for de fire basene. Når kunstplanen ble skrevet var utomhusplanen fortsatt på skissestadiet noe som åpnet for at kunstprosjektet kunne integreres i uterommet. Utvalget bestemte derfor å fokusere kunsten der da det i deres øyne gav større muligheter(Flåtter, 2007a). Kunsten i dette prosjektet er dermed ikke direkte knyttet til arkitekturen i selve barnehagebygget, men er utviklet som en arkitektonisk konstruksjon i barnehagens uteområde. Jeg opererer i denne oppgaven med en utvidet forståelse for bygningsintegrert kunst. I tillegg til den tradisjonelle forståelsen argumenterer jeg for at arkitektur også kan være en integrert del av kunsten som idé, slik det vil argumenteres for i forhold til dette prosjektet.

## 8.3 Metode og strategi

Marit J. Haugen har utdannelse innen ulike disipliner og bruker den kunnskapen hun besitter inn i produksjonen av prosjektet, hun får slik en dobbelt rolle i form av å være både arkitekt og kunstner. Haugen sier selv at det er ren luksus å inneha kompetanse

innen begge felt og at hun i sitt arbeid opplever det som en fordel.<sup>13</sup> Hun understreker videre at arkitektkontoret i hovedsak har sin inntekt fra ordinære arkitekturprosjekter, men at hun og de ikke er opptatt av å opprettholde klare grenser mellom kunst og arkitektur i eget arbeid. Hun sier det kan være begge deler, men at det er en uskreven regel at det de produserer må ha et romlig element som inneholder en funksjon for noen. At de slik sett jobber mer med å kombinere materialer og meningsfulle egenskaper, enn rene bygninger.

Ut ifra samtalen med Marit J. Haugen kan det tolkes at hun opplever at den kunnskapen hun har opparbeidet seg er overflyttbar mellom disiplinene. Hun sier at hun opplever metoder og prosesser fra kunstfeltet som befriende og fruktbare, også for hennes arbeid som arkitekt. Hun stiller spørsmål ved om det å ha tyngde i form av erfaring fra kunstteori, kunsthistorie og materialutforskning kanskje gir en mulighet til å trekke større linjer i det arbeidet hun gjør. Videre sier hun at å være både/og har gitt henne ”lov” og kanskje mot til å eksperimentere og utforme konsepter som kan utfordre enkeltes oppfatninger av arkitektur.

Denne kollektive kunnskapen ble også brukt inn i *Bålplass for barn*. På grunn at et stramt budsjett forklarer Marit J. Haugen i intervjuet at det ble valgt å ta utgangspunkt i allerede tilgjengelig materiale, rester fra nærliggende byggeplasser. Hun eksperimenterte med formidé, men korte stykker av tremateriale ble etter hvert utgangspunktet for designet. Inspirert av tradisjonell norsk lafteteknikk produserte hun en sirkulær arkitektonisk konstruksjon som skal fungere som en bålhytte. Den er bygget ved at sirkler plasseres og forflyttes over hverandre. Hver sirkel består av et ukjent antall trestykker i naturlig impregnert kjerneved fra furu. Møtereferatene viser at det under prosessen uttrykkes bekymring for råte og behov for vedlikehold av materialet. I henhold til referatene tar Haugen hensyn til dette i videreutviklingen av prosjektet og konstruksjonsmåten slik den står i dag skal forsikre både lufting av treverket og pipeeffekt over bålpannen (Flåtter, 2007b, 2007c). På grunn av materialvalg og utforming kan den regnes som vedlikeholdsfri.

---

<sup>13</sup> Fra intervjuet.

## 8.4 Menneskelig dimensjon

I deres programerklæringen sier Haugen/Zohar Arkitekter at arkitektur i sin essens er tegnet av og for mennesker, og at de i deres arbeid søker å undersøke forholdet mellom rom og kropp (Haugen/Zohar Arkitekter, udatert). Haugen sier i intervjuet at måten arkitektkontoret jobber på i enkelte prosjekt kanskje derfor tangerer mer mot kunstfeltet enn arkitektur. At de er genuint opptatt av å samle folk gjennom å organisere prosesser og invitere til bred deltagelse. Hun viser til et annet prosjekt, transformasjonen av en *Transformator*<sup>14</sup>, gjennomført i årene 2006-2011, og beskriver det mer som et sosial kunstprosjekt enn konkret arkitektur. ”Det er viktig for oss at mennesker skal ha en merverdi av det vil lager” sier Marit J. Haugen. Hun fortsetter med at ”vi er mer glad i mennesker enn bygninger og trær” og prosjektene må derfor inneha en eller annen menneskelige dimensjon.

På kontorets hjemmesider står det at å bygge har skapt interesse for hvordan man bygger parallelt med interessen for hva man bygger. De skriver at de vektlegger aktuelle problemstillinger innen politiske, sosiale og miljøvennlige aspekter ved det moderne<sup>15</sup> samfunnet, og at deres mål er å oversette slike problemstillinger til handling ved å produsere prosjekter av ulike størrelser (Haugen/Zohar Arkitekter, udatert). Ut ifra samtalen kan det tolkes som at Haugen gjennom sin brede kompetanse opplever at hun bedre kan forholde seg til en menneskelig dimensjon av ulike skala. Hun sier at hun har lært å utforme håndtaket på en dør, men også planlegge tettsteder og byer. Uavhengig av størrelse kan kanskje alt de arbeider med ses på som en form for stedsutvikling, slik hun også trekker fram i forbindelse med *Bålplass for barn*. ”De hadde en barnehage, et uterom og ikke noe mer” sier hun om utgangspunktet for prosessen. Kunstplanen understreker at barnehagen ønsket at arbeidet med kunstprosjektet skulle fokusere på samarbeid mellom barn og voksne i de ulike basene og å bidra til å skape et felles ståsted, en felles identitet når de nå skulle inn i nye bygg (Flåtter, 2007a, s. 4). Både referater, kunstplan og intervjuet forteller at det var ønskelig at prosjektet kunne produseres som en integrert del av uteområdet, gjerne i samarbeid med landskapsarkitekten, men at det også var likeså

---

<sup>14</sup> Nettsidene til HZA beskriver *Transformator* som et sosialt rehabiliteringsprosjekt. Det gjorde rehabiliteringen av en gammel transformatorbygning om til en et felleshus gjennom en deltagerprosess som inkluderte både amatører og profesjonelle.

<sup>15</sup> Oversatt fra *contemporary*

viktig at prosjektet ble tatt i bruk og integrert i barnehagebarnas verden(Flåtter, 2007a, 2007b, 2007c).

## 8.5 Et differensiert publikum

Ved spørsmål om arbeidet med *Bålplass for barn* er et bevisst forsøk på å presse grensene mellom kunst og arkitektur, svarer Marit J. Haugen at det ikke er slik hun jobber. ”Vi setter oss ikke ned før et prosjekt og bestemmer at nå skal vi lage noe ingen har sett før” fortsetter hun. Det er ikke et motiv. Motivet er først og fremst brukerne, stedet og funksjonen sier hun. Hva som trengs for å svare på oppdraget.

Man kan si at kunstprosjektet i hovedsak henvender seg til barna i barnehagen og slik sett et differensiert publikum. Siden konstruksjonen er låst utenfor åpningstid er det bare barna som hører hjemme der som har adgang til å gå inn og ta den i bruk. I tillegg sier Haugen at *Bålplass for barn*, som kanskje navnet røper, til barna og er derfor dimensjonert for en makshøyde på 115cm. Det betyr ikke at man som større ikke kommer inn, men det er størrelsen proporsjonene for både dør og sitteplasser baserer seg på(Isbrekken, 2010). I intervjuet utdyper hun dette ved å si at hun selv hadde små barn på dette tidspunktet og at de slik kunne ta utgangspunkt i hvor bred en barnerumpe er og hvor mange kan da sitte sammen på betongrosen.

Daværende rådgiver for kunstordningen i Trondheim sier i evalueringsrapporten fra 2009 at man ved å produsere kunstprosjekt i barnehager møter en tanke om formidling og kjennskap som i stor grad kobles til begreper som nysgjerrighet, undring og lek, og at kunsten derfor må tåle berøring og aktivitet. I forhold til denne brukergruppen påpeker hun videre at spørsmål om sikkerhet og bestandighet i tråd med dette er et gjennomgående tema i tilblivelsesprosessen av kunstprosjektene(Svein Hammer & Gullichsen, 2009, s. 17). Dette gjenspeiles i referater fra møtene i kunstutvalget hvor barnehagens representanter fremhevet at de i sin pedagogikk vektlegger fysisk utfoldelse og utelek, og at de derfor ønsket en kunst som var brukervennlig og ”tålte en støyt”. Det blir i det ene referatet konkludert med at dette vil la seg ivareta gjennom å velge et integrert kunstuttrykk, uten at dette diskuteres eller begrunnes nærmere(Flåtter, 2007c).

## 8.6 Performativ form

I følge Marit J. Haugen er *Bålplass for barn* en romlig installasjon som inneholder en funksjon. Hun sier den slik sett er et konkret objekt som man kjenner igjen fra arkitekturen. Det er ikke en abstrakt og ambiguøs form sier hun. ”Det er en bålhytte for barn”<sup>16</sup>. I intervjuet understreker hun samtidig at bålplassen er produsert som et unikt prosjekt gjennom Trondheim kommunes kunstordning er slik sett i deres eie, og i henhold til åndsverkloven kan verken hun eller andre reprodusere den i andre situasjoner. Den er altså ikke en tilfeldig form, men er produsert på bakgrunn av de behovene og ønskene som lå i oppdraget og har slik sett sine funksjoner.

På arkitektkontorets nettsider skriver de at deres arbeid over alt annet handler om empati, som blant annet defineres som evnen til å bruke egen erfaring for å identifisere og oppfatte andres behov. Grunnlagt i deres interesse for den menneskelige dimensjonen sier Marit J. Haugen at det i slike prosjekt er viktig for henne at det de produserer skal kunne brukes. Jeg kan ikke produsere noe som man bare kan se på sier hun i intervjuet. Det må gjøre noe eller være noe som kan utvikle seg og ha verdi over tid. Jeg er interessert i tangentspunktet mellom mennesker, bruk og skulptur. Hun eksemplifiserer dette med ideen om et møbel som samtidig med sin funksjon også kan være en skulptur<sup>17</sup>.

Man kan si at *Bålplass for barn* innehar ulike funksjoner. Fra utsiden kan den oppleves som skulpturell form, mens dens innhold og innside konseptualiserer funksjoner man forbinder med arkitektur. I sirklene av treklosser, som danner basis for konstruksjonen, forskyves senterpunktet samtidig som diameteren minsker etter hvert som de kommer høyere opp i installasjonen. Denne bevegelsen gir konstruksjonen en smalnende form, men dette er ikke bare en formalestetisk vurdering. Den lukker formen samtidig som den skaper pipeeffekten som er nødvendig for å kunne benytte hytten. Langs innerveggene følger faste benker formen på hytten rundt det sentrale punktet – selve bålet(Haugen/Zohar Arkitekter, 2009). Sammen med det omsluttende rommet inviterer benkene barna til å gå inn og sette seg, bli værende i ly for vær og vind. Man kan si at den gjennom et funksjonelt formspråk er utformet for å invitere til og iscenesette handling. Bålplass for barn ble opprinnelig utformet som en åpen konstruksjon, men etter tilbakemeldinger fra de ansatte som fryktet ”misbruk” utenfor barnehagens åpningstid

---

<sup>16</sup> Fra intervjuet

<sup>17</sup> Hun snakker her om *Wooden Hammocks* fra 2011

ble den utstyrt med en låsbar skyvedør(Flåtter, 2007c). I den forbindelse sier Marit J. Haugen i intervjuet at den i hennes hode fortsatt er slik som den ble foreslått og at hun ser for seg barna som springer inn og ut av bålhytten som et slags åpent lekerom. Hennes beskrivelser skaper et bilde av bålplassen i senter for ulike aktiviteter i en bevegelse mellom ute- og innerom, og som utgangspunkt for fri lek. Ved spørsmål om barnas og deres mulige handlingers innvirkning i tilblivelsesprosessen svarer Marit J. Haugen at det kan sammenlignes med et teater hvor regissøren forsvinner etter første eller andre gjennomføring av et teaterstykke. Hun sier at teaterstykket så lever videre på egenhånd. Hun påpeker at de hadde en intensjon med *Bålplass for barn*, men at det ikke er mulig å styre bruken.

Allerede i den innledende prosjektbeskrivelsen uttrykkes en målsetningen om å kombinere de vanlige lekeplassfasilitetene med et mer samlende og omsluttet rom(Haugen/Zohar Arkitekter, 2007). Selv om Marit J. Haugen ikke omtaler det slik, kan det ut at samtalen tolkes at *Bålplass for barn* også har relasjonelle aspekter da den retter seg mot å skape aktiviteter som ikke bare inkluderer brukerne, men også i denne bruken søker å fremkalle mellommenneskelige forhold. Representanter for barnehagen hadde tydelige ønsker om at kunsten skulle kunne bidra til å skape fellesskap og samhold mellom barn og voksne på tvers av fire basene(Flåtter, 2007a). Som Haugen sier i intervjuet har hun skapt et rom for å brenne bål og fortelle eventyr. Det var ønskelig at det skulle bli et sted for å samle både voksne og barn i den tro at de gjennom å oppleve i fellesskap kunne skape tilhørighet og trygghet(Isbrekken, 2010). Det synes å være tydelig at den ønsker å påvirke det sosiale livet i barnehagen.

## 8.7 Opplevelsesorienterte rom

I artikkelen "Rom for natur" som omhandler trekonstruksjon i overgangen mellom ute og inne, skriver Dagbladetjournalist Ane Isbrekken at naturen på mange måter kommer nærmere inne i *Bålplass for barn*. En av de ansatte i barnehagen sier at de ikke trenger å dra på lengre utflukter til bymarka for å brenne bål og lukte skog. For de minste barna er de få meterne opp til bålplassen en utflukt i seg selv, men også den umiddelbare opplevelsen inne konstruksjonen bringer med seg hint av skog og mark(Flåtter, 2007c; Isbrekken, 2010, s. 15). Ser man bort i fra flammene fra bålet og bålukten, kan utformingen vagt minne om trehytter barna kanskje har laget. Man kan si at materialenes lukt og tekstur, lysinnslipp mellom trestokkene i vegger og tak, følelsen av å viske ut skillet mellom ute



og inne, kan skape erindring om tidligere aktiviteter knyttet til natur, hytter og bålrensning. I opplevelsen av rommet blandes de ulike virkemidlene sammen med brukernes tidligere erfaringer.

Marit J. Haugen(2007) skriver i prosjektbeskrivelsen at hun ønsket å lage et volum som var stort nok til at barna kunne bevege seg inn i det. Ved å kunne tre inn i rommet og være der lar hun barna og voksne slik få erfare det fysiske gjennom kroppen. I tråd med evalueringens(2009) beskrivelser om små barns møte med kunst kan formidlingen av kunstprosjektet her knyttes til opplevelsen av det. I Bålplass for barn er det bruken, eventuelle relasjonelle situasjoner og den umiddelbare erfaringen av å interagere med prosjektet som vektlegges. Ved å fremme lek i og rundt bålhytten legger Haugen til rette for at barna gjennom lekens doble blikk på omgivelsene kan kombinere det faktiske rommet med fantasi. Hun intervjuet sier hun at å få tegne for barn gir henne mulighet til å være kreativ. Videre forteller hun at barnas bevegelsesfrihet og evne til å fabulere har gitt henne inspirasjon i en ellers så kravspesifikk arkitekturhverdag og deres gleder har smittet over på prosjektet(Isbrekken, 2010, s. 15). Det drypper jo inn når det regner sier hun i intervjuet. Å lede vanndråpen fra strukturen til å treffe barnas gummistøvler, eller lage inngangsdøren slik at voksne dunker hodet i treverket om de ikke bøyer seg skikkelig ned er forhold som under vanlige forhold og for de voksne er uønsket, kan være dagens høydepunkt for barn forteller Marit J. Haugen til Dagbladet(Isbrekken, 2010, s. 15). Rommet og opplevelsen av det retter seg slik mot barnas erfaring.

## 9. Mot en utvidet forståelse av det bygningsintegrerte

Denne oppgaven har sett nærmere på fenomenet bygningsintegrert kunst med utgangspunkt i to kunstprosjekter som kan sies å integrere virkemiddel fra både kunst og arkitektur. Det ble tidlig i prosessen tydelig at dette kan gjøres på ulike måter. Da mange av de berørte begrepene i oppgaven har gjennomgått endringer i forståelsen har en stor del av arbeidet vært å sette seg inn i, følge og forstå denne begrepsbruken, samt stille spørsmål ved anvendelsen av den i ulike situasjoner. Mye av denne typen kunst beskrives i dag som stedsspesifikk eller integrert uten at det går nærmere inn i hva disse begrepene betyr og forteller om det enkelte kunstprosjekt. Det har derfor vært viktig å løse opp samlebegrep i mer nyanserte betegnelser. Den tradisjonelle forståelsen av det bygningsintegrerte som en fysisk integrering av kunst i byggeprosjekter kan for eksempel sies å være en forenkling som ikke lenger er beskrivende for de prosjektene som produseres innen det offentlige i dag. Som et ledd i å forstå det bygningsintegrerte som fenomen har arbeidsprosessen derfor inkludert å finne et vokabular som beskriver både hvordan og hvorfor kunstnere arbeider seg frem til bygningsintegrerte konsepter som svar på kunstoppdraget. Informert av en kulturhistoriske gjennomgang av relasjonen mellom kunst og arkitektur og den kunsthistoriske- og teoretiske utvikling har jeg i nærlesingen av kunstprosjektene anvendt ulike arbeidsbegrep, det vil si termer, som identifiserer ulike integreringsprinsipper brukt innad i prosjektene.

### 9.1 Integreringsprinsipper

De ulike måtene jeg har delt opp i og anvendt er ikke gjensidig utelukkende, men en måte å strukturere flere muligheter på. I dagens bygningsintegrerte kunst går disse gjerne over i hverandre og opptrer samtidig som ulike innganger til samme prosjekt. I tillegg til den fysiske og visuelle integreringen har jeg valgt å skape en form for oppsummerende kategori som tar opp i seg de to første i tillegg til egne særtrekk. Jeg har her tatt utgangspunkt i tanken om konseptet, idéen, som noe overordnet det materielle. Her er det også konseptet som samler de ulike sansbare komponentene, det være seg objekter, handlinger, visuelle uttrykk osv. under en helhetlig meningsgivende idé. Den er derfor valgt omtalt som konseptuell integrering og viser til hvordan disse virkemidlene går sammen om å skape situasjoner med relasjonelle, handlings-, tids- og prosessuelle perspektiver.

### 9.1.1 Fysisk integrering

Omfatter den tradisjonelle forståelsen av en romlig struktur hvor kunst og arkitektur møtes, men utvides da det innen dagens multimodale og multifunksjonelle praksis er snakk om å integrere kunsten som en del av konstruksjonen. I bevegelsen mellom flatearbeider og konstruksjon av overflate og form forblir kunst og arkitektur fysisk uatskillelig slik som Lundebrekkes fasadearbeider blir en del av byggverkernes konstruerte overflate. De er ikke noe som kommer etter arkitekturen, men skapes i samarbeid med arkitekt og realiseres som en del av konstruksjonsprosessen.

### 9.1.2 Visuell integrering

Videre kan man snakke om en visuell integrering. Tidligere forstått som den visuelt formalestetiske og materielle tilpasningen av kunstuttrykk i forhold til en overordnet arkitektur. Dagens visuelt integrerte arbeider handler ikke lenger bare om å fargelegge og estetisere byen, men også om visuell kommunikasjon. Selv om de fortsatt kan fremstå som formalestetiske utforskninger viser de ofte til noe som ikke umiddelbart er synlig eller består av grep som ikke nødvendigvis bevisst oppfattes. Her er det meningen at samspillet mellom arkitektur og kunst skal kommunisere med de som ferdes der, gjerne for å si noe om byggets funksjon og virksomhet. Dette blir tydelig når man går nærmere inn på konseptet skapt i samarbeid mellom Lundebrekke og LINK Arkitektur. Sammen skal relasjonene mellom ulike panelvarianter og fargebruk, si noe om byggenes spesifikke funksjon. Ved vektlegging av sanseintrykk som en mer sosialisert og kulturell fenomenologisk persepsjon forventes det at publikum bevisst eller ubevisst skaper relasjoner mellom sanseintrykk og forståelse (Bishop, 2005; Knight, 2008). Slik er bruken av den forenklete frisen forventet relatert til det samfunnet gjenkjenner som symbolikk for utrykningsenheter. Ved å skape disse assosiasjonene skal de i felleskap danne en ny og tydelig formidlet identitet for Trondheim Brann og redningstjeneste.

### 9.1.3 Konseptuell integrering

Det er ideen om at kunstprosjektets anvendelse av innholdselementer, konstruksjoner og strategier hentet fra eller gjenkjennelig fra arkitekturfeltet kan bidra til å skape situasjoner hvor kunst og arkitektur oppleves som uatskillelig som danner grunnlaget for det jeg har valgt å kalle en konseptuell integrering. Her integreres de ulike innholdselementene i en

kunstnerisk ide og de ulike virkemidlene er ment å effektivere denne. Det materielle uttrykket kan oppleves som arkitektonisk, men kunstprosjektet i helhet bygger på kunstneriske konsepter og ideer hvor den visuelle og materielle formen i stor grad skaper et rom, en ramme rundt eller en scene for det sosiale, relasjonelle og konseptbaserte. Det romlige brukes for eksempel som middel for å iscenesette sosiale relasjoner mellom mennesker som kan møtes der slik som *Bålplass for barn* brukes for å samle barn og voksne og skape samhold gjennom samhandling (Bishop, 2005). Selv om disse kunstprosjektene beveger seg inn i eller berører installasjonsbegrepet blir de ofte ikke referert til som dette da formen som presenteres ikke utgjør et selvstendig kunstverk. Da konstruksjonene er komponenter av et arbeid og konstitueres som kunstprosjekt først når det tas i bruk av brukerne vil ofte kunstner eller formidler vektlegge andre aspekter i omtale eller presentasjon (Bourriaud, 2007; Danbolt, 2014).

## 9.2 En utvidet forståelse

Som nevnt innledningsvis i oppgaven griper jeg tak i Kjeld Vindums bruk av ordene ”steder og *begivenheder*<sup>18</sup>” når jeg anvender en utvidet forståelse av det bygningsintegrerte. En radikal tendens innenfor den bygningsintegrerte kunsten kommer til uttrykk når kunstens misjon er å påvirke brukernes handlinger for eksempel i form av å skape rammer for menneskers interaksjon og samhandling. Ved å gripe inn brukerens sosiale kultur forvandles den klart avgrensede ideen om det integrerte kunstverket til noe mer tvetydig. Her tenkes kunstprosjektet som en katalysator for prosesser som skapes og utvikles over tid, ikke av kunstneren, men av brukeren (Dolmer & Madsen, 2012, s. 179). Ved å anvende materialkunnskap og ta i bruk bestandige og bærende materialer kjent fra bygningsbransjen har man gjort det mulig å gå fra overflatearbeider til å fungere som funksjonelle bygningselement integrert i den arkitektoniske konstruksjonen. Dette gjør at man ikke lenger kan skille like tydelig mellom hva som er overflate og hva som er konstruert form.

I boken *Art + Architecture: strategies in collaboration* (2009) beskriver arkitekt Christian Bjone hvordan den tradisjonelle figur-grunn-relasjonen mellom kunst og arkitektur kan endres i møtet mellom beslektede uttrykk (s. 129). På bakgrunn av den tvetydige situasjonen som oppstår argumenterer han for at kunsten i et visuelt og formalestetisk samspill med den

---

<sup>18</sup> Egen uthevelse

arkitekturen den inngår i blir i ett med bakgrunnen. På samme vis kan man også argumentere for at denne vekslingen mellom figur- og grunnopplevelsen gjør det perseptuelt vanskelig å kategorisere hva som er grunn og hva som er figur, og at arkitekturen tilsvarende kan gå inn i kunstverket. På lik linje med at et beslektet visuelt vokabular kan utløse denne situasjonen kan man anta at det samme vil skje om kunstnere benytter seg av et arkitektonisk handlingsrom i kunstproduksjonen. Det vil si arkitektoniske strategier som ikke bare omhandler visuelle og materielle likheter, men også fysiske og romlige egenskaper lånt fra arkitekturen. Slik er det mulig for kunstneren å integrere arkitektoniske strategier i kunsten. Jeg anser ikke dette som en bevegelse bort fra noe, men snarere som en åpning for andre måter å produsere kunst på.

### 9.3 Handlingsrom

I masterarbeidet innvirker ideen om utvidet felt som tankemåte og praksis da dette gir mulighetene til å granske det sammensatte uten å sette opp tydelige skillelinjer. Det tillater sammenblanding både på et fysisk og metafysisk nivå, samtidig som det lar kunstprosjektene inneholde ulike, men samtidige aspekter. Jeg vil også si at det er Rosalind Krauss idé om utvidet felt og det Jane Rendell kaller transdisiplinær<sup>19</sup> praksis som gjør disse kunstprosjektene mulig (Krauss, 2002; Rendell, 2017). Dette kapittelet redegjør derfor kort om hva dette har hatt å si for kunsten.

#### 9.3.1 Et utvidet felt

Rosalind Krauss(2002) essay *Skulpturen i det utvidete felt* var et forsøk på å tenke ekspansivt i relasjon til historisk sett tydelige adskilte kategorier. Ved hjelp av inkluderingen av sted og kontekst i kunstverkene og –prosjektene mente hun at det var mulig å skape nye kategorier for å klassifisere hybride praksiser mellom ulike medium og disipliner. Krauss teori om det utvidete felt har fungert som en kritisk kontekst og gitt, både meg og andre, mulighet til å se med andre øyne på kunst. Den åpner i følge Rendell for en trialektisk tenkemåte som baserer seg på rom, tid og ”sosial being” og engasjerer derfor diskurser på tvers av disiplinene (Rendell, 2008b, s. 2). Hun plasserer kunst i offentlig rom i ”a place between” da hun anser å produsere og kuratere innen dette feltet som en romlig kritisk praksis, en ustabil enhet mellom kunst og arkitektur (Rendell, 2008a, s. 2).

---

<sup>19</sup> Et begrep introdusert av Felix Guattari i forbindelse med transdisiplinære forskningsprosesser (Guattari, 2015)

Det er derfor for henne uproblematisk å anvende ulike teoretiske konsepter på tvers av fagdisipliner eller medium. Det er ikke disiplinene hun undersøker, men hvordan arbeidet forholder seg til overordnede teoretiske tematikker. Hun ser muligheten til å låne eller adoptere teori på tvers av disipliner for å informere eller problematisere praksis innen egen disiplin som noe produktivt da det utvider repertoaret for eksperimentering og refleksjon over egen praksis. Å sonde mellomrommene mellom disipliner kan med andre ord skape en mer kritisk og refleksiv holdning til eget arbeid og fagområde (Deleuze & Foucault, 1977; Rendell, 2000, 2008b).

Det er denne åpningen for teoretisk og praktisk sammenblanding av et bredere kulturelt felt som er bakgrunnen for at teorien om utvidet felt fortsatt i dag trekkes frem og anvendes for å beskrive dagens kontemporære kunst. Spesielt utviklingen av det av det ph.d.stipendiat innen Kunsthistorie og visuell kultur, Sabine Dahl Nielsen, omtaler som et romlige mulighetsfelt (Nielsen, 2011). I løpet av det 20. og 21. århundre har det funnet sted en utvidelse av både romlige anskuelses- og fremstillingsformer. Nielsen mener at dette ikke bare berører kunstnerisk praksis, men at det er snakk om et sammenfall med dannelsen av en bredere, diskursiv praksis på tvers av samfunnets sedvanlige separerte disipliner. Hun skriver at dette har ”resultert i nye fremstillingsformer og dermed også nye måter, hvorpå man kan betrakte” (Nielsen, 2011, s. 99).

I forbindelse med å kartlegge hva kunstnerne har gjort i de to kunstprosjektene ble det etter hvert viktig å forsøke å definere hva som ligger til grunn for at jeg plasserer de undersøkte kunstprosjektene i grenseland mellom kunst og arkitektur. Ved å ta utgangspunkt i den ferdigstilte fremstillingen er det forsøkt å dele de opp i flere innholdselementer for å definere det man kan kalle kunstneriske og arkitektoniske virkemidler. Det ble da hensiktsmessig å se de bygningsintegrerte prosjektene som et møte mellom kunstneriske og arkitektoniske handlingsrom bestående av hvert sitt vokabular. Filosofiprofessor Ståle Finke skriver at ”kunstens spesielle og individuelle språk er[...]med på å bestemme dens hva som idé” (Kofoed, 2005, s. 159). Det vil si at det estetiske uttrykket artikuleres gjennom de ulike materialene, teknikkene, metodene og strategiene; altså ulike virkemidler, kunstneren anvender for å legemliggjøre sitt kunstneriske uttrykk. Jeg legger til grunn at kunstnerne å tråd med ideen om kunst i utvidet felt benytter seg relativt fritt av de tilgjengelige mulighetene som ligger der.

Fra det arkitektoniske vokabularet er det kanskje særlig de romlige mulighetene som innvirker på både kunstproduksjon og kuratering av det bygningsintegrerte. Vektlegging av proporsjoner, forskjellen mellom menneskelig og arkitektonisk skala, materialitet, og ikke minst relasjonene mellom kunstprosjektene innholdselementer være seg artikulering, kontekst eller forholdet til en bruker eller et publikum lånes altså både for å skape et uttrykk samtidig som det skal bidra til å formidle kunstverkene (Holmen, 2014, s. 46). Det er snakk om en attribuering av arkitekturens assosiative rom så vel som det fysiske, det vil si de assosiative koblingene bruken av arkitektoniske konstruksjoner eller elementer fører med seg inn i kunstprosjektet (Almaas, 2003; Aure & Bergaust, 2015, s. 13–14; Bourriaud, 2005).

### 9.3.2 Postmediumtilstanden

I stedet for å stadig utvide de mediumspesifikke kategoriene klassifiseringssystemet for kunst under modernismen baserte seg på åpnet Krauss for nye måter å problematisere den tredimensjonale kunsten innenfor et utvidet felt generert av å sette skulpturen i en relasjon mellom landskap, arkitektur og deres negasjon (Osborne, 2013, s. 92). På denne måten åpnet hun for at man kunne vurdere både de kunstneriske og arkitektoniske<sup>20</sup> aspektene ved kunsten. Fremfor å se på kunstmedium som stabile og lukkede begreper, åpner teorien for at disse kategoriene er konstruerte størrelser som tillater ulike praksiser å artikulere seg mellom eller på tvers av medium og disipliner, altså en transdisiplinær, horisontal bevegelse innen et utvidet felt av mulige virkemidler (Bois, Buchloh, Foster, & Krauss, 2004). Fra å gjelde skulpturens tilsynelatende uendelige muligheter har Krauss teori utviklet seg til å omtale overgangen fra det medium-spesifikke til en langt mer omfattende postmediumtilstand innen samtidskunst forøvrig (Aure & Bergaust, 2015; Krauss, 2000).

## 9.4 Kollektiv kompetanse og kunnskap

Denne postmediumtilstanden gjør det mulig å i dag snakke om et kollektivt faglig kunnskapsgrunnlag<sup>21</sup> da dette også har medført redefineringer av begreper som

---

<sup>20</sup> Med mer.

<sup>21</sup> Shared knowledge

kunstmedium, kommunikasjonsmedium, materiale, praksis og kompetanse. Dette er med andre ord med på å endre hvordan kunstnere produserer kunst på lik linje med at det endrer hvilken type kunst de produserer(Dean, 2017; Kofoed, 2005, s. 130). Skribent og kritiker Jeanette Ulrikke Lund tar utgangspunkt i kunstneren Jan Christensen som prototyp når hun beskriver dagens kunstnerrolle:

”den postdisiplinære kunstner som behersker en rekke ulike uttrykksformer og praksiser, der grensene mellom verksproduksjon, diskurs og kontekst stadig overskrides og re-evalueres.”(Jeanette Ulrikke, 2015, s. 42)

At kunstnere i dag anvender fremstillingsformer som skaper mangfoldige og tvetydige kunstneriske uttrykk kan man si bygger videre på at gamle og nye uttrykksformer innehar sin kompetanse og sitt bestemte sett med muligheter og begrensninger, og at krysningen av medium og disipliner åpner for nye muligheter basert på et akkumulert kunnskapsgrunnlag(Kofoed, 2005; Petersen, 2002, s. 141). I tillegg fokuserer mange disipliner på situasjons- og kontekstforståelse fremfor profesjonsroller. Å forstå situasjoner og deres effekt på mennesker er et tema som undersøkes på tvers av fag, ofte som en kollektiv prosess som inkluderer mennesker med ulik bakgrunn og perspektiv. Dermed kan ingen faggruppe hevde monopol på den kunnskapen som produseres(Kofoed, 2005; Malm, 2017, s. 12).

Det vil si at en kollektiv kompetanse ikke bare handler om hvilke muligheter som ligger tilgjengelig, men også om at man innen denne tankemåten kan benytte den kompetansen man innehar til kollektiv anvendelse. Altså at kunstnerisk kompetanse, eller den kompetansen en person innehar, også kan brukes innen andre felt og andre disipliner. Den er ikke nødvendigvis lenger direkte knyttet til spesifikke medium eller den håndverksmessige utførelsen av arbeidet, men handler om mer abstrakt og generell kunnskap og ferdighet som derfor lettere kan flyttes mellom fagfelt(Herning, 2010; Kwon, 2004). I forhold til kunst i offentlig rom er det ikke nødvendigvis kunstnerens tidligere arbeider eller personlige uttrykk som etterspørres, men hvilken kompetanse oppdragsgiver ønsker og denne kunstneren innehar. Hva den enkelte kunstner kan gjøre i det spesifikke oppdraget, den spesifikke konteksten og situasjonen. Det er altså kunstnerens kompetanse som er blitt det Miwon Kwon kaller “the new art commodity”(Kwon, 2004, s. 50).



## 10. Det bygningsintegreerte i utvidet felt

Å undersøke disse sakene nærmere demonstrerer vanskeligheten med å skulle klart skille mellom kunst og arkitektur da en vurdering av kunstprosjektet preges av konteksten. Å skille de fra hverandre er tilnærmet umulig og gir heller ikke mening.

Man kan si at de kunstprosjektene som er undersøkt forholder seg til et oppdrag som stipulerer ønsket formål og virkning for en kunst som ennå ikke er produsert.

Hva skal kunsten gjøre?

Slik lager oppdraget rammer for produksjonen da det plasserer tilblivelsesprosessen og det kommende kunstverket inn i en rekke ulike kontekster. Det er snakk om kunstproduksjon innen kunst i offentlig rom, hvor teorier om både kunst og formidling samt praktiske forhold vil påvirke hva som anses som en ideell fordring. Denne kunstproduksjonen inkluderer flere aktører. Trondheim kommune identifiserer disse aktørgruppene som administrasjonen, kunstnerne og befolkningen. I evalueringen av kunstordningen fra 2009 står det at identifiseringen av disse tre aktørgruppene antyder at ordningen preges av spillet mellom forskjellige perspektiv og forståelsesformer, og at ordningen slik skapes i møte mellom ”tre horisonter”(Svein Hammer & Gullichsen, 2009, s. 11). I samme evalueringsrapport kan man lese at det som kan trekkes ut som hovedmålet med kunstordningen er å oppnå mer bevisste og, dermed bedre, samspill mellom konkrete kunstprosjekt og den konteksten de plasseres i. Det er altså snakk om forholdet mellom kunstprosjektet og ”dens berikelse av konteksten, av det offentlige rommet”(Svein Hammer & Gullichsen, 2009, s. 14) De understreker dette med å vise til vanskeligheten av å skulle vurdere hvorvidt investeringer i kunst har effekter til byens beste. Som oppdragsgiver forholder Trondheim kommune seg til kunstens kontekst i et utvidet perspektiv og setter betydningen av kunst og kultur i sammenheng med utviklingen av bysamfunnet i sitt hele. Dette vil si at de ikke vurderer kontekst kun til å gjelde kunstprosjektets umiddelbare nærhet i form av byggverket eller stedet, men i ulike nivåer opp til Trondheim by . Evalueringsrapporten navngir disse nivåene som bygning/uteområde, nærmiljø, bydelen og byen som helhet(Svein Hammer & Gullichsen, 2009). I tillegg kommer kunstner og arkitekt som på bakgrunn av egen kunnskap og individuell praksis må vurdere hvordan de skal løse oppdraget. Dette kan gjøres på ulike måter og det er her kunstnerens frihet ligger, et mulighetsrom innenfor visse rammer. Basert på nærstudiene av de utvalgte kunstprosjektene er inntrykket at de valg kunstneren tar, ofte speiler individuelle preferanser og teknikker, samtidig som

kunstproduksjonen søker mot strategier som best besvarer kunstnerens tolkning av oppdraget. Med dagens mulighet til å operere i et utvidet felt for kunsten står kunstnerne relativt fritt til å appropriere virkemidler og muligheter innenfor et langt større handlingsrom/mulighetsrom enn tidligere.

## 10.1 Intensjoner om resepsjon

Selv om denne oppgavens fokus omhandler tilblivelsesprosessen og ikke kunstprosjektets virke etter ferdigstillelse, ble det underveis i undersøkelsen tydelig at ideen om en tenkt bruker virker inn i produksjonsprosessen. Gjennom arbeidet med materialer eller konsepter, gjennom kunstnerens handlinger og valg av virkemidler og strategier skapes selve kunstprosjektet. Tar en utgangspunkt i at disse kunstprosjektene på en eller annen måte retter seg mot en bruker er det nærliggende å tro at mange av disse vurderingene informeres av de intensjonene som ligger i arbeidet. Intensjoner som kobler sammen ideer om hva det vil si å ha tilgang til kunst, hva formidling av kunst er og kan være, og hvordan publikum kan oppnå mening og forståelse i møte med kunst. Det er altså snakk om intensjoner om resepsjon.

Men går en så ut i fra at disse kunstverkene søker en relasjon til en bruker vil det neste logiske skrittet være å stille spørsmål ved ”what type of relations are being produced, and for whom and why?”(Bishop, 2004, s. 65). De neste kapitlene vil derfor trekke inn fagfelt som ved starten av masterprosjektet virket mindre sannsynlige, men som etter hvert har tatt stadig større plass.

### 10.1.1 Kunstdidaktiske refleksjoner

Innledningsvis i boken *Estetiske praksis og samfunn- Tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk* reflekterer førsteamanuensis Venke Aure og, professor ved institutt for estetiske fag ved Høgskolen i Oslo og Akershus, Kristin Bergaust over det de mener er viktige egenskaper ved samtidskunsten. De omtaler disse trekkene som samtidige dimensjoner som gjerne inngår i ”hvordan et kunstverk artikuleres, i valg som tas i det kunstneriske arbeidet- og i hvordan dette formidles”(Aure & Bergaust, 2015, s. 10). Ved å sammenstille kunnskap, kunst og formidling reflekterer de over hvordan utviklingen innen disse feltene kan knyttes til varierende epistemologiske grunnlag, og at den epistemologiske tilhørigheten synliggjøres gjennom både den rådende kunnskaps- og kunstteoretisk refleksjonen innen ulike fagfelt og gjennom kunstens egenartede

*artikulasjon*<sup>22</sup>. Oppsummerende beskriver de dagens kunstforståelse som relasjonell, situasjonsbestemt, refleksiv og mangfoldig, og betegner derfor dagens sammensatte holdning til kunst og formidling som *relasjonell-pluralistisk og performativ kunstdidaktikk* (Aure & Bergaust, 2015, s. 18-23).

Som formidler av kunst er det nærliggende å tro at organer for kunst i offentlig rom baserer sin praksis på visse kunstdidaktiske idealer, da det i følge Aure ikke finnes nøytral kunstdidaktikk med hensyn til kunst- og kunnskapssyn (Aure, 2013, s. 22). Med utgangspunkt i de undersøkte kunstprosjektene tilblivelsesprosess mener jeg å kunne argumentere for sammenhengen mellom epistemologisk funderte formidlingsstrategier og kunstproduksjon (Aure, 2013, s. 1). Det vil si at ulike epistemologiske perspektiver angående hvordan man oppnår kunnskap i møte med kunsten, informerer artikuleringen og formen kunstprosjektet får gjennom dets egen produksjonskontekst, kunst i offentlig rom.

#### 10.1.2 Virknings- og resepsjonestetikk

Postmodernismens oppgjør med modernismens tro på den verksinterne forståelsen av kunstverket medførte det Aure kaller en ”radikal ny form for kunstdidaktisk tenkning” (Aure, 2013, s. 12). Fra ideen om et fortolkningskonsensus vokste det frem nye teorier knyttet til en ny bevissthet hvor kunstner og bruker forhandler om mening. Fremfor en kunstforståelse realisert i verket etableres den i en forhandlingssituasjon i forhold til ulike kontekster og fortolkningspraksis (Aure, 2013, s. 12; Mortensen, 2011, s. 9). Dette medførte videre at man flyttet formidlingsfokus over på hva kunstverket formidler, fremfor måten det er laget på. Men som Aure understreker er det umulig å få frem budskap på en meningsfull måte uten at dette formidles gjennom samspillet mellom kunstprosjektets ulike komponenter, uten klare koblinger mellom kunstprosjektets form og artikulering, og dets meningsinnhold (Aure, 2013, s. 13).

Når det gjelder de undersøkte kunstprosjektene i denne oppgaven kan man si at deres intensjoner om resepsjon innledningsvis er formulert i selve oppdraget, men at intensjoner også synliggjøres gjennom å analysere de enkelte tilblivelsesprosessene. Ved å se nærmere på hvordan kunstneren har løst oppdraget, det vil si å dekonstruere helheten i mindre deler for å se hva kunstneren faktisk har gjort og hvorfor, er det mulig å

---

<sup>22</sup> Egen utheving

avdekke bakenforliggende og mindre synlige konsepter, ønsker om virkning og effekt, samt tydeliggjøre hvordan disse er medvirkende i den materielle tilblivelsesprosessen.

## 10.2 Form følger intensjon

I de undersøkte kunstprosjektene synes form og innhold å være i et symbiotisk forhold, hvor de materielle og formale komponentene i stor grad virker å være i en følge av intensjoner, meningsinnhold og kontekst selv om de også kan relateres til kunstnerens tidligere arbeider og interesser. Det er ikke min mening å sette intensjonalitet og estetisk utforming opp mot hverandre, men å se de i sammenheng da de etter min mening sammen produserer meningsbærende former som kommuniserer gjennom et bredt spekter av virkemidler og romlige narrativ (Amundsen & Mørland, 2010). Dette mener jeg gjøres gjennom å sette kunstprosjektene ulike innholdselementer i intensjonale spill med hverandre og i forhold til et publikum. Å produsere disse meningsgivende relasjonene for å oppnå ønsket effekt mener jeg gjøres på bakgrunn av, både egen og kollektiv, kunnskap og kompetanse.

Innen skulpturens ”utvidete felt” skisserer Rosalind Krauss opp flere strukturelle muligheter og viser blant annet til det hun omtaler som aksiomatiske strukturer. Hun skriver at disse opererer som ”en slags intervensjon i arkitekturens virkelige rom”, men understreker at fokuset her ligger i å utforske den arkitektoniske erfaringen (Krauss, 2002, s. 59). Uavhengig av materiale og medium er det de abstrakte egenskapene som ligger i den romlige erfaringen disse kunstnerne søker. Det handler altså om å fremskape opplevelser og virkninger av abstrakte størrelser. Hun viser til at kunstnerens tilsynelatende eklektiske valg innenfor et utvidet felt heller kan oppfattes som logiske slutninger. Filosofiprofessor Ståle Finke tolker dette til å bety at hun mener kunstnerens valg kan ses på som det han kaller symbol-logiske operasjoner som organiserer eller effektuerer estetiske situasjoner, hendelser og gjenstander (Kofoed, 2005, s. 148; Krauss, 2002, s. 62–63). Kunstnerens bearbeidelse av materiale, valg av virkemidler, strategier og sammensetning effektuerer en estetisk ide som er avhengig av å formidles gjennom en kombinasjon av sanselige, materielle bestanddeler og deres relasjoner til hverandre og kontekst.

### 10.2.1 Kontekstuelle relasjoner

Begge kunstprosjektene er planlagt og realisert i forhold til en rekke ulike kontekster som de allerede inngår i eller vil være med på å effektivere. Gjennom tilblivelsesprosessen innarbeides på ulikt vis faktorer som knytter seg til det fysiske og materielle stedet, det sosiokulturelle stedet samt kunstdidaktiske perspektiver knyttet til kunstprosjektene produksjonskontekst; kunst i offentlig rom. Alle her forstått som ulike, men relaterte og forbunnete kontekster. Magdalena Malm(2017), kurator og leder for Statens Konstråd i Sverige, skriver i boken *Curating Context- Beyond the Gallery and into Other Fields* at å arbeide i og kuratere kontekst betyr å skape helhetlige situasjoner som konstituerer eller omgir kunstprosjektet;

To work in context is to work in relation. To work in the relationship between the artwork and its surrounding context, the relation that different participants or viewers have to the work, the relations that are formed in the production of the work. To work in a constant process of learning, where the exact meaning of the work only comes out in the moment the work is situated in its context. (Malm, 2017, s. 13)

Hun understreker at denne situasjonen aldri er gitt, den må altså produseres som en del av kunstprosjektet fordi dette er arbeider som for å realiseres av publikum behøver å iscenesettes, organiseres og på ulikt vis aktiveres(2017, s. 8). Det er denne kurateringen av kontekst som skal trekke opp linjene mellom den kunstneriske idéen, publikums persepsjon og kunstprosjektets intensjoner på ulike nivåer av kontekst(Gran & Paoli, 2005; Malm, 2017; Petersen, 2002, s. 123).

For Lundebrække skulle hennes arbeid inngå i et samarbeid med LINK Arkitektur hvor hensikten var å utvikle et konsept som skulle skape en ny, helhetlig og synlig identitet til Trondheim Brann og Redningstjeneste. En identitet som de ansatte i TBRT kunne identifisere seg med, samt gi det offentlige en sterkere følelse av deres tilstedeværelse i Trondheim by. Når det gjelder Haugens arbeid i Skjermveien barnehage ble det tydelig formulert at i tillegg til å fremme utelek året rundt, ønsket man et prosjekt som skulle fremme samarbeid, tilknytning og samhold på tvers av fire ulike avdelinger. Begge viser her til effekter som i større og mindre grad er ment å spre seg ut over kunstprosjektets fysiske plassering. Ved å anvende romlige strukturer, her forstått som mulighetene til å forbinde og forstå ulike komponenter i relasjon til hverandre, skaper begge kunstnerne det man kan kalle funksjonelle situasjoner som innehar både romlige, temporale og handlingsrettede aspekter. Slik endres den operative definisjonen av hva som kan anses som deres kontekst da effekten av kunstprosjektene er ment å spre seg utover i både tid og sted(Kwon, 2004, s. 29).

## 10.2.2 Mellom konsept og materiale

Det umiddelbart synlige i møte med begge undersøkte kunstprosjekter er det materielle resultatet, fasaden og bålhytten, men ved å se nærmere på arkivmaterialet og omtaler kan man trekke ut det jeg vil kalle prosjektenes konseptuelle komponenter. Begge prosjektene er tydelig fundamentert i en overordnet idé, et ønske om virkning som kan sies å ligge utenfor den formale utførelsen. Valg materialer og virkemidler kan virke nøytrale eller rent formalestetisk begrunnet, men er brukt med en intensjon om å produsere en effekt i henhold til deres overordnede konsept (Bishop, 2005). Man kan si at kunstprosjektene materielle form eller bestanddeler brukes for å kommunisere og formidle en eventuell immateriell virkning. I tillegg til prosjektenes materielle egenskaper rettes sammensetningen av dem, deres felles fremtoning, mot noe utenfor seg selv (Gran & Paoli, 2005). Disse kunstprosjektene meningsinnhold ligger altså ikke i de komponentene man ser og sanser, men i aktiveringen av dem i forhold til et noe udefinert hele. Det vil si at realiseringen av kunstprosjektene avhenger av de materielle komponentenes evne til å fremme meningsgivende tegn og relasjoner for et tenkt publikum (Jølbo & Markhus, 2015, s. 20; Shapiro, 2013, s. 14).

## 10.2.3 Romlige narrativ

For å oppnå slike ønskede effekter benytter begge de undersøkte kunstprosjektene seg av det som kulturteoretiker og –kritiker Mieke Bal (2001) omtaler som romlige<sup>23</sup> eller arkitektoniske narrativ som kan sees på som en blanding mellom en kunstnerisk og kuratert form. Den ekspressive organiseringen av innholdselementer legger til rette for narrativer, det vil her si sammenkoblinger av inntrykk, handlinger, erfaringer osv. med en intensjon om å virke, ha en virkning på de som opplever det (Bal, 2001; Gran, 2003). De romlige narrative er utformet med intensjon om å foreskrive publikums persepsjon, bevegelse eller visuelle perspektiver så langt det lar seg gjøre (Omlin, 2012). Fordi opplevelsen avhenger av den individuelle betrakters tilsynelatende frie interaksjon og persepsjon er det ikke mulig å si at kunstprosjektene har et klart og definert budskap, men man kan derimot si at det inneholder flere tolkningsmuligheter. Det handler altså om å legge til rette for at brukerne skal oppnå mulige forståelser ved å gjøre kommuniserende og informative materialer, former og relasjoner tilgjengelige (Danbolt, 2014; Mortensen, 2011, s. 9).

---

<sup>23</sup> Velger å bruke romlig fremfor spatial.

Kunstnerne formgir romlige narrativ for å skape både handlinger og opplevelse da aktivisering og forståelse i disse kunstprosjektene er tett knyttet til hverandre. Fremstillingen av romlige narrativ handler altså om både å tilrettelegge for eller ta hensyn til den aktivitet som skal finne sted, og om å formidle et mer abstrakt innhold ved forsøke å aktivere rommet rundt og mellom de materielle bestanddelene. Dette fundamenteres i en forståelse for hvilke assosiasjoner disse bærer med seg, det vil si materielle egenskaper, romlige elementers forbindelser og andre iboende faktorer forbundet med visse materialer og former (Krauss, 1976, s. 52). Samtidig forholder de seg til troen på romlige elementers evne til å fungere som aktør i møte med mennesker, tingenes evne til å opptre i relasjon med brukeren (Bothner-By, 2015). Kunstkritiker og – historiker Micheal Fried omtaler den minimalistiske skulpturens evne til å skape eller formidle relasjoner med sine omgivelser for teatralisk. Det er nettopp dens tilstedeværelse han reagerte på, dens evne til å i relasjon med publikum produsere menneskelige egenskaper og virkninger (Fried, 1998, s. 149–155). Ved å sette kunstprosjektets komponenter opp mot hverandre søker kunstnerne å utløse effekter, tanker og andre prosesser av immateriell karakter i den enkelte bruker (Wallenstein, 1996).

### 10.3 Et spørsmål om tilgjengelighet

I sin introduksjon av det Gillian Rose omtaler som ”the site of audiencing”, den spesifikke kommunikative situasjonen hvor materialet møter sitt publikum, bruker hun sitater fra sosiologene Pierre Bourdieu and Alain Darbel bok *The Love of Art: European Art Museums and Their Public* (1991) for å understreke at ”works of art only exist for those who have the means of appropriating them, that is, of deciphering them”, altså at man må kunne forstå for å sette pris på kunst (Bourdieu & Darbel, 1991, s. 39; Rose, 2012, s. 39). At publikum forstår at dette er kunst er for disse kunstprosjektene ikke like viktig, men for å oppfylle prosjektenes intensjoner om effekt må de ”tas i bruk” eller erfares i henhold til kunstnerens ideer. Kunstprosjektene må fungere uten noen gitt veiledning eller instruksjon, man kan si at de må være i stand til å formidle seg selv.

At kunstprosjektet i seg selv skal legge til rette for publikums ulike tolkningsmuligheter gjør det mulig å re-konseptualisere hvordan man viser kunst (Bois mfl., 2004).

”Meningsfull form” er et begrep kunsthistoriker og kurator Gerd Elise Mørland og stipendiat i kunsthistorie/estetikk Heidi Bale Amundsen utviklet for å peke på hvordan kuratoriske strategier i dag anses som meningsbærende strukturer fremfor en nøytral

formidlingshandling (Amundsen & Mørland, 2010). På lik linje med at man ikke lenger tror på nøytrale visningsrom blir det vanskelig å se for seg en nøytral måte å presentere kunst på. Mørland og Amundsen forholder seg her til et utstillingsformat, men jeg mener dette er overførbart da det synes å beskrive en endring i kunstnerisk og kuratorisk praksis innen kunst i offentlig rom. Tar man videre utgangspunkt i det offentlige rom som arena for kunsterfaring og –formidling fremfor plassering av kunstobjekter tydeliggjøres det kuratoriske aspektet i tilknytning til realiseringen av disse kunstprosjektene (Jacob, 1995).

### 10.3.1 Visningsform

I begge de undersøkte kunstprosjektene skapes det situasjoner hvor skillet mellom kunstproduksjon og formidling utfordres da fremstillingsformen på ulikt vis bidrar til å iscenesette tilskuerskap ved å produsere egen visningskontekst (Det Kongelige Kultur- og kirkedepartement, 2003, s. 159; Graffer, 2013). Når kunsthistoriker Anne Ring Petersen drøfter installasjonens potensiale som estetisk kommunikasjonsform og opplevelsesmedium trekker hun frem den romlige konstruksjonens distinktive evne til å smelte sammen kunstens rom med betrakterrommet (Petersen, 2011, s. 262–263). Sammenhengen kunstprosjektene inngår i når den presenteres påvirker altså tolkningen av kunstprosjektet, samtidig som konteksten er en del av vokabularet kunstneren tar i bruk. Videre inkluderes kunstdidaktiske perspektiver i henhold til ønsket resepsjon i fremstillingsformen og slik integreres konteksten i arbeidet samtidig som visningskonteksten blir en del av kunstprosjektet (Arrhenius, Lending, Miller, & McGowan, 2014, s. 149; Aure & Bergaust, 2015, s. 13). Velger man da å se på kunstprosjektet som en handling eller aktivitet hvor man ikke bare skaper, men på samme tid fremfører eller presenterer innholdet, er det mulig å se på det romlige og bygningsintegreerte som en visningsform<sup>24</sup> hvor fremstillingsformen, plassering og visningsvalg, er en del av kunstens ekspressive, representative og estetiske henvendelse (Amundsen & Mørland, 2010; Boardman, 2016, s. iv, 2016, s. 36).

### 10.3.2 Erkjennelsesmodus

Kunsthistorikeren og kuratoren Dorothea von Hantelmann hevder at å produsere og forme erfaringer i stadig større grad har blitt en integrert del av det å planlegge og skape kunst, det er blitt et mål i seg selv å produsere opplevelser (von Hantelmann, 2014, s. 5–

---

<sup>24</sup> Oversettelse av "type of display".



6). Ser man dette i lys av tidligere nevnte kunstdidaktiske perspektiver peker det mot at meningsproduksjonen er knyttet til opplevelsen av Lundebrekkes og Haugens arbeider. Formidlingen kan sies å ligge i den iscenesatte situasjonen mellom kunstprosjekt og kontekst som brukeren beveger seg inn i, gjennom eller i forhold til noe. De romlige narrativene iverksetter en erfaringsmodus som vektlegger situert kunnskap, en forståelse av mening knyttet til et aktivt, situert, kroppslig og tenkende subjekt fremfor passive mottagere (Aure & Bergaust, 2015, s. 25; Myrvold, 2015; von Hantelmann, 2014, s. 30). Denne resepsjonestetikken effektueres ved å skape romlige situasjoner som gir publikum en direkte visuell og/eller fysisk tilgang til kunstprosjektene og de relasjonene som produseres. Selv om de romlige narrativenes ulike virkemidler ikke endrer seg skaper de med andre ord en individuell multisensoriske opplevelse av situasjonen som lar publikum både oppleve og prosessere kunstprosjektene som del i et tenkt forløp, intensjonen om en prosessuell realisering av det bakenforliggende konseptet (Fried, 1998, s. 154; Rendell, 2008c, s. 52).

### 10.3.3 Henvendelse

Edith Lundebrekkes arbeider retter seg mot en bruker allerede i bevegelse og denne bevegelsen iverksetter den perseptuelle virkningen og oppfattelsen av brannstasjonenes overflate, dens dybde og farge. Marit Justine Haugens *Bålplass for barn* må oppfylle sin funksjon som samleplass for barn og voksne på ulike avdelinger for å oppfylle intensjonen om å styrke de mellommenneskelige båndene innad i barnehagen. For å få til dette må den invitere til handling. Da begge kunstprosjektene meningsinnhold realiseres gjennom vekselvirkningene som oppstår i møtet mellom prosjekt og bruker er de avhengige av et publikum som bevisst eller ubevisst forstår koblingene eller handlingene som forventes av dem (Bishop, 2012, s. 135; Potts, 2001). Gjennom bruk av romlige og tredimensjonale strukturer inviterer eller forholder kunstprosjektene seg derfor til ulike publikumsroller med varierende grad av involvering og tilgjengelighet (Malm, 2017, s. 9).

I boken *Imagining the Audience Viewing Positions in Artistic and Curatorial Practice* (2012) presenterer Malm og Wik variasjoner av tilgjengelighet i et spenn mellom å aktivisere den individuelle betrakteren til større sosiale og kulturelle dimensjoner. Det dreier seg om variasjoner av deltagerbasert kunst, konfronterende, inviterende eller formidlende metoder, oppsøkende strategier, henvendelse og eventuelle sosiale resultater. Verken Lundebrekkes arbeider eller *Bålplass for barn* beskrives som deltagerbaserte

kunstprosjekter, men i begge tilfeller baserer de seg altså på en tenkt brukers mentale, kroppslige og følelsesmessige involvering i den kreative tilblivelsesprosessen. Ved å reflektere betrakteren inn som deltager i tankeprosessen kan man si at produksjonen informeres av en situasjonsrelatert forståelse av kommunikasjon og formidling(Aure, 2013; Doherty, 2009; Malm & Wik, 2012). Historiker og kritiker Claire Bishop viser i boken *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* til hvordan kunstner Milan Knížák skiller mellom to typer deltagelse; den passive og den aktive. Forskjellen mellom de ligger i den instruerte deltagelsen og den spontane reaksjonen på en situasjon. I følge Bishop mente Knížák at den handlingen en selv initierer på bakgrunn av de muligheter som ligger til rette for en, innehar større potensiale for en mer bevisst fysisk og mental involvering(Bishop, 2012, s. 135). Jeg oppfatter at målgruppene for oppgavens undersøkte kunstprosjekter i større og mindre grad faller innenfor den spontane deltagelsen. Dette begrunnes med at begge retter seg mot en, til dels ubevist, oppfattelse av situasjonen som en integrert del av omgivelsene, samtidig som deres tilstedeværelse fanger eller krever oppmerksomhet(Fried, 1998). På grunn av dette vil deltagerne derfor heller ikke være bevisste at den opplevelsen de har knytter seg til et kunstprosjekt før etter en eventuell videre undersøkelse av situasjonens omstendigheter.

Det er valgene av virkemidler som tas under tilblivelsesprosessen som henvender seg til eller gir publikum ulike innganger til kunstprosjektene. Og det er her kunstneren står relativt fritt til å benytte seg av ulike handlingsmuligheter for å kommunisere det han eller hun ønsker innenfor oppdragets rammer. Hva man ønsker å kommunisere, til hvem og hvordan synes derimot å ligge til grunn for valg av medierende middel(Aure, 2013, s. 15; Kofoed, 2005). Artikuleringen av kunstprosjektet avspeiler således kunstprosjektene ulike forhold til publikums fysiske og innholdsmessige tilgang. Med en iboende ideologi om å nå et større og mer variert publikum har man innen kunst i offentlig rom i dag større forståelse for behovet for å rette seg mot en mer spesifiserte publikumsgrupper for å virke inkluderende(Malm, 2017, s. 10). Lundebrækkes reduksjon og forenkling av form, i tillegg til bruk av monumentale størrelser og sterke farger, viser hvordan hun tilpasser det kunstneriske uttrykket i forhold til en spesifikk visningssituasjon- et publikum i bevegelse. Plasseringen på fasaden og prosjektets størrelse plasserer det i tydeligere kontakt med sine omgivelser, samfunnet og bybildet for øvrig. I motsetning tar Bålplass for barn utgangspunkt i en menneskelig skala, den forholder seg til barnet. Slik oppnår den en mer relasjonell rolle i sine omgivelser, den får en annen og mer personlig tilstedeværelse i omgang med barna da den direkte griper inn i deres virkelighet(Fried,

1998). Differensieringen av publikum leder slik til behov for målgruppespesifikk kompetanse og evne til å kombinere dette med kontekst- og situasjonsforståelse opp i mot en formidlingskontekst(Graffer, 2013; Rasmussen, 2016, s. 14).

I kunstprosjekter hvor et ”iboende konseptuelt innhold eller utgangspunkt har fått et materielt og objektbasert resultat” som visuell kunst kan det usynlige meningsinnholdet være vanskelig tilgjengelig uten konseptuelle virkemidler. For å veie opp for mangelen av titler eller andre paratekster som peker de ut som kunst kan kunstneren i stedet gi brukerne fysisk eller perseptuell tilgang(Möllenhoff, 2015). Sammenstillen man utviklingen av det romlige innen kunsten og idealiseringen av betrakteraktivisering innen resepsjonestetikken kan man se på bruken av tredimensjonal form og romlige strukturer som en måte å åpne kunstprosjektene for brukerne(Petersen, 2011, s. 261). Det romlige aspektet skaper i slike tilfeller som *Bål plass for barn*, konkrete rom som organiserer mulige handlinger og dermed innholdet. Det er en klar kobling mellom den fysiske konstruksjonen og aktiviteten man ønsker skal oppstå. Ved å se det fysiske som tilrettelegger for aktivitet fremstår de materielle komponentene som handlende fremfor passive. Ved å iscenesette situasjonen og deltagerne, og produsere relasjonelle kunsthandlinger blir formidlingen i følge Anne-Britt Gran, dr.philos i teatervitenskap, en egenskap ved handlingen og ikke noe som kommer etterpå, den er det hun kaller handlingsimmanent. Det er selve handlingene som innehar formidlingspotensialet(Gran, 2014). Ved siden av de formalestetiske og erfaringsbaserte perspektivene er kunsthistoriker og kritiker Grant Kester en av de som fremmer en forståelse av kunst som kommuniserende middel, en arena for diskursiv utveksling og forhandling(Kester, 2004, s. 12). Fokuserer man på kunstens dialogiske funksjon som visuell kommunikasjon skifter kunstprosjektet fra å være ren opplevelse til å fungere som en uttalelse eller budskap. For å underbygge relasjonene og persepsjonen av det materielle produktet og det man ønsker å formidle skifter fokuset fra det formalestetiske til å vektlegge gjenkjennelig informasjon, referanser og systemer(Lippard, 2001, s. xv).

I ingen av disse situasjonene er kunstner eller formidler tilstede, men kunstprosjektene fremstår som kunstnerens, og til en viss grad også oppdragsgivers, dialog med publikum. Hvert enkelt kunstprosjekts fremstillingsform fremstår som en forlengelse av og resultat av kunstnerens kompetanse innenfor de ulike feltene kunstprosjektet berører(Cornell & Lindblom, 1998). Dette leder meg til en forståelse av det bygningsintegreerte som en strategi for å skape steder og situasjoner hvor kunsten søker å kommunisere med eller på

andre måter gjøre seg fysisk og innholdsmessig tilgjengelig for et større publikum.

#### 10.4 Performativt potensiale

Økt fokus på relasjonen til den menneskelige kroppen og til virkeligheten innen det bygningsintegrerte kan også knyttes til det Gunnar Danbolt(2014) omtaler som *den performative vendingen* i kunsten. Ideen om det performative bringer fokuset over på det von Hantelmann omtaler som den kontingente og flyktige sfæren av innvirkning og effekt som kunsten både fremkaller situasjonelt ”- that is, in a given spatial and diskursive context- and relationally”, i relasjon til en bruker eller et større publikum(von Hantelmann, 2014, s. 3). Dette perspektivet anerkjenner kunstprosjektene performative potensiale for reell effekt da de smelter sammen kunstprosjektets konstruerte og imaginære rom med det virkelige(Foster, 2011). Det performative aspektet bygger på den teatral relasjonen kunstprosjektene får i forhold til publikum. Det vil si produksjonen av en temporal og iscenesatt situasjon som både inkluderer og distanserer publikum. Slik vil man som bruker hele tiden veksle mellom den virkelig og den konstruerte opplevelsen(Fried, 1998; von Hantelmann, 2014). Ved å vektlegge hva kunsten handler om eller hva den gjør går man bort ifra å stille spørsmål ved hva kunsten skal avbilde eller representere og kunstprosjektene går fra å være fysiske manifestasjoner til å være kreative handlinger, en performativ gest eller ytring(Danbolt, 2014, s. 84). Det blir derfor mer interessant å se på hva kunstprosjektene er ment å gjøre fremfor å kategorisere hva de er. I prinsippet utløser det performative “a methodological shift in how we look at *any* artwork and in the way in which it produces meaning” skriver von Hantelmann(von Hantelmann, 2014, s. 4).

Kulturkritiker og arkitekturteoretiker Jane Rendell kobler den performative vendingen i kunsten til en reintroduksjon og vektlegging av tidsaspektet innen stedsspesifikke, romlige praksiser(Rendell, 2017). Hun viser til at det forlengede tidsaspektet åpner opp for en rekke nye muligheter mellom det øyeblikkelige her og nå og en mer langsiktig tangeang, mellom detaljnivå og større strategier. På grunn av sin relasjonelle struktur strekkes selve opplevelsen av kunstprosjektene ut i tid som en hendelse, samtidig som den potensielle effekten og virkningen forlenges over en tilsynelatende udefinert tidsperiode. Med sin relative fysiske permanens knyttet til forventet levetid vil begge kunstprosjektene inneha en vedvarende tilstedeværelse i møte med både et stadig skiftende og et gjentakende publikum(Blom mfl., 2000).

Bruken av romlige konstruksjoner som virkemiddel, eller det kritiker, kurator og teoretiker Sibylle Omlin, kaller redskapsform, innen den kontekstuelle og relasjonelle kunsten synliggjør potensialet for en diskursiv utvidelse i retning av det performative. Resepsjonen eller funksjonen til et konstruert romlig narrativ kan aldri fullt ut kontrolleres, men de materielle komponentene representerer mulighetene for ønsket effekt og Omlin argumenterer derfor i artikkelen "Perform the Space: Performance Art (Re)Conquers the Exhibition Space" for hvorfor man i tillegg til å se de som konseptuelle og relasjonelle kunstprosjekter også kan se på det romlige som "models of their possibilities"(Omlin, 2012, s. 6). Ved å sette publikum i en mer performativ rolle i forhold til kunstprosjektet gjennom de romlige narrative tilrettelegger man ikke bare for handling, men også for publikums egen kritiske konstruksjon av mening og det er i denne situasjonen kunstens diskursive kriterier ligger(Bishop, 2006, s. 183; Bothner-By, 2015, s. 17). I følge Bishop(2006) er det i kunstprosjektene evne til å integrere både estetiske og sosiale eller politiske dimensjoner, kunstens evne til å veksle mellom det autonome og heteronome, den reelle muligheten for virkning utover kunstprosjektene umiddelbare nærhet i rom og tid ligger(s. 183). At det nettopp er den tvetydige situasjonen i disse mellomrommene som innehar "relational specificity"<sup>25</sup>, det vil si de særegne relasjonene som oppstår mellom posisjonerte objekter, mennesker og rom, at kunsten åpner for diskusjon. Kunsthistoriker Miwon Kwon går så langt som å hevde at kun stedsspesifikke praksiser som innehar denne relasjonelle sensibiliteten evner å skape varig og kollektiv effekt ut av individuelle og øyeblikkelige opplevelser(Kwon, 2004, s. 166; Rendell, 2008c, s. 52, 2008c, s. 29). Når estetiske og konstruerte miljøer er ment å fungere som rammeverk for sosial handling, det vil si steder hvor spesifikke handlinger eller virkninger er tenkt å utfolde seg eller fungere, er det altså snakk om en intensjon om å forme det virkelige liv(Blom, 2007, s. 15).

### 10.5 Avsluttende kommentar

Ved å samtidig lese litteratur på ulike, men i dette prosjektet relaterte felter mener jeg det er mulig å argumentere for en viss konvergerende tendens innen den anvendte teorien. Sammenfallende interesser for relasjonelle aspekter mellom produksjon og produkt, mellom produkt og kontekst, mellom kontekst og forståelse, samt relasjonene innbyrdes

---

<sup>25</sup> Kwon henter konseptet fra kulturteoretiker Homi Bhabha.

mellom disse, gjør andre fagfelts tanker og ideer interessante som perspektiv spesielt i forbindelse med kontekstforståelse. I denne oppgaven; nærmere bestemt i forhold til hvordan det bygningsintegrerte kan forstås i tilknytning til dets kontekst. Som forsker og teoretiker Gillian Rose sier om billedmateriale oppnår de mening i ulike situasjoner; gjennom produksjonsprosessen, i det realiserte arbeidet og i visningskonteksten. For meg har dette perspektivet vært overførbart til tolkningen av de utvalgte kunstprosjektene. Med en relasjonell og kontekstuell forståelse av disse prosjektene er det mulig å se at prosjektenes ulike reelle eller tenkte situasjoner har sin opprinnelse i og innvirkning på kunstprosjektene tilblivelsesprosess. Det jeg sitter igjen med er at det slik er mulig å se på det bygningsintegrerte som en visningsform, som samtidig både forholder seg til og skaper egen visnings- og resepsjonskontekst gjennom å iverksette ulike erfaringsmoduser. Ut ifra dette har jeg en forståelse av det bygningsintegrerte som en strategi for å skape steder eller situasjoner hvor kunsten søker å kommunisere med eller på andre måter gjøre seg fysisk og innholdsmessig tilgjengelig for et større publikum.

## 11. Referanseliste:

- Almaas, I. H. (2003). Sett fra drosjen – kunstnerisk arbeid i utviklingen av Oslo Opera. I E. Furnesvik & Utsmykkingsfondet for offentlige bygg (Red.), *Kunst i offentlig rom* (s. 128–135). Oslo: Forlaget Press/Utsmykkingsfondet for offentlige bygg.
- Alvesson, M., & Sköldböck, K. (2008). *Tolkning og Reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Amundsen, H. B., & Mørland, G. E. (2010). The Political Potential of Curatorial Practise. *On Curating(on-curating.org)*, (4), 1–2.
- Angelo, K., Booker, A., & Matusiak, B. (2014). *Farge i byen - katalog*. Trondheim: NTNU Fakultet for arkitektur og billedkunst.
- Aure, V. (2013). Didaktikk – i spennet mellom klassisk formidling og performativ praksis. *InFormation. Nordic Journal of Art and Research*, 2(1), 1–24.
- Aure, V. (2015). The epistemology of the gaze and photographic essays. I V. Aure & K. Bergaust (Red.), *Estetikk og samfunn. tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk* (s. 117–138). Bergen: Fagbokforlaget.
- Aure, V., & Bergaust, K. (2015). Estetisk praksis og samfunn - tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk. I *estetikk og samfunn. Tekster mellom samfunnskunst og kunstdidaktikk* (s. 7–33). Bergen: Fagbokforlaget.
- Auslander, P. (2009). Toward a hermeneutics of performance art documentation. I J. Ekeberg (Red.), *Kunsten å falle. Fotografier av norsk performance- og prosesskunst 1966-2009* (s. 93–95). Horten: Preus Museum. Hentet fra <http://homes.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/Auslander-Toward%20a%20Hermeneutics.pdf>
- Bal, M. (2001). Narrative and its Discontents. I *Louise Bourgeois' Spider: the architecture of art-writing* (s. 31–50). Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Belluschi, P., Bertoia, H., Butler, R., Chillida, E., Ernst, J., Gropius, W., ... Sert. (1960). Views on Art and Architecture: A Conversation. *Daedalus*, 89(1), 62–73.

- Benjamin, W. (1991). *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk.* (T. Karlsen, Overs.) (2. utg.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing.* London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine*, (110), 51–79.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art a Critical History.* London: Routledge.
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum*, (Februar), 178–183.
- Bishop, C. (2007). På tvers av oppdraget. I E. T. Jahn, J. Mortensen, D. Wiersholm, & Ø. Ahnikke (Red.), *TXT nr. 1* (s. 6–21). Oslo: Kunst i offentlig rom.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* London og New York: Verso.
- Bjone, C. (2009). *Art + Architecture: strategies in collaboration.* Basel, Boston og Berlin: Birkhäuser Verlag AG.
- Blalock, L., Kierulf, I., Sholis, B., Strand, N., & Sæther, S. Ø. (2016). The Flexible Image Part II. An editorial conversation with Lucas Blalock, Ida Kierulf, Brian Sholis, Nina Strand and Susanne Østby Sæther. *Objektiv*, (14), 4–7.
- Blom, I. (2007). *On the style site: art, sociality, and media culture.* Berlin: Sternberg Press.
- Blom, I., Hovdenakk, S., & Schmedling, O. (2000). *REALart.* Oslo: Utsmykkingsfondet for offentlige bygg.
- Boardman, F. M. (2016). *Art as Display* (Doktoravhandling). City University of New York, Academic Works, New York. Hentet fra [http://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/1222](http://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1222)
- Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., Foster, H., & Krauss, R. (2004). *Art Since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism.* London: Thames and Hudson.



- Borgdorff, H. (2011). The Production of Knowledge in Artistic Research. I M. Biggs & H. Karlsson (Red.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (s. 44–63). London og New York: Routledge.
- Borgen, J. S., Bugge, M. B., & Lund, J. (2010). *Samspill om kunst i offentlige rom Evaluering av innkjøpsordningen for statlige leiebygg og eldre statsbygg i perioden 1997-2007* (Evaluering No. 19). Oslo: Norsk institutt for studier av innovasjon, forskning og utdanning.
- Bothner-By, A. (2015). *Rapport; Møter i Utstillingsrommet*. (Doktoravhandling). Kunsthøgskolen i Oslo, Oslo. Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/2366459>
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (1991). *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Redwood City: Stanford University Press.
- Bourriaud, N. (2005). *Postproduction* (2. utg.). New York: Lucas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. (B. Christensen-Scheel, Overs.). Oslo: Pax Forlag.
- Brochmann, G. (2014). integrering. Hentet 29. mars 2016, fra <https://snl.no/integrering>
- Bunkholt, A., Landrø, H., Solberg, H., Storøy, A.-E., Støwer, I., & Westerberg, M. H. (2006). *Prosjektrapport: Trondheim – den moderne treby*. Trondheim: TreSenteret.
- Bærtås, M., Grønning, M., Halsen, E., Opsahl, M., & Warp, H. (2015). *Evaluering av statens fagorgan for kunst i offentlig rom (KORO)* (Evaluering). Oslo: Rambøll Management Consulting.
- Bøe, H. S. (2011a, juni 21). Møtereferat utsmykkingsutvalget for brannstasjoner. Trondheim kommune.
- Bøe, H. S. (2011b, august 16). Kunstplan Brannstasjoner Del 1 Fasader. Trondheim Kommune.
- Christensen, S. M. (2009). Værktøykasse eller smeltedigel? En diskussion af Visuel kulturs interdisciplinære metodologi. I H. Dam Christensen & H. Illeris (Red.), *Visuel kultur - viden, liv, politikk* (s. 27–43). København: Multivers Academic.

- Christensen-Scheel, B. (2015). Recognizing the Observer of Art. I V. Aure & K. Beraust (Red.), *Estetikk og samfunn. Tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk*. (s. 37–56). Bergen: Fagbokforlaget.
- Christiansen, P. (Red.). (2012). *Kunst ute, kunst inne*. Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.
- Cornell, P., & Lindblom, S. (1998). *Gemensamma Rum*. Stockholm: Bonnier Forlåg.
- Danbolt, G. (2001). *Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. (2. utg.). Oslo: Det Norske Samlaget.
- Danbolt, G. (2014). *Fra modernisme til det kontemporære. Tendenser i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Daston, L. (2008). On Scientific Observation. *Isis*, 99(1), 97–110.
- Dean, M. M. (2017). Survival Guide for Art Production. I *Curating Context. Beyond the Gallery and into Other Fields*. (s. 17–27). Stockholm: Art & Theory.
- Debord, G. (2000). *Society Of The Spectacle*. (F. Perlman, Overs.) (3. utg.). Detroit: Black & Red Books.
- Deleuze, G. (2000). *Proust & Signs. The Complete Text*. (R. Howard, Overs.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Foucault, M. (1977). Intellectuals and Power. I D. F. Bouchard (Red.), D. F. Bouchard & S. Simon (Overs.), *Language, Counter-memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. (s. 205–217). New York: Cornell University Press.
- Denzin, N. K., & Lincoln (Red.). (2005). *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (3. utg.). London, Thousand Oaks og New Dehli: Sage Publications.
- Det Kongelige Kultur- og kirke departement. (2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014* (St.meld. No. 48 (2002–2003)). Oslo: Det kongelige Kultur- og Kirke departement.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge og London: The MIT Press.

- Doherty, C. (Red.). (2004). *Contemporary Art - From studio to situation*. London: Black Dog Publishing.
- Doherty, C. (Red.). (2009). *Situation*. MIT Press.
- Doherty, C. (Red.). (2015). *Out of time. Out of place. Public art (NOW)*. London: Art Books Publishing.
- Dolmer, J. L., & Madsen, T. M. (2012). *Kunst på stedet- 27 udsmykninger i dansk arkitektur*. København: Arkitektens Forlag.
- Ekeberg, J. (2016, mai 4). Den offentlige kunsten og kritikken. Hentet 4. april 2017, fra <http://www.kunstkritikk.no/kommentar/den-offentlige-kunsten-og-kritikken/?d=no>
- Fernie, J. (2006). *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*. London: Black Dog Publishing.
- Flåtter, M. (2007a). Kunstplan Skjermveien barnehage. Trondheim Kommune.
- Flåtter, M. (2007b, september 11). Møtereferat utsmykkingsutvalg Skjermveien barnehage 09.11.2007.
- Flåtter, M. (2007c, november 29). Møtereferat utsmykkingsutvalg skjermveien barnehage 29.11.2007.
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real*. Cambridge og London: The MIT Press.
- Foster, H. (2011). *The Art-Architecture Complex*. London og New York: Verso.
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Graffer, S. (2013, september 17). Å ville det utopiske. Hentet 13. juni 2017, fra <http://www.periskop.no/a-ville-det-utopiske/>
- Gran, A.-B. (2003). Offentlig utsmykking og merkevarebygging. I *Kunst i offentlig rom* (s. 34–43). Oslo: Forlaget Press/Utsmykkingsfondet for offentlige bygg.

- Gran, A.-B. (2014). Kunstneriske kvalitetskriterier i praksis. I S. Graffer & Å. Sekkelsten (Red.), *Scenekunsten og de unge* (s. 266–272). Oslo: Norsk Scenekunstbruk AS/Vidarforlaget AS.
- Gran, A.-B., & Paoli, D. D. (2005). *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. Oslo: Pax Forlag.
- Grønli, A. (2001). *Skulpturguiden for Trondheim*. Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.
- Guattari, F. (2015). Transdisciplinarity Must Become Transversality. *Theory, Culture & Society*, 32(5–6), 131–137. <https://doi.org/10.1177/0263276415597045>
- Gundersen, M. G. (2016, juni 24). Fotografier, vi ser igennem. Hentet 4. april 2017, fra <http://www.kunstkritikk.no/artikler/fotografier-vi-ser-igennem/>
- Hammer, S., & Gullichsen, A. H. (2009). *Utsmykkingsordningen 2003-2008 Evaluering* (Evaluering). Trondheim: Trondheim kommune, Utviklingstjenesten.
- Hammer, S., & Kielland, A. (2014). Mellomleddet i fokus. *Kunstløftet avis*, (4), 3.
- Hansen, P. B., Hansen, L. H., Henckel, P. H., & Møller, C. H. (2011). *Integreret kunstbygninger. Evaluering av proses omkring integreret kunst i byggeri. Pilotprosjekt, SDU og LIFE*. (Evaluering). Universitets- og Bygningsstyrelsen, Ministeriet for Videnskab, Teknologi og Utvikling.
- Haugen/Zohar Arkitekter. (2007). Project description Fireplace for children.
- Haugen/Zohar Arkitekter. (2009). Lys og laft. *Arkitektur N*, 91(8), 20–23.
- Haugen/Zohar Arkitekter. (udatert). HZA | STUDIO: About. Hentet 19. april 2017, fra <http://www.hza.no/studio>
- Herning, H. (2010). Kunst i offentlig rom. *Kunst +*, (4). Hentet fra <http://sites.web123.no/norskekunstforeninger/pop.cfm?FuseAction=Doc&pAction=View&pDocumentId=27732>

- Holdhus, K. (2014). Kunstformidling- medierende eller relasjonsbasert praksis? I S. Graffer & Å. Sekkelsten (Red.), *Scenekunsten og de unge* (s. 230–236). Oslo: Norsk Scenekunstbruk AS/Vidarforlaget AS.
- Holmen, M. (2014). Mellom kunst og arkitektur. *Kunstforum*, 6(1), 46–47.
- Isbrekken, A. T. (2010, februar 14). Rom for natur. *Dagbladet*.
- Iversen, T. S. (2015, februar 11). Foredrag av Hans Haacke - KORO. Hentet 27. februar 2016, fra <http://koro.no/aktuelt/foredrag-av-hans-haacke/>
- Jacob, M. J. (1995). An Unfashionable Audience. I S. Lacy (Red.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (s. 50–59). Seattle: Bay Press.
- Jeanette Ulrikke, L. (2015). Kunst for alles skyld. *Kunstforum*, 7(1), 42–48.
- Jensen, A.-B. (2010, juni 24). Fire brannstasjoner i totalentreprise : Hentet 8. april 2016, fra <http://www.bygg.no/article/60098>
- Johansen, A. (Red.). (2012). *Kunnskapens språk. Skrivearbeid som forskningsmetode*. Oslo: Scandinavian Academic Press/Spartacus forlag AS.
- Johnson, G. A. (1999). Introduction. I G. A. Johnson (Red.), *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension* (s. 1–19). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jølbo, M. D., & Markhus, N. L. (Red.). (2015). *Shared Territory*. København og Oslo: Another Space.
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press.
- Knight, C. K. (2008). *Public Art; Theory, Practice and Populism*. Malden, Oxford og Carlton: Blackwell Publishing.
- Kofoed, H. (Red.). (2005). *Kunstene og det mediespesifikke. En fagbok om de materialbaserte kunstarnes situasjon*. Oslo: Kunsthøgskolen i Oslo/Akademisk Publisering.
- KORO. (2007). *Forvaltning av kunst i offentlige rom*. Oslo: Kunst i offentlig rom(KORO).

- KORO. (2010). *Håndtering og ivaretagelse av kunst i offentlig rom*. Oslo: Kunst i offentlig rom(KORO).
- KORO. (2013). Kunst i fellesskapets rom. Strategi for KORO 2014-2019. Kunst i offentlig rom(KORO). Hentet fra [http://koro.no/content/uploads/2014/11/Strategiplan\\_2014-2019\\_bokmaal.pdf](http://koro.no/content/uploads/2014/11/Strategiplan_2014-2019_bokmaal.pdf)
- Kozári, H. (2013). Memoair; Smell, memory, perception, images and spaces. I A.-K. Furunes, M. Jaukkuri, & S. Harvey (Red.), *Art and Common Space* (s. 33–38). Trondheim: Kunstakademiet i Trondheim, NTNU.
- Krauss, R. (1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*, 1, 50–64.
- Krauss, R. (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames and Hudson.
- Krauss, R. (2002). Skulpturen i det utvidete felt. I A. Øye (Overs.), *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter* (s. 35–66). Oslo: Pax Forlag.
- Kulturdepartementet. Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkloven), Pub. L. No. LOV-1961-05-12-2 (1961). Hentet fra <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1961-05-12-2>
- Kulturdepartementet. (1992). *Kultur i tiden* (No. St.meld. nr. 61 (1991-1992)). Oslo. Hentet fra <http://www.nb.no/nbsok/nb/97fc68f15403965026968faa9afb96b3?lang=no#0>
- Kulturdepartementet. (2007). Vedtekter for Kunst i offentlege rom (KORO). Hentet fra [http://koro.no/content/uploads/2014/11/Vedtekter-for-Kunst-i-offentlege-rom\\_nynorsk.pdf](http://koro.no/content/uploads/2014/11/Vedtekter-for-Kunst-i-offentlege-rom_nynorsk.pdf)
- Kulturdepartementet. (2012). *Visuell Kunst (2011-2012)* (No. St. Meld. 23). Oslo.
- Kvale, S. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju* (1. utg.). Oslo: Ad Notam Gyldendal.

- Kwon, M. (2004). *One Place After Another. Site-Specific art and locational identity*. Cambridge og London: The MIT Press.
- L'Orange, M. (2008). *Farger i arkitekturen - Byen, stedet, gata*. Oslo: Academic Press/Spartacus Forlag.
- Lacy, S. (Red.). (1995). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Leavy, P. (2009). Social Research and the Creative Arts - An Introduction [Academia.edu]. Hentet 31. mars 2017, fra [https://www.academia.edu/9220737/Method\\_Meets\\_Art\\_Arts-Based\\_Research\\_Practice\\_First\\_Edition](https://www.academia.edu/9220737/Method_Meets_Art_Arts-Based_Research_Practice_First_Edition)
- Lippard, L. (2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press.
- Malm, M. (2017). Curating Context. Introduction. I *Curating Context. Beyond the Gallery and into Other Fields*. (s. 5–14). Stockholm: Art & Theory.
- Malm, M., & Wik, A. (Red.). (2012). *Imagining the Audience Viewing Positions in Artistic and Curatorial Practice*. Stockholm: Art & Theory.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press.
- Mortensen, J. (2011). I møte med en ny bevissthet. I J. Mortensen (Red.), *Den Visuelle Kunsten i Operaen*. Oslo: Forlaget Press.
- Myrvold, C. B. (2013). Negotiating the Image of the City: A Discussion of Skilled Perception and the Role of Artists in the Redevelopment of Bjørvika. *InFormation. Nordic Journal of Art and Research*, 2(2), 124–144.
- Myrvold, C. B. (2015, september 25). Kunst for alle – for og med barn. Hentet 4. april 2017, fra <http://www.periskop.no/kunst-for-alle-for-og-med-barn/>
- Möllenhoff, T. (2015). Abstraksjon utover formale konstruksjoner: konsepter og intensjoner i ny abstraksjon - Astrup Fearnley Museet. Hentet 19. oktober 2017,

- fra <http://afmuseet.no/nettkataloger/katalog-nn-a-nn-a-nn-a/artikler-essays/therese-mallenhoff-abstraksjon-utover-formale>
- Mørland, G. E. (2014). Formidling på mediets egne premisser. *Kunstløftet avis*, (4), 26–27.
- Nielsen, S. (2011). *Det fotografiske rum*. København: Forlaget politisk revy.
- Norberg-Schultz. (1957). Grenseoppgang. *Bonytt*, (9), 177–179.
- Norvin, K. (1993). *Kunst i Statens bus - Utsmykkingsfondet for nye statsbygg 1976-1992*. Oslo: Labyrinth Press.
- Norvin, K. (1996). Integrert utsmykking - den ideelle fordring. I A. H. Eriksen, P. Hess, & D. Wiersholm (Red.), *Utsmykking 1992-1995* (s. 13–16). Oslo: Utsmykkingsfondet for offentlige bygg.
- Omlin, S. (2012). Perform the Space: Performance Art (Re)Conquers the Exhibition Space. *On Curating(on-curating.org)*, (15), 3–12.
- Optiman AS. (2009). *Nye brannstasjoner i Trondheim. Skisserapport*. Trondheim.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. New York: Verso.
- Petersen, A. R. (2002). *Storbyens Billeder. Fra industrialisme til informationsalder*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Petersen, A. R. (2011). Installationskunsten mellom bilde og scene. *Passerpartout. Skrifter for kunsthistorie*, 17(32), 253–265.
- Pink, S. (2007). *Doing Visual Ethnography* (2. utg.). London: Sage Publications Ltd.
- Potts, A. (2001). Installation and Sculpture. *Oxford Art Journal*, 24(2), 5–24.
- Paasche, M. (2005). Rykter om et annet rom. Hentet 10. mars 2016, fra <http://www.maritpaasche.com/dynside.asp?m=40408&s=53001&dynID=41>
- Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. (G. Elliot, Overs.). London og New York: Verso.



- Rasmussen, C. H. (2016). *Formidlingsstrategier. En grundbog om kulturinstitutioners formidling*. Fredriksberg: Samfundslitteratur.
- Rendell, J. (2000). Public Art: Between Public and Private. I S. Bennett & J. Butler (Red.), *Locality, Regeneration and Diversities*. Bristol: Intellect Books.
- Rendell, J. (2008a). Art's Use of Architecture: Place, Site an Setting. I R. Rugoff (Red.), *Psycho Buildings: Artists Take On Architecture* (s. 39–47). London: Hayward Publishing.
- Rendell, J. (2008b). *Art and Architecture: A Place Between*. London og New York: I. B. Tauris & Co Ltd.
- Rendell, J. (2008c). Space, Place and Site in Critical Spatial Arts Practice. I C. Cartiere & S. Willis (Red.), *The Practice of Public Art* (s. 28–59). London: Routledge. Hentet fra <http://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/SpacePlaceSite-Critical-Spatial-Practice-prepublication-PDF.pdf>
- Rendell, J. (2017, september). "From Critical Spatial Practice to Site-Writing: Genealogies and Trajectories". Forelesning presentert på Art and Craft Lectures, Kunsthøgskolen i Oslo, Oslo.
- Reppe-Øverlie, K. (udatert). Vi har innredet de nye brannstasjonene. Hentet 8. april 2016, fra <http://f-o.no/interior/blogg/vi-har-innredet-de-nye-brannstasjonene>
- Rose, G. (2012). *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. (3. utg.). London, Thousand Oaks og New Dehli: Sage Publications, Inc.
- Samson, K. (2010). *Det performativt estetiske byrum* (Ph.d.-avhandling). Roskilde Universitet, Roskilde. Hentet fra <http://www.juulfrost.dk/documents/erhvervsphd.pdf>
- Schmedling, O. (2003). Art goes public: Kunstnerisk intervensjon. I *Kunst i offentlig rom* (s. 120–127). Oslo: Forlaget Press/Utsmykkingsfondet for offentlige bygg.
- Schmidt, P., Tietenberg, A., & Wollheim, R. (Red.). (2006). *Pattern in Design, Art and Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Architecture.

- Sellæg, A. (2015, januar 22). Trondheim hovedbrannstasjon. Hentet 6. april 2016, fra <http://www.bygg.no/article/1223139>
- Shapiro, M. (2013). Nature of Abstract Art. *On Curating(on-curating.org)*, (20), 13–24.
- Solhjell, D. (2007). *Formidler og Formidlet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stake, R. E. (2005). Qualitative case studies. I N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Red.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (3. utg.). California, London og New Dehli: Sage Publications, Inc.
- Stenstadvold, H. (1957). Grenseoppgang. *Bonytt*, (6/7), 125–128.
- Støa, B. (2010). Mellom kunst og virkelighet: Stedsspesifikk kunst og kunstformidlingsstrategier. I *Kulturfarene - en innføring*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Sørensen, G. (2009). *Fargelegg byen! Oslo kommunes utsmykninger*. Oslo: Unipub Forlag/Oslo kommune, Kulturretaten.
- Team Trondheim. (2009, november 15). TBRT Skisseprosjekt. LINK Signatur.
- TREbyentrondheim*. (2011). Trondheim: Trondheim kommune, fylkesmannen i Sør-Trøndelag og Sør-Trøndelag fylkeskommune.
- Vigrestad, V. (2014). *Den glemte kunsten*. Oslo: Dreyers Forlag.
- Vindum, K. (2012). Kunst og arkitektur - leder. *Arkitektur DK*, (3), 1.
- von Hantelmann, D. (2014). The Experiential Turn. *On Performativity*, 1. Hentet fra <http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>
- Vaa, A. (Red.). (2003). *I fellesskapets rom. Kunst i to tingbus, Høgskolen i Agder, Universitetet i Bergen og Hamardomen*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Wallenstein, S.-O. (1996). Det utvidade fältet —från högmodernism till konceptualism. I *Konsten og konstbegreppet* (s. 117–152). Stockholm: Kungliga Konsthögskolan og Raster Förlag.

- Wallin, U. (2015). Trondheim kommunes ordning for kunst i det offentlige rom. Presentert på Å kuratere og produsere kunst i offentlige rom, Trondheim: Kunst i offentlig rom(KORO).
- Weiss, K. L. (2012). Iscenesettelse af det selvrefleksive. *Arkitekten*, 114(11), 46–49.
- Wiersholm, D. (1996). Kunstformidling og estetisk forpliktelse. I A. H. Eriksen, P. Hess, & D. Wiersholm (Red.), *Utsmykking 1992-1995* (s. 7–10). Oslo: Utsmykkingsfondet for offentlige bygg.
- Wiersholm, D. (2009). Stivnede øyeblikk? Et essay om vilkårene for kunst i estetiserte maktlandskap.
- Zylinska, J. (2016). Photomediations: An Introduction. I K. Kuc & J. Zylinska (Red.), *Photomediations: A Reader* (s. 7–17). London: Open Humanities Press. Hentet fra [http://openhumanitiespress.org/books/download/Kuc-Zylinska\\_2016\\_Photomediations-A-Reader.pdf](http://openhumanitiespress.org/books/download/Kuc-Zylinska_2016_Photomediations-A-Reader.pdf)

Vedlegg A

### **Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet**

*"I grenseland mellom kunst og arkitektur"*

gjennomført av Eirin Hovdenak, masterstudent ved Høgskolen i Oslo og Akershus

#### **Bakgrunn og formål:**

Prosjektet handler om forholdet mellom kunst og arkitektur og er en undersøkelse av kunstverk/kunstprosjekter som beveger seg i grenseland mellom kunst og arkitektur.

Formålet med prosjektet er å belyse ulike faktorer, teorier og ideologier som kan være medvirkende i utviklingen av integrert/bygningsintegrert kunst og hybride kunstverk mellom kunst og arkitektur. Prosjektet har som mål å kartlegge/belyse hva som driver frem disse kunstuttrykkene, hvorfor og under hvilke forhold de skapes.

Prosjektet er en mastergradsstudie gjennomført ved Høgskolen i Oslo og Akershus, Institutt for estetiske fag som en del av Master i estetiske fag, studieretning Kunst i Samfunnet.

Utvalget som intervjues er plukket ut på bakgrunn av relevans i masteroppgaven da de er personer knyttet til de to kunstprosjektene som undersøkes. Personene er valgt fordi disse kan gi annen eller utdypende informasjon knyttet til produksjonen og utviklingen av disse kunstprosjektene enn det som finnes i kommunens arkiv.

### **Hva innebærer deltakelse i studien?**

Prosjektet gjennomføres som en casestudie som går i dybden på to kunstprosjekt hvor Trondheim Kommune er oppdragsgiver. Prosjektet vil i hovedsak være en litteratur- og dokumentstudie supplert med intervjuer og observasjon/dokumentasjon av kunstverkene.

Oppgaven vil bygges opp av relevant teori knyttet til kunst og arkitektur, samt Trondheim kommunes dokumenter tilknyttet de to kunstprosjektene (Trondheim kommune har gitt tilgang til deres arkiv.) Dokumentene suppleres av intervjuer med kunstnere, arkitekter og eventuelt kunstkonsulenter involvert i disse prosjektene. Spørsmålene vil bla. omhandle arbeidsprosess med kunstprosjektene, samarbeid mellom kunstner og arkitekt, samt holdninger til de ulike fagfeltene og kryssninger mellom disse. Data innhentet i prosjektet vil i hovedsak registreres i form av lydopptak, notater og fotografi.

### **Hva skjer med informasjonen om deg?**

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Underveis i prosjektet vil kun student og veiledere ha tilgang til personopplysninger, men deltagende personer vil navngis og dermed kunne gjenkjennes når masteroppgaven publiseres. De gjennomførte intervjuene er tenkt aktivt brukt i oppgaven og de intervjuede vil få tilsendt relevante deler av teksten for gjennomlesing og godkjenning av sitatbruk.

Prosjektet skal etter planen avsluttes i løpet av mai/juni 2016. Den skriftlige masteroppgaven leveres i løpet av april, mens en praktisk-estetisk komponent presenteres som en del av en masterutstilling i slutten av mai.

Når prosjektet er avsluttet vil det innsamlede datamaterialet anonymiseres (innen 30.juni.2016).

### **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 har spørsmål til studien, ta kontakt med (kandidatnummer 324), mob.: (xx xx xx xx)

Kontaktopplysninger til veileder/daglig ansvarlig: Charlotte Blanche Myrvold, tlf.: 67 23 85 24

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

-----  
-----

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vedlegg B

## Intervjuguide:

(Halvstrukturert intervju)

Hovedspørsmål:

1. Hva har samarbeidet med kunster/arkitekt bestått av?
2. Kan du fortelle om prosessen med dette kunstprosjektet fra ditt ståsted?
3. Hvilke intensjoner hadde du med samspillet mellom kunst og arkitektur?
4. Hvilken holdning har du til kunst/arkitektur som fagområde?

## Vedlegg C