

MARIANN KOMISSAR

Forstyrrelser i nord

– en evaluering av Nordland fylkeskommunes prosjekt
Kunstneriske forstyrrelser



FAGBOKFORLAGET

Copyright © 2007 by Norsk kulturråd
All rights reserved
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN: 978-82-7081-134-2

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen

Omslagsdesign ved forlaget
Forsidebilde: XXX
Sideombrekking: Laboremus Prepress AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Postboks 6050, Postterminalen
5892 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 – Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

For mer informasjon om Norsk kulturråd og kulturrådets rapportserie:

www.kulturrad.no

Norsk kulturråds rapportserie omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet. Kulturrådet utgir i tillegg en notatserie med mer foreløpig og begrenset siktemål.

Rapportserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsseksjon og utgis av Norsk kulturråd i samarbeid med Fagbokforlaget. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i rapportene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

Forord

Kunstneriske forstyrrelser (KF) er et flerårig kunstprosjekt utarbeidet av kulturetaten i Nordland fylkeskommune ved tidligere fylkeskultursjef Aaslaug Vaa, i samarbeid med kunstner og kurator Per Gunnar Tverbakk. Prosjektet omfatter en serie med stedsspesifikke kunstprosjekter der nasjonale og internasjonale kunstnere har inngått i nært samarbeid med kommuner, byer og småsteder i Nordland fylke. *KF* startet opp høsten 2002 under ledelse av fylkeskommunens nyetablerte enhet for billedkunst og formidling, Kunst i Nordland (KiN), og skulle etter planen vært ferdigstilt ved utgangen av 2005. Grunnet forsinkelser i produksjonen av enkelte av prosjektene har ferdigstillingen blitt skjøvet framover i tid.

Evalueringen av *KF* er gjennomført på oppdrag fra Norsk kulturråd, som i 2002 ga et treårig tilskudd på 2,9 millioner kroner til prosjektet. Arbeidet med evalueringen startet opp 1. mars 2005 og har hatt en ramme på sju månedsverk. Evalueringen er begrenset til å omhandle organiseringen og gjennomføringen av *KF* fra oppstart og fram til årsskiftet 2005–2006.

Stedsspesifikk kunst refererer vanligvis til lokaliserte kunstverk eller kunsthendelser – verk eller hendelser som tilpasser seg, aktivt forholder seg til eller inngår i dialog med stedet der de skal plasseres eller foregå. I norsk kulturliv blir denne kunstgenren gjerne brukt som en måte å formidle kunst på til

mindre byer, steder og lokalsamfunn som befinner seg langt unna de større kunstinstitusjonene. Stedsspesifikk kunst åpner for at publikum på små steder i norsk utkant kan bli kjent med noe av det som rører seg innenfor samtidskunsten.

Den formen for stedsspesifikk kunst som kjennetegner prosjektene i *Kunstneriske forstyrrelser* har i denne evalueringen fått betegnelsen nyere stedsspesifikk kunst. Nyere stedsspesifikk kunst kan i hovedsak tidfestes til 1990-tallet og framover. Den realiseres vanligvis utenfor kunstinstitusjonenes vegger og kjennetegnes av at kunstneren involverer publikum på et utvalgt sted direkte i prosessene rundt produksjon og formidling av et kunstprosjekt. Prosessen skal få et lokalt publikum til å reflektere rundt stedet og kanskje også se stedet på en ny måte.

Kunstprosjekter som bygger på direkte møter mellom kunstner og publikum, byr på nye muligheter når det gjelder å skape interesse og forståelse for kunst. Samtidig krever slike kunstprosjekter innsikt og erfaring i de mange utfordringene som ligger i å få møtet til å fungere på en fruktbar måte. Evalueringen diskuterer utfordringer knyttet til nyere stedsspesifikk kunst gjennom en beskrivelse og vurdering av Nordland fylkeskommunes prosjekt *Kunstneriske forstyrrelser*.

Januar 2007
Mariann Komissar

Innhold

1 Innledning	7	3 Organisering og gjennomføring av Kunstneriske forstyrrelser	22
Introduksjon til KF	7	Forankring og organisering av <i>KF</i>	
Status for <i>KF</i> i evalueringsperioden	8	i Nordland fylkeskommune	22
Evaluering av <i>KF</i>	9	Kommentar til forankringen og	
<i>KF</i> s målformulering og en nærmere		organiseringen av <i>KF</i>	24
redegjørelse for evalueringens perspektiv ...	9	Gjennomføringen av	
– <i>KF</i> skal på et kunstfaglig nivå		<i>Kunstneriske forstyrrelser</i>	24
diskutere «site specific» som		Innledende fase	24
kunstnerisk genre og strategi	10	Produksjonsfasen	27
– <i>KF</i> skal problematisere den		Ferdigstilling	28
lokale konteksten	10	Formidlingen av <i>KF</i>	28
– <i>KF</i> skal problematisere kunstens		Synspunkter fra samarbeidspartnere	
kommuniserende evne og funksjon		på <i>KF</i> som et fylkeskommunalt	
i dagens virkelighet	10	prosjekt	30
Metodiske betraktninger	11	Kommentar til gjennomføringen	
2 <i>KF</i> som alternativ modell for produksjon og formidling av kunst	13	av <i>KF</i>	31
<i>KF</i> skal på et kunstfaglig nivå diskutere		4 Presentasjon av sju utvalgte kunstprosjekter	32
«site specific» som kunstnerisk		G/M Salong med prosjektet «Folk på	
genre og strategi	13	Bolga» på øya Bolga i Meløy kommune ...	32
<i>KF</i> s bidrag til en kunstfaglig		Beskrivelse av prosjektet	32
diskusjon om stedsspesifikk kunst	15	Kommentar til prosjektet	34
<i>KF</i> skal problematisere den		Baktruppens prosjekter «Stamsund-	
lokale konteksten	16	undersøkelsen» og «Turisten»	
<i>KF</i> s bidrag til en problematisering		i Vestvågøy kommune i Lofoten	35
av lokale kontekster	17	Beskrivelse av prosjektet	35
<i>KF</i> skal problematisere kunstens		Kommentar til prosjektet	37
kommuniserende evne og funksjon		Michael Elmgren og Ingar Dragsets	
i dagens virkelighet	18	prosjekt «Plass til fler – tid til mer»	
<i>KF</i> s bidrag til en regionstilpasset		på Tranøy i Hamarøy kommune	38
kunstproduksjon og -formidling for		Beskrivelse av prosjektet	38
Nordland	20		

Kommentar til prosjektet	41	Kommentar til prosjektet	49
Prosjektene «Privat regn»		Aleksandra Mirs prosjekt	
og «Sonar» i Bodø	42	«Narvik superstars» i Narvik kommune ...	49
Beskrivelse av Jeppe Heins prosjekt		Beskrivelse av prosjektet	49
«Privat regn» i Bodø	42	Kommentar til prosjektet	51
Kommentar til prosjektet	43		
Beskrivelse av Mobile Homes’		5 Avsluttende refleksjoner	52
prosjekt «Sonar» under festivalen		Kunstens grenser og publikums involvering	53
Mørke NU	44	Steders og publikums eksponering	54
Kommentar til prosjektet	45		
Prosjektet «Sørfinnset skole / the nord		Sluttord	57
land» på Sørfinnset i Gildeskål kommune	46	Litteratur	58
Beskrivelse av prosjektet	46		

Innledning

Introduksjon til KF

Kunstneriske forstyrrelser har sin bakgrunn i det mye omtalte kunstprosjektet *Skulpturlandskap Nordland (SN)*, som også i sin tid ble gjennomført av Nordland fylkeskommunes kulturetat. At fylkeskommunen i 2002 valgte å sette i gang et nytt stort kunstprosjekt, bunner i kulturetatens ønske om å videreutvikle og utfordre resultater, erfaringer og kompetanse fra dette tidligere prosjektet. Som det uttrykkes i fylkeskommunens projektskisse for *KF*, dreier dette seg i hovedsak om erfaringer av at moderne og innovativ kunst evner å påvirke kollektiv og individuell identitet og bevissthet, og at kunst som fenomen har like stor tilhørighet til små steder uten store formidlingsinstitusjoner, som til de store byene.

I *Skulpturlandskap Nordland* fikk 33 kommuner i Nordland fylke oppført en skulptur utendørs på et offentlig sted i løpet av årene 1992–1998. Skulpturene ble produsert av internasjonale og nordiske kunstnere som i hvert prosjekt hadde samtaler med kommunen og lokale politikere omkring plassering, estetisk uttrykk og materialvalg. Samlet sett representerer verkene trender innenfor skulptur i perioden 1960–1990. De er videre stedsspesifikke på den måten at de er produsert med tanke på å føre en dialog med det fysiske stedet og det omkringliggende landskapet der de er plassert. Ideen om en slik samling av samtidskunst lokalisert i naturen sprang ut av det særegne ved Nordlands topografi, flateinnhold, spredte bosetting og det faktum at fylket ikke har et eget kunstmuseum.

Verken når det gjelder budsjett eller antall kunstprosjekter er *KF* like omfattende som det tidligere *SN*. For *SN* beløper de totale utgiftene seg til rundt 23 millioner kroner for 33 kunstprosjekter, mens budsjettet i projektskissen for *KF* er på 8,6 millio-

ner kroner for 21 kunstprosjekter. *KF* er likevel ikke mindre ambisiøst når det gjelder de mål og problemstillinger prosjektet adresserer.

Det som skiller *Kunstneriske forstyrrelser* fra *SN*, er intensjonen om at kunstnerne i det nye prosjektet skal gå mye lenger i å involvere publikum i prosessen som omgir produksjonen, og formidlingen av det enkelte kunstprosjekt. Det stedsspesifikke elementet videreføres, men i denne nyere formen for stedsspesifikk kunst handler det ikke om å skape en relasjon mellom kunst og natur, men en relasjon mellom kunst og sted eller lokalsamfunn. I hvert av prosjektene i *KF* skal møter med publikum, i betydningen medlemmer av stedets sosiale fellesskap, danne utgangspunkt for en prosess der kunstneren skaper et sluttprodukt i form av et nytt kunstverk eller en kunsthendelse.

Som prosjektets tittel antyder, har fylkeskommunen en tanke om at samtlige kunstprosjekter i *KF* ved å organisere slike nærgående møter mellom kunstnere og lokalt publikum, vil skape en form for forstyrrelse i den lokale konteksten. Forstyrrelsen handler både om å gi folk en erfaring av hva nyere kunst kan være, og om å utfordre konserverende oppfatninger av nordnorsk identitet og den nostalgi i forhold til fortida som ofte har preget kunstneriske framstillinger av nordnorsk virkelighet. Her er fylkeskommunens grep å bruke nasjonale og internasjonale kunstnere som i liten grad er kjent med livet i et nordnorsk lokalsamfunn. De skal tre inn i lokalsamfunnet som fremmede, og det er med den fremmede og utenforståendes blikk de skal møte den lokale konteksten.

KF skal realiseres ved at en serie stedsspesifikke verk blir skapt gjennom å invitere nasjonale og internasjonale kunstnere hvis oppgave vil være å lytte til folk lokalt, isolere problemstillinger og finne

samarbeidsformer og medium. Men til forskjell fra *SN* har ikke *KF* som mål å skape en ny, utendørs samling av kunstverk. Serien med kunstprosjekter skal resultere i et bredt register av kunstuttrykk fra sosiale eller interaktive skulpturer og installasjoner til live-kunstarrangementer og uttrykk som i større grad passer innunder termen relasjonell estetikk.

Det er *KFs* prosjektleder i samråd med prosjektets kunstneriske rådgivere og medkuratorer som bestemmer hvilke kunstnere som skal arbeide på hvilke steder. Dette betyr at kunstneren ikke selv velger hvor hun/han skal jobbe, og at det enkelte sted ikke selv velger kunstner. På *KFs* nettsider gjør fylkeskommunen et poeng av at prosjektet dermed innebærer en risiko for de involverte parter. Stedet eller lokalsamfunnet må være villig til å ta den risikoen det er å være vertskap for en fremmed kunstner som skal komme og skape et kunstprosjekt de ikke kjenner innholdet av på forhånd. Kunstneren må være villig til å ta den risikoen det er å gjennomføre et kunstprosjekt ikke bare utenfor kunstnstitusjonenes beskyttende grenser, men gjennom å involvere et publikum som ikke er det urbane kunstpublikummet. Møtene som oppstår er uforutsigbare, de skal være åpne for at det meste kan skje, og ha karakter av å være en slags eksperimenter.

I prosjektskissen og på *KFs* nettsider understreker fylkeskommunen at valg og utforming av lokalt visningssted skal inngå som en del av kunstnerens konsept i det enkelte kunstprosjekt, og vil skje i dialog med prosjektet og de lokale initiativene. Prosjektet har som ambisjon å tenke nytt i forhold til formidling og presentasjon av kunstverk. Prosjektet skal på den måten bidra til å utvikle og styrke lokale kunstarenaer.

Fylkeskommunen skal ifølge prosjektskissen avslutte gjennomføringen av *KF* med en omfattende publikasjon. Publikasjonen skal dokumentere prosesser og resultater fra de enkeltvise kunstprosjektene og skal også inkludere debatter, innspill og medieoppslag.

Status for *KF* i evalueringsperioden

Norsk kulturråd bevilget i 2002 et treårig tilskudd på 2,9 millioner kroner til gjennomføringen av *Kunstneriske forstyrrelser*. Tilskuddet var rundt 2 millioner lavere enn budsjettet, men ved å redusere på

produksjonskostnadene og antall kunstprosjekter, fant Nordland fylkeskommune at prosjektet likevel kunne starte opp. Alle kommuner i Nordland fikk høsten 2002 invitasjon til å være med i *Kunstneriske forstyrrelser*. Invitasjonen ble rettet til kulturetater i kommuneadministrasjonene, men også til lokale lag, organisasjoner og private virksomheter. Interesserte parter i 22 kommuner meldte at de ønsket å delta, og av disse ble 13 kommuner valgt ut. Kunst i Nordland har påbegynt produksjonen av totalt 16 kunstprosjekter i disse 13 kommunene i perioden 2003–2005. Dette er fem prosjekter færre enn det fylkeskommunen satte som mål å gjennomføre i prosjektskissen. 13 av prosjektene er initiert av Kunst i Nordland, mens tre prosjekter er såkalte ekstraprojekter; lokale initiativ som fylkeskommunen har støttet finansielt og administrativt gjennom å gjøre prosjektene til en del av *KF*. Så seint som sommeren 2005 ble ytterligere ett ekstraprojekt innlemmet som en del av *KF*. Med dette siste ekstraprojektet er det totale antallet kunstprosjekter i *KF* 17.

Evalueringen av *KF* startet opp i mars 2005. Da var status at fire prosjekter var ferdigstilt, tre ekstraprojekter var også fullført, mens ni prosjekter var påbegynt og planlagt gjennomført i løpet av 2005. De fire ferdigstilte prosjektene er teatergruppen Baktruppens to prosjekter «Stamsundundersøkelsen» og «Turisten» i Stamsund, G/M Salongs prosjekt «Folk på Bolga» på øya Bolga i Meløy, den finske kunstneren Markus Renvalls prosjekt «Pep Talk for Hemnesberget» i Hemnesberget og de britiske lydkunstnerne Steven Stapleton og Colin Potters to lydverk «Shipwreck Radio» og «Nurse with wound» i Svolvær. De tre ekstraprojektene er live-kunstarrangementet «Sonar» med gruppen Mobile Homes og MiN-ensemblet i Bodø, Camilla Thiis Evensen og Lisa Karlssons filmprosjekt «Valborg i Nyksund» i Øksnes og Cathrine Evelid og Sophie Browns prosjekt «It's time to give in» i Svolvær.

Ved ferdigstillingen av evalueringen høsten 2006 var ytterligere fire prosjekter ferdigstilt. De fire prosjektene er kunstnerduoen Elmgren og Dragsets prosjekt «Plass til fler – tid til mer» på Tranøy, kunstnerne Søssa Jørgensen, Geir Tore Holm, Kamin Lertchaiprasert og Rirkrit Tiravanijas prosjekt «Sørfinnset skole / the nord land» i Gildeskål¹, Jeppe Heins prosjekt «Privat Regn» i Bodø og ekstraprojektet «Exit Stetind» med kunstneren Geir Harald

1 Dette prosjektet er et flerårig prosjekt og er derfor ikke ferdigstilt, men en første fase av prosjektet ble fullført sommeren 2005.

Samuelson. Ett prosjekt, billedkunstner Maria Bustnes' prosjekt i Lødingen, ble innstilt i løpet av 2005 fordi kunstneren trakk seg fra prosjektet uten å lage et avsluttende verk eller arrangement. Fem prosjekter var påbegynt, men ikke ferdigstilt grunnet tekniske utfordringer, problemer med å skaffe lokal finansiering og tidkrevende prosesser med å forankre prosjektet i det kommunale byråkrati².

Nordland fylkeskommune vedtok høsten 2005 å videreføre *KF* i perioden 2006–2008 for å sikre ferdigstillelsen av de siste fem prosjektene. Prosjektleder for *KF* sluttet 31. september 2005 i sin stilling, men har etter dette vært engasjert av Nordland fylkeskommune som faglig konsulent for å sikre oppfølgingen av prosjektet. Ny leder for Kunst i Nordland ble ansatt fra 1. mars 2006. Publikasjonen om *KF* skal etter planen være ferdig i 2007.

I Nordland fylkeskommunes søknad til Norsk kulturråd står det at fylkeskommunen har som mål å organisere tre live-kunstarrangementer i tillegg til *Kunstneriske forstyrrelser*. Dette er kunstprosjekter i grenselandet mellom performance, musikk og videokunst der internasjonale kunstnere inviteres til å jobbe sammen med lokale kunstnere i forbindelse med festivaler eller utstillinger i Nordland. Prosjektleder for *KF* valgte å la live-kunstarrangementene gli inn som en del av *KF* snarere enn å organisere dem som separate arrangementer. Live-kunstarrangementene er derfor heller ikke skilt ut som egne arrangementer i denne evalueringen, men vurdert på linje med andre kunstprosjekter i *KF*.

Evaluering av *KF*

Den form for nyere stedsspesifikk kunst som er realisert av Nordland fylkeskommune gjennom serien av kunstprosjekter i *Kunstneriske forstyrrelser*, har ikke vært gjennomført tidligere i Norge i samme omfang eller med samme bredde i variasjonen av uttrykk. Som oppdragsskissen fra Norsk kulturråd slår fast, representerer prosjektet en i norsk sammenheng særegen og alternativ modell for produksjon og formidling av kunst i lokale kontekster.

Kunstneriske forstyrrelser har vært støttet av Kulturrådet som et tidsmessig avgrenset prosjekt. Evalueringen er derfor ikke et kunnskapsgrunnlag for å

beslutte om *KF* kvalifiserer for videre støtte. Kulturrådets mål for evalueringen har vært å bidra til økt kunnskap om den alternative produksjons- og formidlingspraksisen prosjektet representerer. Kulturrådet ønsket videre at evalueringen skulle vurdere organiseringen og gjennomføringen av prosjektet og bidra til refleksjon over prosjektets kunstneriske bidrag.

Innenfor evalueringsforskningen er det vanlig å skille mellom to hovedtradisjoner, resultatevalueringer og prosessevalueringer. Resultatevalueringer vurderer vanligvis om et tiltak er godt eller dårlig ved å se på samsvaret mellom tiltakets egne målsettinger og hva tiltaket har oppnådd. Prosessevalueringer retter seg i større grad mot innsikt, forståelse og læring. Dette gjelder både spesifikt i forhold til tiltaket som blir evaluert og i forhold til en mer generell produksjon av kunnskap som beskriver prosesser som kan inneholde perspektiver og informasjon til bruk i andre tiltak (Gotaas, Grøvdal, Papendorf og Andenæs, 2003).

KF er et prosjekt som i stor grad har blitt til underveis i de tre årene det har pågått, og er preget av at prosjektleder har forholdt seg kontinuerlig spørrende og reflekterende til prosjektets mål og innhold. Jeg har derfor funnet det naturlig at den foreliggende evalueringen av *Kunstnerisk Forstyrrelser* har form av en prosessevaluering. Evalueringen tar utgangspunkt i de overordnede mål prosjektet selv setter, men vurderingen av prosjektet er rettet mot å diskutere utfordringer knyttet til *KF* og nyere stedsspesifikk kunst som en alternativ modell for produksjon og formidling av kunst, og ikke om *KF* er et godt eller dårlig prosjekt.

KFs målformulering og en nærmere redegjørelse for evalueringens perspektiv

Kunst i Nordland opprettet sommeren 2003 en egen nettside for *Kunstneriske forstyrrelser* på fylkeskommunens domene, der prosjektets innhold og mål ble presentert³. Den målformuleringen for *KF* som ble lagt ut her, skiller seg noe fra målene i prosjektskissen. Jeg har likevel valgt å ta utgangspunkt i denne formuleringen fordi den ligger tettest opp til hvordan *KF* har vært gjennomført og drevet av KiN i evalueringsfasen:

2 For full oversikt over kunstnere, kommuner, steder og kunstprosjekter, se side 38.

3 Denne presentasjonen av *KF* lå på KiNs nettside fram til januar 2006. Fra dette årsskiftet presenteres ikke lenger *KF* som KiNs hovedprosjekt, og nettsideteksten er noe kortet ned.

«Målet er å problematisere den lokale konteksten, kunstens kommuniserende evne og funksjon i dagens virkelighet, og på et kunstfaglig nivå diskutere 'site specific' som kunstnerisk genre og strategi.»

Målformuleringen krever imidlertid en utdyping utover de korte punktene som presenteres for publikum, slik at de problemstillingene og spørsmålene som står sentralt i evalueringen trer klarere fram. For å komme dit hen skal jeg presentere enkeltvis de tre målene som er samlet i målformuleringen, med et minimum av forklarende kontekst. For hvert mål presenterer jeg også det spørsmålet eller den utfordringen, som vil stå sentralt i vurderingen av *KF* og kunstprosjektene i evalueringen. Jeg minner samtidig om at de tre målene vil bli mer inngående presentert og diskutert i kapittel 2. Jeg leser de tre målene på denne måten:

– *KF skal på et kunstfaglig nivå diskutere «site specific» som kunstnerisk genre og strategi*

Målet adresserer diskusjoner i kunstfaglig litteratur om det jeg har valgt å kalle nyere stedsspesifikk kunst. Nyere stedsspesifikk kunst retter seg mot de sosiale aspektene ved stedet – stedet forstått som et sosialt fellesskap. Som strategi kjennetegnes kunstgenren av at kunstneren møter og involverer deler av dette sosiale fellesskapet som et lokalt publikum i et kunstprosjekt. Det knytter seg imidlertid en rekke utfordringer og spørsmål til slike møter. Kan et lokalt publikum involveres i et kunstprosjekt på en måte som gjør at de opplever å være deltakere og at det oppstår utveksling og kontakt mellom kunstner og publikum? *KF*'s bidrag til denne diskusjonen er å prøve ut mulighetene for en slik deltakelse gjennom en serie kunstprosjekter der kunstnere tar i bruk kunstuttrykk som inviterer til ulike former for involvering.

– *KF skal problematisere den lokale konteksten*

Målet adresserer *KF*'s intensjon om å gi et alternativt innhold til tradisjonelle forestillinger om steder og småsamfunn i nordnorsk utkant. I hvert kunstprosjekt i *KF* skal kunstneren ikke bare møte og involvere et lokalt publikum, men tematisk berøre dette publikummet gjennom å skape en ny og uventet refleksjon og bevissthet om den lokale konteksten – det stedet der kunstprosjektet finner sted. Tanken er at kunstneren med den fremmedes blikk kan se aspekter og muligheter ved stedet som folk lokalt

ikke kan. *Spørsmålet for det enkelte kunstprosjekt i KF er da i hvilken grad prosjektet gjør dette, det vil si berører det lokale publikums bevissthet om stedet, og i så fall hvordan eller på hvilken måte. Utfordringen ligger i at dette krever vilje og en metode fra den besøkende kunstnerens side for å få kontakt med stedet og det publikum – ofte innenfor knappe tidsrammer.*

– *KF skal problematisere kunstens kommuniserende evne og funksjon i dagens virkelighet*

Målet retter seg mot utfordringer knyttet til hvordan formidle kunst for publikum i småsamfunn og steder uten etablerte kunstinstitusjoner. Nyere stedsspesifikk kunst er ikke avhengig av å bli formidlet innenfor de etablerte kunstinstitusjonenes vegger. Genren kjennetegnes av at kunstneren produserer et verk eller en hendelse som er tilpasset stedets infrastruktur, og som inngår i en lokal offentlighet. Den kjennetegnes også ved at det skapes direkte og involverende kontakt mellom kunstner og publikum eller mellom kunstverk og publikum. *Spørsmålet er da om en slik alternativ måte å produsere og formidle kunst på bidrar til å gi et lokalt publikum en ny erfaring og forståelse av hva kunst kan være – at kunst kan ha en utforskende karakter og være en arena eller plattform for samtale og refleksjon.*

Jeg startet her med å presentere *KF*'s mål om å diskutere nyere stedsspesifikk kunst som genre og strategi. Dette er for å understreke at jeg anser målet om å utforske de muligheter som ligger i denne kunstgenren, forstått som involverende møter mellom kunstner og lokalt publikum, som selve kjernen i *KF*. På denne bakgrunnen har jeg gjennom hele evalueringen valgt å se på nyere stedsspesifikk kunst som særlig preget av *relasjonen og møtet mellom de to partene kunstner og lokalt publikum i prosessen med å produsere og formidle kunst*. Dette betyr ikke at kunstnerisk uttrykk, tematisk innhold og måten kunstprosjektene organiseres og formidles på ikke er med i min vurdering av prosjektene i *KF*, men at jeg anser relasjonen mellom kunstner og publikum som grunnleggende. Grunnleggende betyr her at hvordan møtet mellom kunstner og lokalt publikum tar form, vil være avgjørende også for de to andre målene: målet om å problematisere den lokale konteksten og målet om å åpne for nye erfaringer av og samtaler om kunst.

Relasjonen mellom kunstner og publikum oppstår imidlertid ikke i et tomrom. Den er et resultat av Nordland fylkeskommunes initiativ, og fylkes-

kommunens enhet Kunst i Nordland utgjør den institusjonelle rammen som relasjonen etableres innenfor. Kunst i Nordland initierer relasjonen mellom kunstner og lokalt publikum og påvirker relasjonen som administrator, produsent, formidler og tilrettelegger. Slik oppdragsskissen fra Kulturrådet anbefaler, omfatter derfor evalueringen både en gjennomgang og vurdering av organiseringen og gjennomføringen av *KF* og en gjennomgang og diskusjon av noen utvalgte kunstprosjekter.

*KF*s prosjektleder gjør både i prosjektskissen og på KiNs nettsider et poeng av at det å delta i *KF* innebærer en risiko for de to partene som møtes i det enkelte kunstprosjekt – kunstner og lokalt publikum – og at utfallet av møtet er uforutsigbart. For å tydeliggjøre hva denne risikoen og uforutsigbarheten handler om, har jeg funnet det nyttig å hente fram språk- og litteraturviter Mary Louise Pratts begrep om *kontaktsoner*. I artikkelen «Arts of the contact zone» (1991) bruker Pratt begrepet på læringssituasjoner der elever med ulik klassebakgrunn, språkbeherskelse og kulturelle kunnskaper møtes i klasserommet. For å lykkes læringsmessig i slike situasjoner, hevder Pratt, er det nødvendig å gå bort fra en forståelse av klasserommet som et homogent fellesskap, og i stedet se på det som en kontaktzone. En kontaktzone kjennetegnes av at partene som møtes er ulikt posisjonert og stiller med ulike kunnskaper og forutsetninger. Møtet kan derfor lett ende i misforståelser og brudd på kommunikasjon. For å unngå brudd må alle parter være villige til å begi seg ut i ukjent terreng, høre på og motta et minimum av kunnskap om den andre og akseptere at målet med møtet ikke er å oppnå dominans over den andre. Samtidig er noe av det sentrale ved situasjonen at hvis begge partene er villige til å ta en slik risiko, åpner kontaktsonen for uventede og overraskende erfaringer og nye former for kunnskap for alle involverte.⁴

Slik jeg ser det, har kunstprosjektene i *KF* mange likheter med Pratts kontaktsoner. Jeg tenker da på at relasjonen mellom kunstner og lokalt publikum i disse prosjektene er en asymmetrisk relasjon. De to partene skal møtes og samhandle i et kunstprosjekt, men sannsynligheten er stor for at de stiller med svært forskjellige forutsetninger og kunnskaper. Det lokale publikummet omfatter i prinsippet alle som

bor på stedet der et kunstprosjekt finner sted. Det er derfor ikke snakk om et spesialisert kunstpublikum med kulturell kompetanse og kunnskap om det som skjer i samtidskunsten og kunstverdenen. Kunstnerne på sin side kommer ikke fra Nordland og er i liten grad kjent med livet i norsk utkant. Partene er også ulikt posisjonert i den betydningen at kunstneren velger sitt uttrykk og definerer innholdet i kunstprosjektet, mens det lokale publikummet er gitt en mer passiv vertskapsrolle samtidig som de skal involveres i prosjektet på en måte som gjør at prosjektet lokaliseres og de får en opplevelse av å være deltakere. Velger kunstner og publikum å ta risikoen med å samhandle og komme den andre i møte, kan imidlertid dette åpne for nye og overraskende erfaringer og opplevelser av steder og småsamfunn i nord og av hva kunst i dag kan være.

Nyere stedsspesifikk kunst er en alternativ modell for produksjon og formidling av kunst kjennetegnet ved et involverende møte mellom kunstner/kunstverk og lokalt publikum. Men som jeg her har antydnet, knytter det seg en rekke utfordringer og uforutsigbare momenter til dette møtet. Deltakelse i *KF* innebærer i den forstand en risiko for både kunstner og publikum. Målet med evalueringen er ikke å bidra til å eliminere denne risikoen, men å bidra til økt kunnskap om de erfaringer og særlige utfordringer som ligger i en slik alternativ modell.

Metodiske betraktninger

Det ligger mange metodiske utfordringer knyttet til det å evaluere et prosjekt som *Kunstneriske forstyrrelser*. Jeg tenker ikke da på at *KF* teller så mange som 17 kunstprosjekter og at tid og økonomiske rammer ikke har gjort det mulig å se på samtlige av disse 17 prosjektene. I likhet med mange andre evalueringer er dette løst ved at jeg har valgt å konsentrere innsamlingen av data til sju utvalgte kunstprosjekter eller casestudier, som sammen med mer generelle data om organiseringen og gjennomføringen av *KF* utgjør evalueringens datagrunnlag.

Utfordringene knytter seg til det å vurdere et prosjekt som tidsmessig er spredt over et tidsrom på 3–4 år, som geografisk finner sted på svært forskjellige steder i Nordland, og som kunstnerisk sett omfatter en stor variasjon av kunstuttrykk innenfor samlebe-

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

tegnelsen nyere stedsspesifikk kunst. I utvelgelsen av de sju casestudiene er det tatt hensyn til alle disse aspektene. Dette er for å vise *KF* i all sin bredde og variasjon og for å kunne si noe om de erfaringene de ulike kunstprosjektene gir i forhold til prosjektets overordnede mål. De sju prosjektene omfatter derfor ulike kunstuttrykk fra relasjonell kunst til sosial skulptur, prosjekter lagt til små lokalsamfunn så vel som til Bodø og Narvik by, prosjekter som ble avsluttet i 2003 og prosjekter som i evalueringsfasen i 2005 var påbegynt, men ikke ferdigstilt. Konsekvensen er imidlertid at dataene om de ulike prosjektene er av noe forskjellig karakter.

Innsamlingen av data har foregått ved bruk av kvalitativ metode i form av en kombinasjon av intervjuer og uformelle samtaler med aktører knyttet til *KF*, observasjon av samhandling i pågående kunstprosjekter og lesning av tekster og annet dokumentasjonsmateriale om stedsspesifikk kunst og *KF* i aviser, tidsskrift, kunstfaglig litteratur og Kunst i Nordlands nettsider. Så langt det har vært mulig har jeg intervjuet aktører som innehar ulike posisjoner i prosjektet, for å få fram varierende synspunkter. Jeg har særlig lagt vekt på å få fram synspunkter fra samarbeidspartnere, lokalt publikum og kunstnere i de sju casestudiene.

Når det gjelder casestudiene, har det ikke vært mulig å bruke samme metode for hvert av prosjektene. Tre av prosjektene ble ferdigstilt i løpet av evalueringsperioden. I disse prosjektene var jeg til stede under ett eller flere møter mellom kunstnere og lokalt publikum i prosessen med å skape et kunstverk, i tillegg til at jeg gjennomførte samtaler og studerte tekster og annen dokumentasjon av kunstprosjektene. Tre prosjekter var allerede ferdigstilt, og metoden i disse prosjektene begrenset seg til samtaler med involverte aktører i tillegg til lesning av det som finnes av dokumentasjon om kunstverkene. Ett av prosjektene var påbegynt, men selve den fysiske realiseringen av verket vil etter planen først starte opp i 2006. Også for dette prosjektet begrenset metoden seg til samtaler og lesning av det som finnes av dokumentasjon om det planlagte kunstver-

ket. Jeg har i utvelgelsen av prosjekter i hovedsak valgt å se på prosjekter initiert av Kunst i Nordland. Bare ett av de sju casestudiene, prosjektet «Sonar» i Bodø, er et ekstraprosjekt.

Variasjonen i type data om de utvalgte kunstprosjektene legger noen begrensninger på evalueringen. Hvert av prosjektene beskrives og kommenteres i lys av de mål og problemstillinger *KF* reiser, men fordi prosjektene i evalueringsperioden har befunnet seg i ulike faser, er det vanskelig å foreta en sammenlignende vurdering. Dette gjelder særlig ulike aktørers synspunkter på om et prosjekt har vært vellykket eller ikke. Oppfatninger om et kunstprosjekt kan fort endre seg i perioden etter at det er ferdigstilt, og lokalsamfunnet sitter igjen med en rekke opplevelser og eventuelt et verk de skal leve med. Fordelen ved å se på prosjekter i ulike faser er imidlertid at jeg får fram erfaringer og problemer knyttet til disse ulike fasene.

Jeg har foretatt til sammen tre reiser til Nordland i løpet av evalueringsperioden. Hver av reisene ble lagt på tidspunkter da kunstprosjekter i *KF* skulle gjennomføres eller ferdigstilles, slik at jeg kunne være til stede på møter mellom fylkeskommunen, kunstnere og lokalt publikum. Reisene har også omfattet intervjuer med samarbeidspartnere for avsluttede eller planlagte kunstprosjekter i nærliggende kommuner. På to av reisene tilbrakte jeg en eller to dager på Kunst i Nordlands kontor på fylkeshuset i Bodø, noe som ga verdifull innsikt i alle de tekniske og organisatoriske utfordringene som knytter seg til gjennomføringen av de ulike kunstprosjektene i *KF*.

Det har vært en stor fordel i prosessen med å evaluere *KF* at prosjektleder og hans stab har vist åpenhet og positiv interesse for evalueringen. De har gjort alt de har kunnet for å bistå meg med informasjonen og har også hjulpet meg praktisk i forbindelse med besøk til pågående kunstprosjekter i Nordland. Åpenheten har gjort at jeg har holdt løpende samtaler med prosjektleder, formidlingsrådgiver og andre ansatte ved KiN gjennom hele evalueringsperioden.

KF som alternativ modell for produksjon og formidling av kunst

I kapittel 1 ga jeg en kort presentasjon av de tre hovedmålene for *Kunstneriske forstyrrelser* og en beskrivelse av hvordan den tilnærmingen jeg har lagt til grunn for evalueringen er knyttet til min lesning av disse målene og av nyere stedsspesifikk kunst. I dette kapittelet går jeg videre med å diskutere *KF* som prosjekt gjennom å ta for meg de samme tre målene og utdype dem slik at de danner tre ulike innfallsvinkler til prosjektet. Igjen tar jeg utgangspunkt i prosjektskissen og KiNs nettsider, men bringer også inn intervjuer og innlegg i ulike medier av prosjektlederen og andre aktører om *KF*; samt relevant faglitteratur. Jeg forsøker både å beskrive de diskusjoner og utfordringer det enkelte mål adresserer og hvordan *KF* plasserer seg i forhold til disse diskusjonene. Sett under ett danner de tre innfallsvinklene en kontekst for *KF* som sier noe om det kunstfaglige, kulturpolitiske og regionalpolitiske landskapet prosjektet er en del av.

Felles for disse innfallsvinklene er at de bunner i en forståelse av *KF* og nyere stedsspesifikk kunst som et alternativ til den etablerte kunstinstusjonens måte å produsere og formidle kunst på – om det så dreier seg om at kunstneren skal involvere et lokalt publikum i kunstprosjektet, at prosjektet skal adressere den lokale konteksten på en forstyrrende måte, eller at prosjektet utgjør en arena for formidling av kunst i småsamfunn. Hvert mål bringer samtidig fram noen spesifikke utfordringer knyttet til prosjektet som en slik alternativ modell. Dette er utfordringer jeg tar med meg i den videre gjennomgangen og diskusjonen av *KF* og de enkelte kunstprosjektene.

***KF* skal på et kunstfaglig nivå diskutere «site specific» som kunstnerisk genre og strategi**
Slik jeg leser dette første målet for *Kunstneriske forstyrrelser*, har prosjektet en intensjon om å være en del av en pågående, kunstfaglig diskusjon om den stedsspesifikke kunstens muligheter, men også dens mer problematiske sider. Først og fremst gjennom å produsere en serie med stedsspesifikke kunstprosjekter der hvert prosjekt kan forstås som et innlegg i denne diskusjonen, men også ved å formidle erfaringene fra denne produksjonen i en skriftlig publikasjon. For den som ikke er kjent med hva stedsspesifikk kunst er, er det imidlertid ikke helt klart hva det er *KF* skal diskutere. Jeg skal derfor gi en kort introduksjon til stedsspesifikk kunst med særlig vekt på det jeg har valgt å kalle nyere stedsspesifikk kunst. Jeg skal videre presentere noen av spørsmålene som preger diskusjonen om denne kunstgenren, samt presisere hva jeg forstår er *KF*'s bidrag til denne diskusjonen.

For den interesserte leser presenterer *KF*'s nettsider en liste på 16 titler over kunstfaglig og filosofisk litteratur med relevans for prosjektet. Blant disse titlene skiller Miwon Kwons *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* (2004) seg ut ved at boka handler spesifikt om stedsspesifikk kunst, og ved at både prosjektleder og formidlingsrådgiver henviser til denne boka i sine tekster om *KF*. Kwon er opptatt av den endringen innenfor stedsspesifikk kunst fra 90-tallet og framover som har vært preget av at blikket flyttes fra en relasjon mellom kunst og fysisk sted til en relasjon mellom kunst og sted forstått som sosialt fellesskap. Hun

beskriver denne endringen og diskuterer blant annet en økende tendens til at nyere stedsspesifikk kunst blir brukt på en ukritisk måte av offentlige institusjoner til å utvikle og gi identitet til steder og «communities». Kunstprosjektene hun viser til, er stort sett lokalisert til storbyer, men ligger likevel tett opp til den form for stedsspesifikke kunstprosjekter *KF* har som mål å realisere.

Kwon tidfester den tidlige stedsspesifikke kunsten til slutten av 1960- og begynnelsen av 1970-tallet. Stedsspesifikke kunstverk i denne tidlige fasen kjennetegnes av at de er skapt med utgangspunkt i stedet som fysisk lokalitet. Typiske verk er skulpturer eller installasjoner som tar inn over seg, tilpasser seg og/eller aktivt kommenterer og viser til de fysiske omgivelsene i det offentlige rom der de skal plasseres. Ifølge Kwon kom denne ideen om å skape kunstverk tilpasset og i dialog med et spesifikt sted, som en kritikk av og et alternativ til etablerte forståelser av kunstverket som selvrefererende og autonomt. Den kom også som et alternativ til dominerende forståelser av at kunstverk best formidles på kunstmuseets eller gallerirommets hvite og nøytrale vegger. Den stedsspesifikke kunsten som genre utfordrer disse ideene ved å gjøre kunstverk kontekstavhengige. Stedsspesifikke verk kan ikke forstås uten i relasjon til det fysiske stedet der de er plassert. De er unike i den forstand at de ikke uten videre kan plasseres et annet sted. Verkenes unikheter og permanens bidrar samtidig til å understreke stedets unikheter og identitet.

I løpet av 70-tallet endres den stedsspesifikke kunstens forhold til sted. Sted er ikke lenger et fysisk sted man uten videre kan ta for gitt. Forståelsen av sted blir gjenstand for problematisering, og å inngå i dialog med stedet tar form av kritisk analyse av de kontekster kunsten til vanlig inngår i. I første omgang er det galleriet og kunstmuseet som sted som møtes med kritisk oppmerksomhet. Det hvite gallerirommets tilsynelatende nøytralitet blir avdekket og problematisert på alle måter. Kwon nevner som eksempel kunstnere som fjerner en del av veggene i galleriet for å synliggjøre hva som skjuler seg bak, og verk som skal overskride galleriets fysiske grenser ved å gå ut av vinduet. Utover 80-tallet utvikler denne retningen seg til at ikke bare galleriet og museet, men hele kunstverdenen blir gjenstand for kritisk oppmerksomhet. Endringen skjer i tråd med konseptkunstens dominans innenfor samtidskunsten. Sted er hele det ideologiske systemet som gjør

kunst mulig, og dialogen tar form av kritisk diskurs og refleksjon omkring dette systemet.

Ifølge Kwon skifter den stedsspesifikke kunsten på nytt innhold i løpet av 90-tallet. Blikket vendes igjen ut av kunstinstitusjonene og mot (steder i) den omkringliggende verden med et ønske om å engasjere og være i dialog med denne verdenen. Det er likevel ikke slik at den stedsspesifikke kunsten er tilbake til en forståelse av sted som fysisk sted. Det er de sosiale og kulturelle dimensjonene ved stedet som står sentralt, idet kunstens forståelse av sted nærmer seg en slags antropologisk forståelse. Steder er i seg selv ingen ting. De blir til og formes av folk som lever der i møtet med en lang rekke faktorer som kan være alt fra landskap og urbane omgivelser til økonomiske strukturer og politiske diskurser, og er først og fremst interessante som ulike former for sosiale fellesskap. Snarere enn at kunsten skal gå i dialog med stedet som fysisk sted eller forholde seg til stedet som system eller diskurs, skal kunsten nå utforske et tema eller en problematikk som berører og involverer stedet som et sosialt fellesskap.

Selv om ikke Kwon nevner dette, vil jeg legge til at endringer i den stedsspesifikke kunsten fra 90-tallet og framover må sees i sammenheng med utviklingen av det som i kunstverdenen omtales som relasjonell estetikk etter den franske kuratoren Nicolas Bourriaud (1996). Relasjonell estetikk omhandler kunst (relasjonell kunst) som har som mål å undersøke og skape anledninger for sosialt samvær og menneskelige fellesskap gjennom kulturelle aktiviteter. Kunstpraksisen kjennetegnes videre av kunstnerens ønske om å kommunisere med og involvere publikum i de prosesser som omgir produksjonen og formidlingen av kunst. Relasjonell kunst trenger ikke være stedsspesifikk, men nyere stedsspesifikk kunst deler ofte den relasjonelle kunstens mål om å involvere og engasjere publikum i kunsten. Nyere stedsspesifikk kunst skiller seg på sin side ut fra relasjonell kunst ved at den tematisk skal berøre sosiale og kulturelle dimensjoner ved steder.

Kwons mål er å diskutere og gi en kritisk analyse av de tendenser som preger nyere stedsspesifikk kunst. Et av punktene hun tar opp til diskusjon med relevans for *KF*, er hva stedsspesifikke kunstprosjekter uttrykker eller forutsetter når det gjelder nettopp ideer om steder forstått som sosiale fellesskap og publikums involvering i kunstprosjekter. Kwon er særlig kritisk til det hun kaller «community based art» – kunstprosjekter der kunstneren skal tilbringe

tid som del av et sosialt fellesskap for å fange opp fellesskapets sentrale identitet og verdier som så skal representeres og bekrefte i et kunstverk, ofte som et ledd i en offentlig institusjons mål om å styrke og gi identitet til dette fellesskapet. Ifølge Kwon bidrar kunstnere gjennom denne typen kunstprosjekter til å underkommunisere konflikter, interne forskjeller og det mangfoldet av stemmer som preger de fleste sosiale fellesskap. Kunsten underbygger og idealiserer i stedet en forståelse av sosiale fellesskap som homogene og harmoniske enheter. Den får som mål å bekrefte stedet og det sosiale fellesskapets identitet, framfor å invitere til refleksjon og ny bevissthet om fellesskapet og stedets muligheter. Den stedsspesifikke kunsten begrenser dermed sin mulighet til å være et alternativ til det etablerte og bestående.

For at nyere stedsspesifikk kunst skal kunne være et slikt alternativ, foreslår Kwon et perspektivskifte. Skiftet handler om å se på stedsspesifikk kunst som en relasjon – det Kwon kaller en kollektiv kunstnerisk praksis. En kollektiv kunstnerisk praksis er en prosess der to parter – kunstneren og lokalt publikum i betydningen medlemmer av det sosiale fellesskapet der kunstprosjektet finner sted – for en tid kommer sammen i en kollektiv prosess og danner et temporært fellesskap. De to partene blir ikke nødvendigvis enige i denne prosessen, og hva som blir resultatet står åpent. Dette er fordi det på ingen måte er gitt at de to partene deler samme verdier og mål. Å danne temporære fellesskap og reflektere over og prøve ut metoder for hvordan møte et lokalt publikum i en kunstnerisk prosess, blir dermed en sentral utfordring for kunstnere og andre ansvarlige som arbeider med stedsspesifikk kunst. Slik jeg leser Kwon, er imidlertid det viktige her at hvis de ansvarlige for stedsspesifikke kunstprosjekter lar de mange utfordringene som knytter seg til dette møtet stå i sentrum, blir det vanskelig å tenke seg at den kunstneriske prosessen kan resultere i verk som tematiserer sosiale fellesskap og forholdet mellom sosiale fellesskap og spesifikke steder på en enkel eller uproblematisk måte.

KFs bidrag til en kunstfaglig diskusjon om stedsspesifikk kunst

I januar 2005 skrev prosjektlederen og formidlingsrådgiveren for *KF* et debattinnlegg på nettstedet kunstkritikk.no⁵ som jeg har funnet klagjørende

med hensyn til *KFs* mål om å diskutere stedsspesifikk kunst som genre og strategi, og posisjoneringen av prosjektet i en slik diskusjon. Her skriver de to at de ser på stedsspesifikk kunst som et alternativ til den typiske kunstinstitusjonsmodellens måte å formidle kunst på. De skriver videre at *KF* plasserer seg innenfor 90-tallets stedsspesifikke kunst som er influert av den relasjonelle estetikken, og at arbeidet med prosjektet så langt har vist at utfordringen for denne alternative modellen ligger i møtet mellom samtidskunsten og lokalt publikum. Møtet omfatter to parter som nærer gjensidig skepsis og fordommer overfor hverandre, og som heller ikke er likt posisjonert. Det er derfor et åpent spørsmål om det er mulig å etablere en jevnbyrdighet i maktforholdet mellom de to når de skal møtes i et kunstprosjekt. Hvis et kunstprosjekt klarer å oppnå en slik jevnbyrdighet, øker imidlertid sjansen for at det lokale publikummet ikke ender opp som statister, men som deltakere i prosjektet. Jeg leser innlegget slik at dette er den sentrale utfordringen i diskusjonen om stedsspesifikk kunst som *KF* utforsker gjennom å produsere en serie med kunstprosjekter.

Prosjektlederen og formidlingsrådgiveren avslutter med å skrive at de har funnet Miwon Kwons begrep om kollektiv kunstnerisk praksis nyttig for spørsmålet om hvordan oppnå en slik jevnbyrdig dialog. Dette er fordi Kwon beskriver en prosess der kunstneren og lokalt publikum for en tid kommer sammen og danner et temporært fellesskap, men der de to ikke trenger å være enige eller må skape noen varig enhet. Det sentrale punktet som også Mary Louise Pratt understreker i artikkelen om kontakter, er at når to parter som står i et asymmetrisk forhold til hverandre og som vanligvis lever i atskilte sfærer, skal møtes og interagere, nytter det ikke å underslå forskjellene mellom de to. Møtet kan åpne for temporære fellesskap og ny og overraskende kunnskap og erfaringer, men kan like gjerne lede til misforståelser, konflikter og brudd. Mye avhenger av om møtet organiseres på en slik måte at det tas høyde for at partene stiller med ulike forutsetninger, posisjoner og forventninger. Kollektiv kunstnerisk praksis krever med andre ord aktiv tilretteleggelse og oversettelse slik at det skapes et tilstrekkelig rom for involvering og utveksling av kunnskap og synspunkter for alle som deltar. Da kan man oppnå jevnbyrdige møter.

5 Se www.kunstkritikk.no/kk/forum.

I *KF* ledes de enkelte kunstprosjektene av kunstneren og kunstnerens måte å jobbe på, og valg av kunstuttrykk vil være bestemmende og by på ulike muligheter for hvordan det lokale publikum involveres i prosjektet. Dette kan variere fra at de fungerer som støtteapparat for kunstneren, til at de er kritikere som vurderer og gir tilbakemeldinger på kunstverk, til at de i større eller mindre grad er involvert i prosessen med å skape et kunstverk. Hvordan publikum involveres, sier imidlertid ikke alt om hva slags type involvering det er snakk om. Jeg tenker da på om publikum får være dialogpartnere og deltakere på en eller annen måte – eller om de er tildelt en passiv rolle. Slik jeg leser både Kwon og Pratt, er et avgjørende moment her hvordan møtet mellom kunstner og lokalt publikum organiseres og tar form. *KFs* bidrag til diskusjonen om møtet mellom publikum og kunstner i den stedsspesifikke kunsten handler derfor om å prøve ut hvordan forskjellige kunstnere og forskjellige kunstuttrykk inviterer til ulike former for møter og involvering.

***KF* skal problematisere den lokale konteksten**

Ifølge *KFs* prosjektskisse var en av fylkeskommunens erfaringer fra gjennomføringen av prosjektet *Skulpturlandskap Nordland* at kunstverkene gjennom sine kvaliteter og stedsforankringer ble markører av steder i regionen og skapte ny bevissthet om lokalsamfunn og steder i nord. I det nye prosjektet har fylkeskommunen valgt å bringe denne erfaringen videre ved at serien med stedsspesifikke kunstprosjekter har hatt lokale kontekster som tema. Som målformuleringen viser, posisjonerer imidlertid det nye prosjektet seg tydeligere enn *SN* som et kunstprosjekt som skal være et alternativ til det etablerte og bestående – alternativt da i betydningen at *KF* skal problematisere etablerte forestillinger om steder og småsamfunn i Nordland. I tråd med de problemstillingene Kwon reiser i sin bok, kan man si at *KF* med dette har forsøkt å unngå å bli et kunstprosjekt som ukritisk bidrar til å bekrefte steders identitet.

Dette andre målet for *KF* må imidlertid også sees i lys av en diskusjon som ikke er en kunstfaglig diskusjon, men en regional diskusjon om det moderne Nord-Norge. Denne diskusjonen handler om en oppvoksende generasjon av nordlendinger som

ønsker å utfordre og skape alternativer til de tradisjonelle bildene av landsdelen, fordi dette er bilder de ikke gjenkjenner seg i og føler seg ekskludert av. Som blant annet forskeren Gry Paulgaard (2002) har vist i en studie av ungdom som vokser opp i små kystsamfunn i Nord-Norge, ligner livet for disse ungdommene slett ikke på tradisjonelle beskrivelser av stillestående, små kystsamfunn. Det er snakk om ungdom som oppfatter seg selv som moderne og som lever et ungdomsliv som langt på vei ligner de liv ungdom i urbane sentra lever. Likevel gir de uttrykk for at de må reise bort fra hjemstedet for å leve ut sin modernitet. Ifølge Paulgaard har dette sammenheng med at forestillinger om tradisjon knytter seg så sterkt til nordnorsk periferi og modernitet til de urbane sentra, at oppvoksende ungdom på små steder i Nord-Norge finner det problematisk å identifisere eget hjemsted med det moderne. Fraværet av alternative og mer heterogene framstillinger av nordnorsk periferi og nordnorsk modernitet, bidrar til at ungdommen velger utflytting.

Under ett av mine besøk til Bodø i mai 2005 viste prosjektlederen for *KF* til at diskusjonen om det moderne Nord-Norge var tema i *Avisa Nordland*. 27. mai hadde avisa et innlegg som var en kommentar til at fylkesråden for kultur i Nordland nylig hadde gått inn for å kutte ned på fylkets støtte til Nordnorsk kulturråd. Innlegget har tittelen «Nordnorsk supperåd», og journalist Stein Sneve beskriver her striden mellom fylkeskommunen og Nordnorsk kulturråd som et sammenstøt mellom to ulike visjoner av nordnorsk identitet⁶:

«Nordland har lenge ledet an i en ønsket modernisering av denne identiteten. Bort fra marxistisk sjarkromantikk og en krampaktig kompensering for tidligere tiders mindreverdig-hetskompleks. Over mot en mer globalisert identitet, der man ikke bare er nordlending, men også nordmann og verdensborger. De fleste av dagens nordnorske ungdommer føler seg like hjemme på Manhattan som i Mørsvikbotn. Slik sett tilhører den visjon for nordnorsk identitet og kultur Sæthre og Nordland står for i denne saken, framtida til.»

Sneves innlegg støtter de stemmene som hevder at det er et behov for å skape nye og alternative forestillinger om Nord-Norge, og da særlig alternativer til romantiske bilder av et hardbarket liv i nord preget av tradisjonelt fiske og voldsom natur. Sneve sier samtidig at det å modernisere nordnorsk identitet er et viktig kulturpolitisk anliggende. Kulturpolitiske

6 *Avisa Nordland* 27.5.2005.

virkemidler kan brukes til å hegne om såkalt autentiske og ekte framstillinger av nordnorsk virkelighet, eller de kan brukes til å skape nye og mer heterogene bilder.

I et intervju i Morgenbladet i mai 2003⁷ med tittelen «Kunst mot myter» viser prosjektleder for *KF* til de regionale diskusjonene om nordnorsk identitet og tar opp spørsmålet om kunstens bidrag til en slik identitetsdannelse. Selv om kulturlivet i Nord-Norge holder et høyt nivå, sier prosjektleder her, bygger altfor mye av kunsten i nord opp om en nostalgisk romantisering av fortida. Snarere enn å gå i forkant med alternative bilder av et moderne Nord-Norge kjennetegnet ved en sterk vilje og evne til stadige omstillinger, tenderer kunsten til å støtte opp om en ganske så tradisjonell markedsføring av regionen. Når *KF* har som mål å problematisere den lokale konteksten, betyr dette at prosjektet i sin helhet og i det enkelte kunstprosjekt skal være et alternativ til det prosjektlederen i det samme intervjuet kaller en «usunn kulturkonservatisme i Nord-Norge».

KFs bidrag til en problematisering av lokale kontekster

På et overordnet nivå kan man si at det at Nordland fylkeskommune har tatt initiativ til å gjennomføre et omfattende kunstprosjekt som *KF*; i seg selv innfrir målet om å problematisere den lokale konteksten og skape alternative forestillinger om livet i nordnorsk utkant. Å la nasjonalt og internasjonalt anerkjente kunstnere produsere en serie med steds-spesifikke verk på ulike steder i regionen setter Nordland på kartet som en region der det satses på nye og alternative former for produksjon og formidling av samtidskunst.

Når det gjelder det enkelte kunstprosjekt, forstår jeg det likevel slik at hvert prosjekt i *KF* ikke skal resultere i et verk eller en hendelse som innholdsmessig framstiller alternative bilder av nordnorske steder. Ifølge prosjektleder handler det å problematisere den lokale konteksten i *KF* like mye om at kunstprosjektene skal inspirere folk til selv å se et sted på en ny måte eller å skape en ny bevissthet om et sted og stedets muligheter. Måten dette skjer på i *KF*, er ved å la en fremmed kunstner besøke og tilbringe tid sammen med samarbeidspartnere og lokalt publikum på et utvalgt sted. Med den frem-

mede og utenforståendes blikk møter og involverer kunstneren stedet som sosialt fellesskap i et kunstprosjekt og inviterer folk til å se stedet eller stedets muligheter med nye øyne. Ingen av de deltagende kunstnerne i *KF* er derfor lokale kunstnere i betydningen bofaste i regionen.

I et intervju i Norsk kulturråds nyhetsbrev om *KF* uttaler formidlingsrådgiver Camilla Eeg at prosjektets vektlegging av det utenforstående blikket skyldes at dette er en tradisjon i den stedsspesifikke kunsten. Hun gir samtidig uttrykk for usikkerhet om dette har vært fruktbart og om *KF* kanskje burde ha invitert noen lokale kunstnere til å delta. I innlegget på Kunstkritikk.no uttrykker hun og *KFs* prosjektleder igjen bekymring over prosjektets vektlegging av blikket utenfra, og henviser til det de kaller «det etnografiske problem». I et seinere intervju med evaluator utdyper formidlingsrådgiveren hva «det etnografiske problem» dreier seg om ved å henvise til det koloniserende blikket. Det dreier seg om situasjoner der en dominerende part undersøker og betrakter en annen, og der den parten som blir betraktet ikke har mulighet til å påvirke det bildet som skapes. Bak en slik situasjon ligger den koloniserende tradisjonen og lurer. Spørsmålet er da om *Kunstneriske forstyrrelser* ved å hente inn internasjonale kunstnere som skal betrakte og skape forstyrrelse på små steder i nordnorsk utkant, inviterer til en lignende situasjon – en slags nordnorsk orientalisme.

I kunstfaglig litteratur pågår det diskusjoner om den stedsspesifikke kunstens (og andre kunstgenrens) vektlegging av blikket utenfra i kunstneres møte med andre, som et uttrykk for at kunsten nærmer seg eller tar til seg elementer av antropologisk praksis. Fenomenet er blant annet analysert i kunstteoretikeren Hal Fosters (1996) ofte omtalte artikkel «The artist as ethnographer»⁸. Foster ser kunstens tilnærming til antropologien som et uttrykk for at kunstverdenen domineres av ideer om at hvis kunsten skal være alternativ, er det ikke nok å overskride kunstverdenens grenser. Kunsten skal ha karakter av å være utforskende og helst også rette seg mot det som er radikalt annerledes, som etniske og sosialt marginale grupper. Foster er kritisk til denne tendensen som virker til å understøtte det han kaller «the ethnographic authority». Foster refererer her til

7 Se Morgenbladet 1.8.2003 eller www.kunstinordland.no/kunst_i_myter.htm

8 Artikkelen er blant annet publisert i Hal Fosters bok *The Return of the Real* (1996).

harde debatter i antropologifaget på midten av 80-tallet om hvordan antropologien som fag er koblet til vestlig kolonihistorie og har tendert til å framstille småsamfunn som annerledes, tidløse og utenfor moderniteten. Debatten resulterte i at det ble nødvendig for antropologer å tydeliggjøre og begrunne egen posisjon og autoritet i forhold til den eller de grupper som studeres, og reflektere rundt valg av framstillingsmåte. Noe av Fosters poeng er at hvis kunstnere skal prøve seg som en slags etnografer på feltarbeid, bør de også gjøre seg kjent med de utfordringer og problemstillinger som følger med en slik metode.

Ut ifra min egen fagbakgrunn som antropolog vil jeg si at i den grad det er likheter mellom *KF* og antropologisk metode, må det være i tanken om at en fremmed eller utenforstående person kan se ting som folk lokalt ikke ser, eller se ting som folk lokalt tar for gitt, på nye måter. Det er på dette grunnlaget kunstneren i *KF* kan bruke sin posisjon som fremmed til å problematisere eksisterende framstillinger av nordnorske lokalsamfunn. Hvordan en kunstner møter folk lokalt, vil nødvendigvis påvirke innholdet i en slik forstyrrelse. Jeg er likevel usikker på om den største utfordringen for *KF* ligger i å gjøre kunstneren bevisst om sin posisjon som den som undersøker og betrakter. Et for kritisk fokus på denne posisjonen kan også bli et hinder for at kunstneren tar risikoen med å møte og interagere med stedets lokale publikum. Bare hvis kunstneren tar denne risikoen, vil han eller hun ha muligheten til å skaffe seg kunnskap og erfaring om stedet som kan berøre stedet på en ny måte eller peke på nye muligheter.

Dette må sees i sammenheng med at mange av kunstnerne som deltar i *KF* knapt har tid eller råd til å oppholde seg på stedet der de skal gjennomføre et kunstprosjekt i mer enn en uke eller to, og enkelte bare ett døgn – ikke fire ukers opphold slik det blir anbefalt i prosjektskissen. Det er derfor et spørsmål om ikke kunstneren ligner mer på en turist enn på en antropolog, og at faren er langt større for at kunstnerens blick blir identisk med den reisendes distanserte blick som aldri kommer i kontakt med folk lokalt eller gjør seg kjent med de problemstillinger som berører stedet, enn antropologens nærgående betraktninger.

Også for *KFs* andre mål om å skape en serie med kunstprosjekter som skal problematisere den lokale konteksten og gi alternative framstillinger av lokal-

samfunn i nord, ligger derfor mye av utfordringen i organiseringen av møtet mellom kunstner og publikum i det enkelte prosjekt. Møtet rommer muligheten for nye og uventede erfaringer av hvem den andre er. Å få slike møter til å fungere på en fruktbar måte fordrer imidlertid både en bevissthet fra kunstnerens side om egen posisjon som betrakter og som den som definerer og leder kunstprosjektet, og kunnskap om hvordan det er mulig å skape kontakt med folk lokalt innenfor knappe tidsrammer.

***KF* skal problematisere kunstens kommuniserende evne og funksjon i dagens virkelighet**

På *KFs* nettsider har Kunst i Nordland, som tidligere nevnt, lagt ut en kort introduksjon til prosjektet sammen med målformuleringen og noen få linjer om disse målene. Her står det noen setninger om at *KF* gjennom sitt tredje mål skal prøve ut kunstens rolle som en ikke-kommersiell arena og plattform for gjensidig utveksling og problematisering av ulike aspekter ved dagens samfunn. Kanskje har ikke Kunst i Nordland hatt noe annen intensjon med dette målet enn å synliggjøre at *KF* i tråd med rådende tendenser i samtidskunsten er et kunstprosjekt av problematiserende og utforskende karakter. Jeg har likevel valgt en snevrere tolkning ved å legge til grunn at *KF* slik det står formulert i prosjektskissen, har som delmål å gi kunnskap om hvilke muligheter og begrensninger som ligger i møtet mellom kunst og små samfunn. Med denne avgrensningen leser jeg *KFs* tredje mål som relatert til kulturpolitiske diskusjoner om hvordan man kan produsere og formidle samtidskunst til befolkningen i en region som Nordland, med store avstander, mange småsamfunn og få etablerte kunstinstitusjoner. *KF* som prosjekt er et innlegg i denne diskusjonen med det mål å prøve ut om nyere stedsspesifikk kunst kan fylle en slik funksjon.

Det eksisterer i dag ingen egen handlingsplan for Nordland fylkeskommune på området billedkunst og kunstformidling som sier noe om fylkets mål og satsinger på dette kunstområdet, eller hva som er de store utfordringene i formidlingen av kunst i regionen. Dette er på tross av at Nordland fylkeskommune ved å sette i gang de to kunstprosjektene *Skulpturlandskap Nordland* og *Kunstneriske forstyrrelser*, har markert seg nasjonalt og internasjonalt som en offensiv regional pådriver på billedkunstm-

rådet, og som et fylke med vilje til å tenke nytt rundt produksjon og formidling av kunst. De to prosjektene er forskjellige når det gjelder hva slags stedsspesifikk kunst de tar mål av seg å produsere, og hvor langt de går når det gjelder å involvere publikum i kommuner og småsteder i prosessen som omgir produksjonen av kunst. De har samtidig til felles at de er forsøk fra fylkeskommunens side på å prøve ut alternative modeller for produksjon og formidling av kunst.

Prosjektskissen for *KF* tyder imidlertid på at Nordland fylkeskommune ved å ta initiativ til de to kunstprosjektene, ikke bare har hatt et ønske om å være alternativ i betydningen nyskapende. Fylkeskommunen har villet prøve ut modeller for produksjon og formidling av kunst som kan utfordre hegemoniske koblinger mellom moderne kunst og urbane sentra – altså at moderne kunst ikke hører hjemme i nordnorsk utkant. Dette kommer blant annet fram i beskrivelsen av *SN* i prosjektskissen for *KF*:

«Den moderne og innovative kunsten har vært forstått som et fenomen med tilhørighet kun i de store byene, der den har hatt grobunn og blitt forstått som en tilførsel av verdier. *Skulpturlandskap Nordland* har illustrert at denne myten er usann.»

Men fylkeskommunen ønsker også å utfordre ideen om at de beste former for kunstformidling er de formidlingsmodellene vi kjenner og forbinder med storbyen, det vil si kunst formidlet på kunstmuseets eller kunstgalleriets hvite vegger. Her er det viktig å minne om at Nordland fylke verken har fylkesgalleri eller kunstmuseum, og at Nordnorsk kunstmuseum i Tromsø, som er knutepunktinstitusjon for Nord-Norge, er lokalisert milevis unna flertallet av Nordlands befolkning. Fungerende fylkeskultursjef Stig Olsen⁹ uttrykte i den sammenheng i et intervju med evaluator tvil om det er god kulturpolitikk å overføre til alle deler av landet den form for institusjonalisert kunstproduksjon og kunstformidling vi kjenner fra storbyens kunstmuseer og gallerier. Dette gjelder uansett om det dreier seg om kunst produsert i hovedstaden som så distribueres ut til landets kunstforeninger av en riksinstusjon, eller en kunstutstilling produsert av et fylkesgalleri eller en lokal kunstforening. Et fylkesgalleri kan skape produksjoner som tar hensyn til lokale forhold og betingelser,

men modellen for produksjon og formidling av kunst er likevel hentet fra storbyen kunstmuseer. Her er Stig Olsen helt i tråd med fylkeskultursjef Aaslaug Vaa, som i artikkelen «Grenser for kulturformidling?» uttaler:

«Det ironiske i hele situasjonen er at distriktene skal drive institusjonalisert kunstproduksjon med utgangspunkt i modeller som ble utviklet i storbyer på Kontinentet for flere hundre år siden.» (2000:43)

Nordland fylke er langstrakt, teller flere kommuner enn noe annet fylke i landet og har et bosettingsmønster som er spredt utover og i liten grad konsentrert omkring urbane sentra. Mange av fylkets kommuner har en total befolkning på mindre enn 3000 innbyggere. Fylkeskommunen har som mål å gi et kulturtilbud til alle i tråd med grunnforutsetningen i norsk kulturpolitikk, men en slik bosettingsstruktur krever ifølge fylkeskommunens kulturetat helt andre modeller og virkemidler i kunstformidlingen enn de vi kjenner fra de urbane sentra. Nordlands fylkesråd for kultur og miljø, Heidi Kristin Sæthre, understreker denne målsettingen på følgende vis:

«Som et steg på veien mot å gjøre Nordland til kulturfylke nummer en skal kulturen være tilgjengelig der folk flest ferdes, i stedet for det mest vanlige, at folk må komme til kulturtilbudene.»¹⁰

Uttalelser fra både fylkespolitikere og fylkeskommunens kulturetat tyder på at selv om det ikke eksisterer en handlingsplan hvor dette er nedfelt og satt inn i en større sammenheng, ser fylket det som en utfordring på billedkunstområdet å skape muligheter for produksjon og formidling av kunst på en måte som er regionstilpasset. De to prosjektene *SN* og *KF* er ledd i et forsøk på å drive en slik regionstilpasset kunstpolitikk. Med *SN* har fylket skapt en samling av monumentale skulpturer som vekker internasjonal interesse, uten å ha gått veien om å etablere et nytt kunstmuseum. Med *KF* har tanken vært at befolkningen i Nordland er klar for et nytt samtidskunstprosjekt som går veien utenom kunstmuseet og kontinentale måter å produsere og formidle kunst på.

For den som leser prosjektlederen og formidlingsrådsgiverens innlegg på kunstkritikk.no, er det klart at de to deler fylkesrådets og fylkeskultursje-

9 Stig Olsen vikarierte i stillingen som fylkeskultursjef i Nordland i perioden 1. januar 2003 til 31. desember 2005.

10 Avisa Nordland 22.5.2003.

fens synspunkter. *KF* posisjoneres her som nettopp et alternativ til kunstinstitusjonsmodellen:

«Begge kunstsatsingene, SN og KIN-KF, har det til felles at de er forsøk på å utfordre den typiske kunstinstitusjonsmodellen som er vokst ut av gammel og sentraleuropeisk tenkning. En adopsjon av de store sentrale institusjonsmodeller medfører erfaringsvis kun mange små versjoner av den opprinnelige original. De blir fort småbrødre uten storebrors ressurser og evner til å realisere ambisiøse programmer, og ender opp som små og dårlige varianter av originalen. Dette forsterker det tradisjonelle sentrum-periferi mønsteret. Effektive modeller for produksjon og formidling av kunst i grigsrendte strøk kjennetegnes nettopp ved at de ikke kopierer de store sentra. Det har i Nordland lenge vært en bevissthet rundt å relatere de offentlige satsingene til den lokale virkelighet, hvor enn komplisert og sammensatt denne størrelsen er.»

KFs bidrag til en regionstilpasset kunstproduksjon og -formidling for Nordland

Trass i de mange uttalelsene fra fylkeskommunens kulturretat om nødvendigheten av å finne modeller for produksjon og formidling av kunst som er tilpasset Nordland, har jeg ikke klart å finne uttalelser som utdyper hva det er ved stedsspesifikk kunst – og for *KF*'s del, nyere stedsspesifikk kunst – som gjør denne kunstgenren effektiv for regioner kjennetegnet ved store avstander, mange småsamfunn og få etablerte kunstinstitusjoner. Jeg har altså ikke funnet en nærmere forklaring på hvordan et prosjekt som *KF* bidrar til en regionstilpasset kunstpolitikk for Nordland.

I kunstfaglig litteratur blir stedsspesifikk kunst posisjonert som et alternativ til den klassiske kunstinstitusjonsmodellen. Behovet for en slik alternativ modell begrunnes blant annet med at kunstinstitusjonsmodellen driver en ekskluderende form for formidling – ekskluderende i betydningen at den skaper skiller og hierarkier mellom de som kjenner kunstspråket og de som ikke gjør det, snarere enn å søke å overkomme slike skiller (Ekeberg 2003). Den skaper også et overdrevent skille mellom kunsten og virkeligheten utenfor institusjonene og tilslører de utstilte verkenes forbindelse til denne virkeligheten (Kwon 2004). Det er videre et problem at kunstinstitusjonene slik de er strukturert, ikke gir tilstrekkelig rom for situasjonistiske, mobile og interaktive kunstformer (Arntzen 2004). Hvordan stedsspesifikk kunst som et slikt alternativ til kunstinstitusjonsmodellen lar seg koble til strukturelle motsetninger mellom sentrum og periferi og mellom

storby og småsamfunn, er likevel ikke klart. Kanskje dreier denne koblingen seg om en særnorsk tatt-for-gittighet om at steder er små og oversiktlige og noe som hører periferien til. I Norge har ikke steder noe med byer og urbanitet å gjøre. Selv ikke avgrensede strøk, nabolag eller bydeler er å regne som steder. Stedsspesifikk kunst er derfor periferiens og småstedenes kunst.

Mangelen på utdyping fra fylkeskommunens side betyr likevel ikke at det ikke finnes gode grunner for å prøve ut stedsspesifikk kunst som en modell for produksjon og formidling av kunst i Nordland. En opplagt grunn er fraværet av en profesjonell infrastruktur for visning av kunst i store deler av regionen. I et intervju med to ansatte i Bodø kunstforening om *KF*, påpekte disse at økt bruk av avansert teknologi og krav til profesjonalitet i produksjonen av utstillinger gjør at stadig færre visningssteder i Nordland kan ta imot vandreutstillinger. Som eksempel viste de til vandretstillingen Nordnorsken som foreningen produserer hvert år. 2005-utstillingen ble bare vist på åtte steder i fylket. Året før vandret den til hele 20 forskjellige steder. Årsaken var at 2005-utstillingen stilte langt strengere krav til en visningsarena. Stedsspesifikk kunst omgår denne problematikken fordi den nær sagt kan finne sted hvor som helst. Den kan finne sted på et samfunnshus, på kaia, i et privat hjem, på en torgallmenning, på en ungdomsklubb, som en del av lokale markeder og festivaler, i turområder, i byens kjøpesenter eller på allmøter i regi av lokallag og foreninger. Hva slags rom og arenaer for kunst som skapes eller blir tatt i bruk i det enkelte prosjekt, avhenger av kunstprosjektets innhold og uttrykk og det som finnes av infrastruktur og frivillighetskultur på stedet der prosjektet foregår. Lokale arenaer kan tas i bruk, utvikles og styrkes etter behov, men kunstneren kan også velge å skape helt nye og til dels uventede arenaer. Denne formen for fleksibilitet gjør at stedsspesifikke kunstprosjekter like gjerne kan finne sted i en liten bygd i Gildeskål kommune med 80 innbyggere som i et kjøpesenter i Bodø by der det bor 44 000 innbyggere. Den gjør det derfor mulig – som i *KF* – å binde sammen små bygder med større tettsteder og byer som likestilte deltakere i ett og samme kunstprosjekt.

Hovedkjernen i nyere stedsspesifikk kunst er likevel at den forsøker å skape et forhold mellom kunstner og publikum preget av nærhet snarere enn

distanse og avgrensing. Ikke ved at publikum får komme på besøk for å se kunstneren i arbeid i sitt studio, men ved at publikum selv blir involvert i arbeidet med kunstprosjektet. Tanken bak dette er at involvering fra publikum kan bryte ned barrierer og skape økt forståelse og interesse for hva nyere kunst er. Dette gjelder særlig for publikumsgrupper som ikke er godt kjent med det som rører seg i kunstverdenen – kanskje fordi de bor milevis unna gallerier og kunstmuseer. Når det gjelder å nå fram til nye publikumsgrupper, er tanken også at den stedsspesifikke kunstens mål om å utforske et tema eller en problemstilling som berører stedet der publikum bor og som de har et forhold til, vil bidra til ytterligere engasjement og forståelse. Begge disse faktorene – fleksibilitet når det gjelder visningsarenaer og involvering av publikum – er faktorer som, slik jeg forstår *KF*, ligger til grunn for tanken om at en serie med stedsspesifikke kunstprosjekter kan være et bidrag til en regionstilpasset kunstpolitikk for Nordland.

Som gjennomgangen av de to foregående målene for *KF* har vist, knytter det seg imidlertid en rekke utfordringer til stedsspesifikk kunst som går på møtet mellom kunstner og lokalt publikum. Litteraturen og samtalen om stedsspesifikk kunst i kunstverdenen viser at språket som omgir denne kunstgenren er like spesialisert som for andre kunstgenrer. Om lokalt publikum aldri så mye involveres i et

kunstprosjekt, kan prosjektet like fullt være vanskelig å gripe og forstå som nettopp kunst hvis det ikke følges opp av noen form for formidling av den institusjonen eller virksomheten som er ansvarlig for gjennomføringen av prosjektet. Kunstneren på sin side må gjennomføre et kunstprosjekt uten sikkerhet for at kunstfaglige temaer og problemstillinger blir fanget opp av publikum. Kunstneren må også forholde seg til direkte tilbakemeldinger og synspunkter fra publikum på et prosjekt som foregår i det offentlige rommet på stedet der de bor, og som det derfor knytter seg mange forventninger til. Hvis det lokale publikum tar aktivt avstand fra et prosjekt eller tvert imot lar seg begeistre og går aktivt inn for å gjøre det til sitt, kan det i tillegg fort oppstå usikkerhet når det gjelder hvor langt kunstneren skal komme publikum i møte i den videre utviklingen av prosjektet.

I lys av denne utdypningen av *KF*'s tredje mål er det relevant å stille spørsmål ved hva man egentlig skal forvente av et prosjekt som *KF* og stedsspesifikk kunst når det gjelder kunstens kommuniserende evne og funksjon. Kanskje bør ikke målet være annet enn at publikum på de stedene som deltar i *KF*, skal sitte igjen med en ny erfaring av *hva kunst kan være*. At kunst i dag kan ha en problematiserende og utforskende karakter og være en plattform og arena for samtale og refleksjon om steder og lokalsamfunn i nord.

Organisering og gjennomføring av *Kunstneriske forstyrrelser*

I dette kapittelet går jeg fra å presentere og diskutere ideer og utfordringer knyttet til *KF* og stedsspesifikke kunstprosjekter, til å se på den konkrete organiseringen og gjennomføringen av *Kunstneriske forstyrrelser* i regi av KiN. Jeg har lagt vekt på å belyse to sentrale sider ved denne organiseringen og gjennomføringen. For det første om organiseringen av *KF* som en del av Nordland fylkeskommunes fellesadministrasjon har fungert slik at KiN har hatt tilstrekkelig handlingsrom til å drive prosjektet på en kunstfaglig forsvarlig måte. For det andre hvordan Kunst i Nordland har søkt å løse problemstillinger knyttet til medbestemmelse og tillit i forholdet mellom fylkeskommunen og de lokale samarbeidspartnerne i gjennomføringen av prosjektet. Begge deler er viktig med tanke på hvordan møtet mellom kunstner og lokal samarbeidspartner tar form i det enkelte kunstprosjekt, og det lokale publikums vilje og mulighet til å gripe et kunstprosjekt og gjøre det til sitt. For å kunne si noe om det siste har jeg valgt både å beskrive gjennomføringen av *KF* på bakgrunn av samtaler med prosjektlederen og den øvrige staben i KiN og å bringe fram de synspunkter på gjennomføringen som har kommet fram i samtaler med samarbeidspartnerne.

Forankring og organisering av *KF* i Nordland fylkeskommune

I prosjektskissen som ligger til grunn for Nordland fylkeskommunes søknad om støtte fra Norsk kulturråd, bærer prosjektet *Kunstneriske forstyrrelser* tittelen Kunst i Nordland. Den som går inn på Nord-

land fylkeskommunes nettsider og klikker på kultur, vil imidlertid finne at KiN ikke er et kunstprosjekt, men en av fylkeskommunens fagenheter. Kunst i Nordland er den enheten i fylkeskommunen som er gitt ansvaret for billedkunst, slik Scenekunst i Nordland dekker scenekunsten og Musikk i Nordland dekker musikkområdet. KiNs nettside i evalueringsperioden viste at enheten i denne perioden hadde ansvaret for fem prosjekter eller tiltak, og at *KF* var enhetens hovedprosjekt. De andre prosjektene eller tiltakene var Nordkalott-prosjektet *Bilde Selv Bilde*, *Skulpturlandskap Nordland*, kunstnerisk utsmykning og reisestipendordningen.

Navneendringen fra KiN til *KF* skyldes behovet for å skille mellom KiN som organisatorisk enhet og *KF* som kunstprosjekt. At de ble gitt samme tittel i prosjektskissen for *KF*, har sammenheng med at forslaget om å samordne fylkets tiltak innenfor billedkunst og formidling av samtidskunst i en ny organisatorisk enhet, ble utarbeidet parallelt med utformingen av det nye kunstprosjektet. Fram til 2003 hadde ikke kulturetaten en slik egen enhet med ansvar for å samordne tiltak innenfor billedkunst og kunstformidling, samtidig som erfaringene fra gjennomføringen av *SN* hadde tydeliggjort et det her var et behov.

I prosjektskissen for *KF* ble det foreslått at Kunst i Nordland bemannes med tre stillinger og plasseres som egen institusjon i lokalene til Nordland kultursenter sammen med et nytt Senter for scenekunst i Nordland.¹¹ Bodø kommune sto oppført som samarbeidspartner og vertskommune for prosjektet. Opprettelsen av et slikt Senter for scenekunst ble

11 Jf. Nordland fylkeskommunes «Plan for musikk og scenekunst i Nordland 2002–2005».

imidlertid aldri gjennomført, og KiN ble etablert som en enhet i fylkeskommunens fellesadministrasjon på fylkeshuset i Bodø sentrum – ikke som en egen institusjon.

Per Gunnar Tverbakk ble fra og med 1. januar 2003 engasjert i 50 % stilling som prosjektleder og kurator for *KF* etter først å ha vært engasjert på timebasis høsten 2002. Tverbakk ble forespurt om han også var villig til å være leder for prøveprosjektet KiN, og har i perioden 2003–2005 fungert som enhetens leder innenfor samme stillingsprosent¹². I tillegg til en prosjektleder har KiN i størstedelen av denne perioden vært bemannet med en sekretær/konsulent og en produsent i deltidstillinger. Åse Mariann Arild har hatt stillingen som sekretær/konsulent, mens Brynhild Bye og Sofie Persvik har avløst hverandre som produsenter. Fra juni 2004 til 15. september 2005 var Camilla Eeg engasjert i KiN som formidlingsrådgiver i 50 % stilling.

En vanlig forutsetning for å lykkes med store prosjektorganiserte satsinger som *KF*, er at prosjektets mål er godt forankret i den ansvarlige moderorganisasjonen, slik at det ikke oppstår motsetninger mellom prosjektets mål og organisasjonens mål (Aslaksen 2000). Med opprettelsen av KiN og *KF* i posisjon som fylkets nye fyrtårnprosjekt på billedkunstområdet, ser det ut til at *KF* fra starten av var tilstrekkelig forankret i fylkeskommunens administrasjon. Prosjektleder sier likevel at han slet noe i starten med å gjøre *KF* kjent som nettopp KiNs hovedprosjekt innad i fylkeskommunen og overfor fylkesråd og politikere, men at positiv oppmerksomhet og kunnskap om prosjektet var gradvis økende. Ifølge prosjektleder må dette sees i sammenheng med at tidligere fylkeskultursjef Aaslaug Vaa, som tok initiativ til og var med og formulerte prosjektskissen, gikk ut i permisjon akkurat da *KF* startet opp. Fungerende fylkeskultursjef Stig Olsen har støttet gjennomføringen av *KF* på alle vis overfor politikere og innad i administrasjonen, men sitter ikke med den samme inngående kunnskapen om prosjektets innhold. Prosjektlederen fikk dermed en noe tyngre oppgave med å formidle og gjøre prosjektet kjent enn det han hadde ventet.

Organisatorisk er KiN en del av fylkeskommunens fellesadministrasjon og er ikke skilt ut som en fylkeskommunal institusjon med eget budsjett, noe som knytter *KF* svært tett opp til et byråkratisk for-

valtningsapparat. Til sammenligning kan nevnes at Musikk i Nordland (MiN) – Nordland fylkeskommunes profesjonelle musikk institusjon – er skilt ut som en egen institusjon og holder til i Narvik i samme lokaler som Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge (LINN). Her har fylket valgt en organisering som i større grad sikrer armlengdes avstand mellom kunstproduksjon og det forvaltningsmessige og politiske nivået, og større grad av kontroll og forutsigbarhet over egne økonomiske midler. I henhold til prosjektskissen ble det tidlig i *KF*s historie opprettet et kunstnerisk råd for *KF* bestående av Anne Katrine Dolven, Harald Bodøgaard og Maa-retta Jaukkuri. Rådet ble ifølge prosjektlederen brukt i den innledende fasen av prosjektet, da samtlige ble bedt om å komme med innspill og synspunkter. En gruppe medkuratorer bestående av Eivind Furnesvik, Sanne Kofod Olsen og Inger M. Renberg har i tillegg bistått prosjektlederen i arbeidet med å velge ut kunstnere. Utover dette har det vært liten eller ingen avstand mellom *KF* og fylkesadministrasjonen, noe som også omfatter fysisk lokalisering, ettersom KiNs kontor befinner seg i fylkeshuset i Bodø.

Prosjekter av *KF*s omfang krever stor grad av fleksibilitet og handlingsrom. Dette gjelder både prosjektets karakter av å være utprøvende og problematiserende, noe som krever rom for tvil og kanskje også feilmarginer og muligheten til å gjøre endringer og tilpasninger underveis i gjennomføringen, men også prosjektets mål om å opprettholde konstant dialog mellom alle involverte parter. Til sammen skulle dette tilsi noen grad av avstand mellom prosjekt og moderorganisasjon. Prosjektlederen for *KF* gir likevel ikke uttrykk for at den organisatoriske løsningen for KiN har vært et problem for gjennomføringen av *KF*. Han har hatt full kunstfaglig frihet, og fellesadministrasjonen har vist forståelse for at de ulike kunstprosjektene til tider stiller krav om organisatoriske løsninger og handlinger som ligger helt på grensen av hva et byråkratisk system som fylkeskommunen kan akseptere. *KF*s produsenter gjør også oppmerksom på at plasseringen i fylkeshuset med kort avstand til andre fagseksjoner har sine fordele. Mange av kunstprosjektene i *KF* krever tverrfaglig kompetanse og samarbeid for å la seg realisere. Da er det en fordel å være lokalisert i samme bygg som andre fagetater. Den største begrensningen for

12. Stillingsprosenten ble ifølge prosjektlederen i perioder med sterkt arbeidspress utvidet til 60 % og 80 %.

prosjektet har vært et knapt budsjett og få ansatte sett i forhold til *KFs* omfang og *KiNs* ambisjoner¹³. Selv om omfanget av prosjektet ble redusert ved at antallet kunstprosjekter gikk ned fra 21 til 17 prosjekter, innebar dette at arbeid knyttet til produksjon av kunstprosjekter måtte prioriteres framfor formidling og oppfølging av ferdigstilte prosjekter.

I bladet Billedkunst rapporterer May Britt Sørensen høsten 2005¹⁴ om at det fra flere hold har kommet forslag om å samlokalisere *KiN* med Nordnorsk kunstnersenter og Lofoten International Art Festival (LIAF) i et nytt kulturhus som skal stå ferdig i Svolvær sommeren 2007. Per Gunnar Tverbakk uttaler her at han personlig finner ideen god fordi den åpner for et tettere samarbeid mellom disse institusjonene og vil kunne styrke det faglige miljøet for billedkunst i regionen. Fylkeskultursjef Stig Olsen uttaler i samme artikkel at fylkeskommunen vil ha nærhet til *KiN*, og at det ikke foreligger noen planer om en slik samlokalisering. Alt tyder derfor på at *KiN* videreføres som en enhet underlagt fylkeskommunens fellesadministrasjon, slik enheten var organisert i perioden 2003–2005.

Kommentar til forankringen og organiseringen av KF
Etter min vurdering viser omtaler av *KF* og anmeldelser av de enkelte prosjektene i kunstfaglige media nasjonalt som internasjonalt, at prosjektlederen og hans stab i *KiN* har lyktes i å sikre et tilstrekkelig rom for å kunne gjennomføre *KF* på en kunstfaglig forsvarlig måte. *KFs* forankring i Nordland fylkeskommune blir knapt nevnt og er aldri gjenstand for problematisering. Med unntak av en deltakende kunstner som har gitt uttrykk for at hun opplevde Kunst i Nordland og fylkeskommunen som en tung og uvant institusjon å jobbe med, har heller ikke de deltakende kunstnerne jeg har hatt kontakt med, pekt på dette som et problem. Det som er mer uklart, er i hvor stor grad prosjektlederens solide posisjon i kunstverdenen med lang erfaring fra å kuratere store kunstutstillinger, har vært den avgjørende faktoren som har sikret *KF* et slikt handlingsrom, og hvor sårbar *KiN* og arbeidet med å slutføre de siste fem kunstprosjektene i *KF* vil være med en ny leder fra 1. januar 2006.

I Nordland fylkeskommunes økonomiplan for perioden 2006–2009 omtaler fylkesråden for kultur

og miljø, Heidi Kristin Sæthre, *KF* som modig og nytenkende og anbefaler overfor fylkestinget at prosjektet videreføres:

«Fylkeskommunen har over en lengre periode gjennomført en omfattende satsing på utvikling av samtidskunst i Nordland. *Skulpturlandskap Nordland* og nå *Kunstneriske Forstyrrelser* er de av våre aktiviteter som utad tydeligst profilerer fylket som modig og nytenkende. Denne typen prosjekter, som inkluderer et svært høyt profesjonsnivå samtidig som de har en inkluderende og forståelig form, er det ingen som gjør oss etter her til lands – i hvert fall ikke ennå. [...] Den nasjonale og internasjonale responsen våre kunstsatsinger har fått og fortsatt får, gjør det klart at vi har opparbeidet oss en erfaring og en kompetanse som gir gjenlyd langt utover regionen, og vi er en ettertraktet partner i internasjonale sammenhenger. [...]

Det kan med dette se ut som om prosjektlederen og øvrige ansatte i *KiN* i noen grad lyktes i å profilere *KiN* som en enhet og *KF* som prosjekt overfor fylkespolitikere i Nordland. Fylkestinget vedtok høsten 2005, etter fylkesrådets forslag, å videreføre *KiN* og *KF* for perioden 2006–2009. Når det gjelder *KF*, betyr dette at de kunstprosjektene som ved utgangen av 2005 ikke var ferdigstilte, er sikret oppfølging. Den økonomiske bevilgningen til videreføring og oppfølging er imidlertid begrenset, og det er derfor mange usikkerhetsmomenter knyttet til hvordan – og om – prosjektet vil bli slutført.

Gjennomføringen av *Kunstneriske forstyrrelser* *Innledende fase*

KF er på ingen måte et prosjekt som er initiert nedenufra, selv om prosjektet retter seg mot steder og småsamfunn i Nordland fylke. Nordland fylkeskommune er initiativtaker, leder prosjektet administrativt og kunstnerisk og utøver gjennom *KF* sin rolle som aktiv pådriver og aktør på kulturfeltet i regionen. Som regional institusjon er fylkeskommunen godt kjent med de lokale forholdene i Nordland og har bred erfaring med prosjekter som involverer kommuner og lokalsamfunn. Det er likevel ikke gitt at fylkeskommunen i gjennomføringen av et omfattende kunstprosjekt som *KF* organiserer gjennomføringen på en måte som oppleves som demokratisk sett fra det kommunale eller lokale nivået. Dette kommer blant annet fram i kritikken som ble rettet mot fyl-

13 Endelig regnskap for prosjektet vil først foreligge når prosjektet er avsluttet. I evalueringsfasen har det vært vanskelig å få oversikt over det totale budsjettet for *KF* utover Kulturrådets bevilgning på 2,9 millioner kroner.

14 Billedkunst nr. 6/2005.

keskommunen om gjennomføringen av *Skulpturlandskap Nordland*. I arbeidet med dette prosjektet ble fylkeskommunen kritisert for å bryte med demokratiske prinsipper og påtvinge folk et lokalt kunstverk de verken hadde behov eller interesse for.¹⁵

I *KF* er intensjonen å gå lenger enn *Skulpturlandskap Nordland* når det gjelder å involvere det lokale publikum i prosessen som omgir produksjonen og formidlingen av kunst. Publikum skal involveres i det enkelte kunstprosjekt på en slik måte at de opplever å være deltakere og ikke bare mottakere. For å få til dette har KiN i gjennomføringen av *KF* jobbet spesielt for å sikre tillit til prosjektet på lokalt nivå og har satset på en modell for gjennomføring som videreutvikler erfaringene fra *Skulpturlandskap Nordland*. Modellen understreker, slik det står i prosjektskissen, at produksjon og manifestasjon av kunstprosjektene skal skje gjennom kontinuerlig dialog mellom prosjektleder, lokale samarbeidspartnere og kunstnere. Den understreker samtidig betydningen av å velge en eller flere lokale samarbeidspartnere på hvert sted som ønsker å delta i *KF*, som er godt kjent med prosjektet mål og visjoner og som er kjent med det ansvaret som ligger i å være vertskap for et kunstprosjekt.

Når det gjelder spørsmålet om kommuner i Nordland egentlig ønsker den form for omfattende kunstprosjekt initiert og ledet av fylket som *KF* representerer, hadde fylkeskommunen allerede før oppstart fått en forståelse av at mange kommuner stilte seg positive til et slikt nytt prosjekt. Våren 2002, altså et godt halvår før gjennomføringen av *KF* startet opp, arrangerte Nordland fylkeskommune en kultursjefkonferanse for alle kommunene i Nordland. Blant sakene som ble tatt opp på konferansen, var spørsmålet om videreutvikling av *SN* og en presentasjon av det nye prosjektet. For begge sakene rapporterer fylkeskommunens kulturetat at responsen fra kommunene var positiv.¹⁶

Utfordringen for *KF* ved oppstart av prosjektet var derfor ikke å etablere dialog for å høre om kommunene faktisk ønsket et nytt kunstprosjekt ledet av fylkeskommunen, men å sikre at folk lokalt var informert om prosjektets innhold og krav og fikk tillit til at hvis de gikk inn som deltakere i prosjektet,

ville de være sikret tilstrekkelig grad av medbestemmelse. I et intervju med *Avisa Nordland* om lanseringen av *KF* våren 2003 understreket prosjektlederen betydningen av dialog på denne måten:

«Fra første dag av satset vi på dialog. Vi tok folk på alvor og lyttet. De ulike lokalsamfunn ser at de blir hørt og tatt med i reelle samtaler. Vi har brukt mye tid. Til gjengjeld har vi fått en tillit som er en stor oppmuntring.»¹⁷

Høsten 2002 utarbeidet prosjektlederen en skriftlig invitasjon om å delta i *KF* som ble sendt ut til alle kommuner i tillegg til en rekke lokallag, organisasjoner og private virksomheter. Enda tydeligere enn i prosjektskissen adresserte fylkeskommunen her de utfordringer nordnorske lokalsamfunn står overfor i tida som kommer. Invitasjonen understreket nødvendigheten av å skape større bevissthet om lokalsamfunnets alternative muligheter hvis man skal hindre nedbygging, og stilte spørsmålet om kunstnere kanskje kan være med og bidra til en annerledes dialog om lokalsamfunnets posisjon:

«Hva skjer hvis en kunstner går i tett dialog med et lokalsamfunn over tid? Er det mulig å etablere en forbindelse mellom disse to partene som igjen kan gi liv til et tredje element: Et nytt selvstendig kunstverk som speiler dette møtet på en interessant måte og samtidig forteller noe om det enkelte lokalsamfunns identitet og historie. [...] Kunst i Nordland gir din kommune anledning til å være med på et prosjekt som kopler en lokal forankring med tidstypisk norsk og internasjonal samtidskunst på en ny og unik måte.»

Fylkeskommunen understreker samtidig at selv om *KF* i utgangspunktet er et tilbud fra fylket til kommunene, stilles det krav til de kommunene som vil delta. Kravet går ut på at kommunene må peke ut en eller flere lokale samarbeidspartnere som får i oppgave å bistå og gå i tett dialog med kunstneren, produsenten og prosjektlederen i perioden prosjektet pågår. Kommunene eller samarbeidspartnerne må også skaffe til veie materiale om lokale forhold som en første introduksjon til stedet for kunstnerne. Når det gjelder kostnader, gjør invitasjonen klart at det er kommunens eller andre lokale samarbeidspartneres ansvar å dekke utgifter i forbindelse med kost og losji for kunstnerne i de perioder de oppholder seg på stedet, mens fylkeskommunen dekker reiseutgif-

15 Maaretta Jaukkuri skriver i artikkelen «Steder for refleksjon» på www.skulpturlandskap.no: «Det ble videre hevdet at prosjektet brøt med demokratiske prinsipper; mange mente at noe ble tvunget på dem som de verken hadde behov eller interesse for. De tolket dette som arroganse hos de som arbeidet med prosjektet.»

16 Jf. Nordland fylkeskommune, fylkesrådssak 100-2002: *Skulpturlandskap Nordland – videreutvikling av kunstsamlingen*.

17 *Avisa Nordland* 22.5.2003.

ter, kunstnerhonorarer, utgifter til annonsering og deler av produksjonskostnadene.

På tross av slike krav – antall søknader som kom inn til fylkeskommunen viser at det var nok av interesse på lokalt nivå i Nordland for å delta i et kunstprosjekt i fylkets regi. Parter i så mange som 22 av totalt 45 kommuner i Nordland meldte at de ønsket å delta i *KF*. En hoveddel av søknadene kom fra kulturavdelingene i kommunene, men det var også lokale lag og private virksomheter som meldte sin interesse. Spennet var stort når det gjelder hva slags samarbeidspartnere og hva slags type steder eller lokalsamfunn som sendte inn søknad, fra skolen og grendelaget på den lille øya Bolga i Meløy kommune til kulturavdelingene i større bykommuner som Narvik og Bodø.

KF hadde opprinnelig som mål å gjennomføre syv kunstprosjekter per år i tre år – det vil si totalt 21 prosjekter. Med 22 innkomne søknader var det nødvendig å foreta et utvalg. Prosjektleder foretok derfor en rundreise høsten 2002 til et flertall av de kommunene eller lokalsamfunnene som hadde sendt inn søknad. Målet var å etablere personlig kontakt med kommunene gjennom et besøk og undersøke graden av lokal interesse og engasjement i kommuner og hos lokale samarbeidspartnere på de ulike stedene. Dette var ut ifra en idé om at for å lykkes med et stedsspesifikt kunstprosjekt er det helt avgjørende at prosjektet har en forankring i en eller flere lokale samarbeidspartnere. Samarbeidspartnerne er selv en del av det lokale publikum og skal fungere som støttespiller og brobygger mellom kunstneren og publikum og mellom kunstneren, kommuneadministrasjonen og lokale politikere. Samarbeidspartneren er i tillegg avgjørende når det gjelder å ha kunnskap om lokal historie, infrastruktur, frivillige organisasjoner og fagekspertise som det kan være aktuelt å ta i bruk eller aktivisere i realiseringen av et kunstprosjekt.

På bakgrunn av rundreisen valgte prosjektlederen ut 13 kommuner til å delta i *KF*. De 13 er Bodø, Narvik, Meløy, Gildeskål, Øksnes, Nesna, Brønnøy, Lurøy, Lødingen, Hamarøy, Hemnes, Vågan og Vestvågøy kommune. Spennet er som sagt stort når det gjelder hva slags samarbeidspartnere og hva slags typer steder eller lokalsamfunn som ble valgt ut i disse 13 kommunene, men typisk for mange av samarbeidspartnerne er at de allerede er engasjert i

lokale kulturaktiviteter og frivillig organisasjonsarbeid. Mange ivret for å få et fylkeskommunalt kunstprosjekt til akkurat sin bygd eller sitt sted.

Kunstnerne som deltar i *Kunstneriske forstyrrelser* er som kommuner og samarbeidspartnere valgt ut av prosjektleder, men i samråd med gruppen av medkuratorer. Dette valget foregikk på en mer individuell og uformell måte enn utvelgelsen av deltakende kommuner. Jeg tenker da på at det fra fylkeskommunens side ikke ble utformet og sendt ut til et utvalg av kunstnere en skriftlig invitasjon som presenterte *KF*. Hver kunstner ble valgt ut på bakgrunn av en kombinasjon av tidligere kunstprosjekter, erfaringer fra å ha jobbet med stedsspesifikk og/eller relasjonell kunst og de problemstillinger, temaer eller ønsker samarbeidspartnerne i de utvalgte kommunene presenterte til prosjektlederen. Samtidig har utvalget av kunstnere vært farget av målet om at de ulike kunstprosjektene i *KF* skulle dekke et bredt spenn av kunstuttrykk.

Enkelte kommuner eller samarbeidspartnere ytret tidlig et ønske om at de helst ville ha et permanent kunstverk framfor en temporær kunsthendelse. Dette forsøkte prosjektleder å ta hensyn til ved å foreslå for disse kommunene kunstnere som jobber med skulptur og installasjon for det offentlige rom på måter som også inviterer til publikums involvering.

Alle kommuner og samarbeidspartnere har fått vurdere kurators forslag til kunstnere. I to tilfeller fant de lokale samarbeidspartnerne at den form for kunstuttrykk en foreslått kunstner jobbet med, ikke var en form de trodde ville passe for det lokale publikum. I begge tilfeller kom prosjektlederen med et nytt forslag til kunstner. I ett tilfelle ønsket kommunen et prosjekt knyttet til en historisk hendelse på stedet og at prosjektet skulle være et skolerettet prosjekt. Kunstnerne som ble forespurt om dette prosjektet, svarte at de oppfattet prosjektet som for tematisk styrt til å kunne fungere som utgangspunkt for en kunstnerisk prosess. Kommunen fikk et alternativt tilbud fra prosjektleder som også var et skolerettet prosjekt, men kommunen og skolen fant at dette prosjektet ikke passet.

At prosjektleder og kuratorgruppen har foretatt et valg av kunstnere med noen grad av hensyn til lokale ønsker og tematiske innspill, blir synlig hvis man ser på listen over kunstnere fylkeskommunen nevnte som aktuelle i den opprinnelige prosjektskissen for *KF*.¹⁸

18 Fylkeskommunen tar her et klart forbehold om at listen over kunstnere kun eksemplifiserer hvordan prosjektet er tenkt, og at prosjektlederen og kuratorgruppen må gjøre et mer dyptpløyende arbeid for å finne fram til aktuelle kunstnere når prosjektet er i gang.

Ingen av kunstnerne som står nevnt i denne skissen, er med i de 16 kunstprosjektene som i dag utgjør *KF*. Det ser også ut som om dialogen med kommuner og samarbeidspartnere i denne innledende fasen av prosjektet resulterte i at flere kunstprosjekter enn det prosjektskissen ga uttrykk for, tok form av varige kunstverk som skulpturer eller faste installasjoner for det offentlige rom. Til sammenligning jobber svært mange av de kunstnerne som opprinnelig ble foreslått, med uttrykk som film, video og foto.

Produksjonsfasen

Så snart en kunstner takket ja til å delta i *KF* og kommunen eller lokale samarbeidspartnere ga sitt

samtykke, har det for hvert prosjekt blitt tegnet kontrakt mellom Kunst i Nordland og kunstneren som beskriver og avklarer rammen for prosjektet. Kontrakten beskriver oppdragets art, bekrefter at kunstneren påtar seg å utføre et kunstprosjekt som en del av *KF*, og at de økonomiske rammene for hvert av prosjektene når det gjelder fylkeskommunens bidrag, begrenser seg til 195 000 kroner. Kontrakten sier også at prosjektet skal utføres i henhold til en prosjektbeskrivelse som skal godkjennes av prosjektlederen. En prosjektbeskrivelse kan være alt fra en tegnet skisse av en skulptur til en skriftlig redegjørelse for et idémessig innhold.

Figur 1 Oversikt over samtlige kommuner, samarbeidspartnere, kunstnere og kunstprosjekter i *Kunstneriske forstyrrelser*. Prosjekter merket med * er ekstraprosjekter, dvs. lokale initiativ som fylkeskommunen har støttet finansielt og administrativt gjennom å gjøre prosjektene til en del av *KF*.

Kommune	Sted	Samarbeidspartner	Kunstner	Kunstprosjekt	Status
Bodø	Bodø	Bodø kommune	Jeppe Hein Mobile Homes og MIN-ensemblet	«Privat regn» «Sonar»*	Ferdigstilt Ferdigstilt
Brønnøy	Brønnøysund	Brønnøy kommune og Kunstbase Brønnøy Brannstasjon	Wolfgang Winter og Berthold Hörbelt	Uten tittel	Påbegynt
Gildeskål	Sørfinnset	Sørfinnset Vel og Gildeskål kommune	Geir Tore Holm, Søsja Jørgensen, Kamin Lertchaiprasert og Rirkrit Tiravanija	«Sørfinnset skole / the nordland»	Ferdigstilt
Hamarøy	Tranøy	Edvardas Hus og Skulpturkomiteen på Tranøy	Mikael Elmgren og Ingar Dragset	«Plass til fler – tid til mer»	Ferdigstilt
Hemnes	Hemnesberget	Hemnesberget Jazzforum, Hemnesberget Vel, Olsenhagen Kunst og Håndverks-senter og Hemnes kommune	Markus Renvall m.fl.	«Peptalk på Hemnesberget»	Ferdigstilt
Lurøy	Lovund	Lurøy kommune	Svein Flygari Johansen	Uten tittel	Påbegynt
Lødingen	Lødingen	Lødingen kommune	Maria Bustnes	Uten tittel	Avsluttet uten ferdigstillelse
Meløy	Bolga	Bolga skole og Bolga gren- delag	G/M Salong	«Folk på Bolga»	Ferdigstilt
Narvik	Narvik	Narvik kommune	Aleksandra Mir	«Narvik superstars»	Påbegynt
Nesna	Nesna	Nesna Feriesenter og Motell AS	Carsten Höller	«Hotel Room»	Påbegynt
Tysfjord	Stetind		Geir Harald Samuelsen	«Exit Stetind»*	Ferdigstilt
Vestvågøy	Stamsund	Vestvågøy kommune, Figurteatret i Nordland, Teater NOR og Stamsund Internasjonale Teaterfesti- val	Baktruppen	«Stamsund-undersøkel- sen» og «Turisten»	Ferdigstilt
Vågan	Svolvær	Lofoten International Art Festival (LIAF) og Vågan kommune	Steven Stapleton og Colin Potter Cathrine Evelid og Sophie Brown	«Shipwreck Radio» og «Nurse with Wound» «It's time to give in» *	Ferdigstilt Ferdigstilt
Øksnes	Nyksund	Øksnes kommune og Øksnes kunstforening	Simon Starling Camilla Thiis Evensen og Lisa Karlsson	Uten tittel «Valborg i Nyksund»*	Påbegynt Ferdigstilt

Fra og med kontrakten har blitt undertegnet, har KiNs og prosjektleders rolle i gjennomføringen av det enkelte prosjekt vært noe varierende. De fleste prosjektene har hatt et forløp som starter med at kunstneren har kommet til «sitt» sted eller lokalsamfunn for å bli introdusert til stedet, treffe samarbeidspartnere og hente inntrykk og informasjon. Etter besøket følger en periode der kunstneren har trukket seg tilbake for å formulere et prosjekt. Noen kunstnere har så foretatt en eller flere nye reiser for å legge fram og diskutere sitt forslag for samarbeidspartnerne og lokalt publikum. I andre prosjekter har prosjektleder påtatt seg denne jobben og/eller bistått kunstneren. Den samme variasjonen gjelder for den videre gjennomføringen av kunstprosjektene. I enkelte prosjekter har prosjektleder måttet foreta flere besøk til stedet for å forhandle med samarbeidspartnere og holde gående det som ofte viser seg å bli en langvarig dialog med kommuneadministrasjoner og lokalpolitikere om nødvendige tillatelser, tekniske utfordringer og økonomiske utfordringer knyttet til prosjektet. I andre prosjekter har kunstneren selv hatt anledning til å oppholde seg i lengre perioder på stedet, og prosjektleders deltakelse underveis har ikke vært like nødvendig. Ifølge prosjektleder har det imidlertid vært overraskende å oppdage hvor lite kunnskap om lokalsamfunnets organisering de norske kunstnerne har – også kunstnere som har jobbet mye utenfor kunstinstitusjonenes vegger. De færreste er kjent med hvilken rolle en ordfører har, eller hva forholdet er mellom et kommunestyre og en kommuneadministrasjon.

Ferdigstillelse

Samtlige kunstprosjekter i *KF* har som mål at kunstneren skal produsere en avsluttende kunsthendelse eller et kunstverk på stedet der prosjektet har pågått. Den praktiske tilretteleggingen av disse produksjonene er det KiNs produsenter som har ansvaret for, med alt fra innhenting av informasjon og anbud fra ingeniører, dykkere, snekkere og andre fagfolk, og å bringe informasjonen videre til den enkelte kunstner og samarbeidspartner. KiN har også hatt ansvaret for å bistå kunstnere og samarbeidspartnere i organiseringen av et offentlig arrangement som markerer ferdigstillingen av det enkelte prosjekt, ofte med taler fra ordførere, lokalpolitikere, kultursjefer, samarbeidspartnere og oppslag i lokal presse.

Kunst i Nordlands ansvar for et kunstprosjekt i *KF* er i henhold til kontrakten som er inngått med

kunstnerne, slutt idet en kunstner har ferdigstilt et verk eller en hendelse og KiN har organisert en avsluttende markering. Kontrakten sier videre at fra dette tidspunktet er det den lokale samarbeidspartneren som eier og har ansvaret for verket i de prosjekter der verket er et permanent verk skapt for stedet. I de prosjekter der verket ikke er et permanent verk, er det kunstneren som eier og har den fulle rettigheten til verket, med mindre kunstneren selv har inngått andre avtaler.

Av de 17 kunstprosjektene *KF* omfatter totalt, var det i evalueringsperioden fem prosjekter som var påbegynt, men ikke ferdigstilt. I disse fem prosjektene har kunstneren vært på besøk på sitt sted og utarbeidet et forslag til et kunstverk som lokale samarbeidspartnerne har sagt ja til. Verkene har imidlertid vist seg å være tidkrevende og vanskelige å produsere fordi de er teknisk avanserte, de krever omfattende planlegging og/eller er langt mer kostbare å produsere enn de 195 000 kronene fylkeskommunen har kunnet bidra med i produksjonsstøtte til det enkelte prosjekt. Prosjektleder har valgt å jobbe for å få prosjektene realisert fordi han har funnet dem spennende og relevante for *KF*. Hvis de fem prosjektene ikke blir realisert, vil serien av steds-spesifikke kunstprosjekter i *KF* begrenses til 12 prosjekter.

Formidlingen av KF

En viktig del av gjennomføring av *KF* som prosjekt har vært KiNs arbeid med å formidle og gjøre kjent prosjektets innhold i offentligheten og overfor ulike publikumsgrupper. Jeg nevnte tidligere at knappe midler og få ansatte ved KiN gjorde at prosjektleder valgte å gi prioritet til produksjonen av kunstprosjektene i *KF* framfor formidling. Dette betyr ikke at KiN ikke har drevet utstrakt formidlingsarbeid, men at formidlingen har vært begrenset sett i forhold til etterspørsel og kanskje også behov. For bedre å kunne dekke denne etterspørselen ble kunstkribent Camilla Eeg engasjert på deltid som formidlingsrådgiver i KiN våren 2004. Hun hadde fram til høsten 2005 et særlig ansvar for pressemeldinger og den skriftlige presentasjonen av *KF* og de enkelte kunstprosjektene på KiNs nettsider og invitasjonskort.

Som et ledd i arbeidet med å gjøre *Kunstneriske forstyrrelser* kjent for offentligheten, opprettet KiN sommeren 2003 en egen nettside for prosjektet på fylkeskommunens domene der *KFs* innhold og hovedmål presenteres, og der publikum kan klikke

seg inn på hver kommune eller hver deltakende kunstner og lese om og se bilder av de ulike kunstprosjektene. Tekstene fokuserer på kunstnerne ideer og intensjoner for prosjektene, beskriver de planlagte eller ferdigstilte verkene, presenterer kunstnerne og sier også litt om hva som særpreger de stedene som har fått tildelt et prosjekt. For den kunstfaglig interesserte presenterer nettsiden en liste over engelskspråklig litteratur om stedsspesifikk kunst og samtidskunst, og åtte av kunstprosjektene omtales på norsk eller engelsk av inviterte kunstsribenter. Det er også lagt ut eksempler på presseomtale av *KF* i sin helhet og av de enkelte prosjektene.

I tillegg til å informere om *KF* på nettet har KiN løpende produsert pressemeldinger, annonser og invitasjonskort om hendelser knyttet til de enkelte kunstprosjektene. Invitasjonskortene ligner på den type kort gallerier og museer sender ut for å invitere publikum til utstillingsåpning. Sammen med nettsidene har de bidratt til å skape en tydelig kunstfaglig ramme rundt prosjektet. Både nettsidene og kortene er utformet med tekst på engelsk og norsk. Dette er av hensyn til at ikke alle kunstnere som deltar i *KF* er norskspråklige, og for å åpne prosjektet for et internasjonalt kunstpublikum. Som et ledd i denne ambisjonen har prosjektleder og formidlingsrådgiver presentert *KF* på en rekke internasjonale kunstmesser og kunstmønstringer i Norge og i utlandet, som Lofoten International Art Festival (LIAF) sommeren 2004. På åpningen av denne festivalen deltok en gruppe britiske kuratorer som viste interesse for prosjektet, og som i etterhånd førte til at prosjektlederen har deltatt på seminarer og workshoper i Newcastle, London, Liverpool og Glasgow med innlegg om *KF*. *KF* ble også presentert under Venezia-biennalen 2005, som en del av det europeiske nettverksprosjektet «NowHere Europe».

KF har fått jevnlig oppslag i regional og lokal presse i Nordland, selv om prosjektleder opplever at det har vært tungt å få pressen til å skrive om prosjektet utover entusiastiske omtaler hver gang et nytt verk har stått klar for avduking. Etterspørselen etter informasjon om *KF* og om stedsspesifikk kunst har imidlertid vært merkbar, særlig fra kommuner og steder i Norge som i likhet med Nordland kan defineres som utkant eller periferi, og der avstandene kan være store til nærmeste kunstinstusjon. For å

møte denne etterspørselen har prosjektlederen i perioden 2003–2005 holdt foredrag og innlegg om *KF* i alt fra kommunale etater, kunstnersentra og kunstforeninger i og utenfor Nordland, til kunsthøgskoler og ulike kulturbaserte organisasjoner rundt om i landet. Prosjektleder har også kommet med råd og innspill til lokale aktører som er i gang med eller planlegger prosjekter som knytter an til ideene eller målene for *KF*. Her kan nevnes KiNs samarbeid med Bodø kunstforening om et debattmøte om kunsten i det moderne Nord-Norge i tilknytning til utstillingen «En plass i solen»¹⁹, som ble vist i foreningens lokaler i mars 2004. Møtet samlet en rekke unge kunstnere fra regionen til å diskutere om kunsten som produseres i Nord-Norge er med på å opprettholde stereotype framstillinger av regionen, og om det er plass til nye fortellinger som kan rette fokus mot samtida. Følgende teser om kunsten og Nord-Norge ble lagt ut på *KF*'s nettsider i etterkant av møtet²⁰:

- 1 Nord-Norge er intet museum.
- 2 Nord-Norge er en del av verden og har bestandig vært det.
- 3 Jakten på et autentisk og ekte Nord-Norge er meningsløs.
- 4 Rene identiteter fins ikke.
- 5 Kunsten skal vise vei og være premissleverandør.
- 6 Nord-Norge er et stilig sted som alle kan kalle sitt.

Til sist må det nevnes at en del av KiNs formidlingsarbeid har vært arbeidet med å formidle *KF* og stedsspesifikk kunst overfor deltakende kommuner, samarbeidspartnere og lokalt publikum. Mye av dette formidlingsarbeidet har foregått som en del av møtene mellom prosjektleder og kommuner og samarbeidspartnere i *KF*'s innledende fase, eller som en del av møtene som har foregått underveis i kunstprosjektene. Antall møter har imidlertid variert i de ulike prosjektene og dermed også graden av formidling. Både prosjektleder og formidlingsrådgiver gir uttrykk for at denne delen av formidlingsarbeidet har vært en vanskelig utfordring for KiN. Å formidle kunst for et publikum som ikke er kjent med de løpende samtalene om kunst som pågår i kunstverdenen, er krevende, og KiN har ikke hatt kapasitet til å utarbeide et eget formidlingsopplegg

19 Dette var tittelen på Nordnorsken 2004. Nordnorsken er en årlig mønstring av nordnorsk billedkunst som har vært organisert siden 1946.

20 Se artikkelen «Kunsten i det nye Nord-Norge» av Ragnfrid Trohaug og Morten Torgersrud på www.kunstinordland.no.

om stedsspesifikk kunst. Det har heller ikke vært kapasitet til å organisere et seminar der kunstnere og lokale samarbeidspartnere kunne møte fylkeskommunen til en felles diskusjon om erfaringene fra *KF* og eget kunstprosjekt. Sett fra KiNs side vil den planlagte publikasjonen om *KF* fungere som en slik diskusjonsarena for prosjektet. I publikasjonen vil alle kunstprosjektene bli dokumentert, og representanter for kommuner og samarbeidspartnere vil få anledning til å ytre sin mening.

Synspunkter fra samarbeidspartnere på KF som et fylkeskommunalt prosjekt

I dag, snart ti år etter at *Skulpturlandskap Nordland* ble ferdigstilt, omtales prosjektet som en suksess for Nordland fylkeskommune. Det vekker beundring at fylkets kulturetat, med kultursjefen i spissen, klarte å gjennomføre en så omfattende satsing på samtidskunst. Kritikken mot prosjektet har samtidig vært kraftig, og da særlig fra det lokale nivået i produksjonsperioden. Fylkeskommunens framferd ble beskrevet som arrogant, og gjennomføringen av prosjekt ble oppfattet som udemokratisk.

Til sammenligning er det påfallende hvor lite kritikk som har vært rettet mot Nordland fylkeskommune i forbindelse med gjennomføringen av *KF*. Reaksjonene jeg har mottatt fra kommuner og lokale samarbeidspartnere, har stort sett vært positive. De gir Kunst i Nordland – og da særlig *KFs* prosjektleder – ros for evnen til å lytte og være i dialog med det lokale nivået og for evnen til å formidle om innholdet i *KF* på en forståelig, men likevel profesjonell måte. Ikke så rent sjelden har jeg i den sammenheng fått høre at det at prosjektleder er født og oppvokst i Bodø og kjenner de lokale forholdene i Nordland, i seg selv har vært en tillitvekkende faktor.

Heller ikke den lokale og regionale pressen har kunnet melde om kritiske reaksjoner på det nye prosjektet – noe som til dels har blitt bemerket av pressen selv. Avisa Nordland skrev i et oppslag om *KF* i mai 2003²¹ at prosjektet på tross av å være særere enn *SN*, ikke har vekket rabalder lokalt. *KF* var ifølge avisa særere fordi lokalsamfunnene denne gangen har risikert å sitte igjen med ingenting, i betydningen uten et varig kunstverk.

Når det gjelder fylkeskommunens rolle på kunst- og kulturfeltet, fikk jeg høre fra flere deltakere i prosjektet at de ser behovet i en region som Nordland

for en fylkeskommune som spiller en aktiv rolle som aktør og utprøver. Særlig de små kommunene som ikke har egne kulturetater, har meldt at det er viktig med et regionalt organ som tar initiativ, som inspirerer til tiltak og som kan tilby kunstfaglig kompetanse. Som en samarbeidspartner påpekte, er det ikke alle kommuner som anerkjenner at det eksisterer et behov på lokalt nivå for nyskapende tilbud innen kunst og kultur. I mange kommuner kommer dette langt ned på lista over de behov kommunen har som ansvar å dekke. Fylkeskommunen bidrar gjennom regionale kunstprosjekter til å skape et slikt behov og viser samtidig hva et kunstprosjekt i dag kan være. Reaksjonene fra lokalt nivå var også positive til at fylkeskommunen hadde sendt ut direkte invitasjon til lokallag, organisasjoner og private virksomheter, og ikke bare til kommuneadministrasjonene. Sett fra samarbeidspartnere i små bygder og øysamfunn som opplever seg som marginalisert i forhold til de større kommunesentrene, var det en positiv erfaring å kunne samarbeide direkte med fylkeskommunen uten å måtte gå veien om kommunebyråkratiet. En av samarbeidspartnerne uttalte at hadde ikke fylket henvendt seg direkte til dem, hadde sjansene vært små for at akkurat deres bygd ville bli valgt som sted for et kunstprosjekt i *KF*.

Flere samarbeidspartnere var samtidig raskt ute med å si at det er flott å ha en fylkeskommune som er aktiv overfor det lokale nivået, men bare så lenge fylkeskommunens representanter går fram på en måte som ikke overkjører kommunens egne folk og kompetanse. Enkelte bemerket i den sammenheng at de oppfattet det som om fylkeskommunen foretrakk å være initiativtaker over for kommuner og lokalsamfunn. De mente det var vanskeligere å få respons fra fylket på initiativ den andre veien. Dette var ikke et argument mot *KF*, men et argumentet for at fylkeskommunen burde ha kapasitet til både å initiere store kunstprosjekt som *SN* og *KF*, og til å støtte opp om og koordinere lokale initiativ. Noe av den samme typen respons fikk jeg på spørsmål om *KFs* bruk av internasjonalt anerkjente kunstnere framfor kunstnere bosatt i regionen. Det var flott at fylkeskommunen tok initiativ til et kunstprosjekt som gjør at små og store steder i Nordland får være vertskap for et kunstprosjekt ledet av en internasjonalt anerkjent kunstner. De færreste kommuner eller småsteder kan få til dette selv. Men dette må

21 Avisa Nordland 22.5.2003.

ikke skje på bekostning av fylkeskommunens øvrige støtte til kunstnerne i regionen.

Å delta i *KF* stiller krav til kommunene som vertskap for en kunstner og et kunstprosjekt, men ingen av samarbeidspartnerne har gitt uttrykk for at de fant vertskapsrollen vanskelig eller for krevende. Enkelte samarbeidspartnere har imidlertid savnet noe oppfølging fra fylkeskommunens side fra det tidspunkt en kunstner har ferdigstilt sitt kunstprosjekt – oppfølging i betydningen råd og kunnskap om hvordan de kan bruke erfaringene fra å ha deltatt i *KF* i sitt videre arbeid med kunst og kultur. Dette har blitt begrunnet med at de selv ikke har tilstrekkelig kompetanse til å utvikle en plan for hvordan prosjektet kan følges opp og formidles lokalt som et alternativt kunstprosjekt. En samarbeidspartner savnet også oppfølging fra fylkets side i form av en samling der alle som har deltatt i *KF* kunne møtes og utveksle erfaringer – både samarbeidspartnere og kunstnere. Slik situasjonen er nå, har de færreste av samarbeidspartnerne kunnskap om andre prosjekter i *KF* enn deres eget. De vet lite eller ingenting om de erfaringer som har vært gjort andre steder.

Kommentar til gjennomføringen av KF

Det hyppigste svaret jeg har fått på spørsmålet om hvorfor den lokale motstanden i sin tid var stor mot *Skulpturlandskap Nordland*, mens tilbakemeldingene på *Kunstneriske forstyrrelser* har vært langt mer positive, er at *SN* banet vei og gjorde grovjobben. I tida etter at skulpturene i *SN* ble ferdigstilt, snudde motstanden mot prosjektet. Dels utviklet det lokale publikum i mange av kommunene et positivt eierskap til «sin skulptur» på tross av motstanden som ble vist i gjennomføringsperioden. Dels gikk det opp for lokalpolitikere, kommuneansatte og lokalt publikum at skulptursamlingen satte Nordland og de deltakende kommunene på kartet og ga dem et omdømme nasjonalt og internasjonalt som en nytenkende region. Det utviklet seg en forståelse for at kunstprosjekter som finner sted i det offentlige rom, kan bidra til synliggjøring og utvikling av både små og store steder. I dag ser det ut som om skepsisen har snudd så mye at kommuner og lokalsam-

funn har vært med i *KF* fordi de har villet synliggjøre seg som steder som anerkjenner kunstens verdi og som verdsetter utfordringen og risikoen med å være vertskap for et kunstprosjekt.

Endringen i holdning sier noe om hvorfor så mange som 22 av totalt 44 kommuner i Nordland ønsket å delta i *KF*. De positive tilbakemeldingene på prosjektet kan likevel ikke forstås annerledes enn at *KF* er gjennomført på en måte som sett fra samarbeidspartnerne har vært tilstrekkelig demokratisk og inkluderende. Alt tyder derfor på at KiN lyktes i å etablere et tillitsforhold mellom fylkeskommunen og de lokale samarbeidspartnerne slik at gjennomføringen av kunstprosjektene og møtet mellom kunstneren og samarbeidspartnerne i det enkelte prosjekt har hatt et godt utgangspunkt.

Noen tilbakemeldinger peker samtidig i retning av at kommunikasjonen mellom fylkeskommunen og lokalt nivå ikke alltid flyter like lett. Som eksempel kan nevnes at enkelte samarbeidspartnere virker tilbakeholdne med å melde inn egne ønsker og ideer til fylkeskommunen om oppfølging, dialog og nye prosjekter etter at kunstprosjektene i *KF* er ferdigstilt. Det er som om de venter på at det først må komme et utspill som etterspør slike henvendelser fra fylket. Fylkeskommunen gir på sin side uttrykk for at ideer og initiativer fra kommuner og samarbeidspartnere om hvordan erfaringer fra *KF* kan brukes og følges opp lokalt, er velkomne. Kan gjennomføringen av et kunstprosjekt som *Kunstneriske forstyrrelser* inspirere til lokale initiativ, bekrefter det at fylket har lyktes i rollen som regional pådriver. Det forutsettes imidlertid at slike initiativ kommer fra samarbeidspartnerne og kommunene selv – ikke fra fylkeskommunen ved KiN.

Usikkerheten overfor fylket fra det lokale nivået kan tyde på at fylkeskommunen bør bli tydeligere på hva som ligger i rollen som regional pådriver og inspirator på kunst- og kulturområdet. I dette ligger også behovet for å klargjøre hva som kan forventes av fylkeskommunen i kjølvannet av større kunstprosjekter som *Kunstneriske forstyrrelser* med tanke på hvordan kommuner og lokale samarbeidspartnere kan videreføre nyvunne erfaringer og ideer fra prosjektet.

Presentasjon av sju utvalgte kunstprosjekter

I dette kapittelet beveger jeg meg fra å beskrive og kommentere organiseringen og gjennomføringen av *KF* som et helhetlig prosjekt, til å se nærmere på et utvalg av *KFs* kunstprosjekter. Jeg har valgt ut sju prosjekter og har i utvelgelsen forsøkt å sikre en variasjon av type sted og type kunstuttrykk. Utvalget rommer prosjekter som ble ferdigstilt i 2004, prosjekter som pågikk og ble ferdigstilt i evalueringsperioden og ett prosjekt som er godt påbegynt, men ennå ikke ferdigstilt.

Presentasjonene av hvert kunstprosjekt starter med en beskrivelse av det enkelte prosjektet som en prosess med i hovedsak to involverte parter – lokale samarbeidspartnere og kunstnere. Prosessen starter fra det øyeblikket en samarbeidspartner i en kommune er valgt ut av *KFs* prosjektleder, og løper framover i tid til kunstverket eller kunstbegivenheten som avslutter prosjektet er iverksatt eller ferdigstilt. Jeg har lagt vekt på å få fram hvordan kunstneren har forsøkt å møte og involvere det lokale publikum i prosjektene. Jeg har også forsøkt å beskrive det kunstneriske innholdet som ligger til grunn for prosjektet, hvordan kunstneren forsøker å realisere innholdet i form av verk, aktiviteter og hendelser, samt de tilbakemeldingene som har kommet fra samarbeidspartnere, kommuner og lokalt publikum om hvordan de opplever og reagerer på prosjektet.

I hver av beskrivelsene har jeg tatt med en introduksjon om stedet, i tillegg til at jeg presenterer lokale samarbeidspartnere og kunstnere. Jeg har videre forsøkt å lage beskrivelser som er grundige nok til at det gir mening å komme med en avsluttende kommentar der jeg vurderer noen aspekter ved det enkelte prosjekt. Kommentarene tar utgangspunkt i *KFs* mål og de spørsmålene knyttet til disse målene jeg diskuterte innledningsvis i kapittel 1 og 2.

G/M Salong med prosjektet «Folk på Bolga» på øya Bolga i Meløy kommune

Beskrivelse av prosjektet

Den lille øya Bolga, ytterst i havgapet i Meløy kommune, er stedet hvor det aller første prosjektet i *Kunstneriske forstyrrelser* startet opp i januar 2003. Bolga skole og Bolga grendeutvalg var raskt ute med å søke fylkeskommunen om å være vertskap for et prosjekt etter at skolen mottok invitasjon høsten 2002. I søknaden ble det vist til KiNs invitasjon og at de særlig likte tanken om kunstverk som søker nye uttrykk og som er forankret i lokalmiljøet og lokale forhold. På Bolga ønsket de kunst man kan forholde seg til i hverdagen, og som kan bidra til å tydeliggjøre øyas identitet og livskraft.

Bolga har bare rundt 125 innbyggere, men har til forskjell fra enkelte andre småsamfunn som er vertskap for prosjekter i *KF* flere småbarnsfamilier og egen skole med 17 elever. Det er ferje- og hurtigbåtforbindelse mellom øya og fastlandet, men den lange avstanden og varierende avgangstider gjør at Bolga må ha et eget skoletilbud. Rundt 8–10 sjarker driver fremdeles fiske, mens Harvest Marines oppdrettsanlegg produserer vel 5000 tonn laks i året og sysselsetter rundt 15 øyboere. Det finnes et mekanisk verksted på øya og fiskemottak, og Bolga Garn produserer tau for fiskeindustrien. På kaia ligger øyas butikk og postkontor, som også fungerer som stedets sentrale møteplass. Bolga hadde tidligere en pub, men den er nå nedlagt og gjort om til rorbu for utleie. Øya har gjestehavn, og om sommeren er det stadig båter innom med norske og utenlandske turister.

Det er ikke uvanlig å høre folk på Bolga omtale stedet som unikt og paradisisk, samtidig som alle er klar over at framtida er usikker. Et flertall av innbyggerne lever fremdeles av fiskerirelatert næring, men

stadig færre driver tradisjonelt fiske. Hva neste generasjon vil velge, er på ingen måte klart. Enkelte øyboeres utspill om å satse mer på turisme har så langt ikke riktig slått an som en ny vei å gå.

På nyåret 2003 besøkte prosjektlederen Bolga for å informere nærmere om *KF* og innlede en dialog med de lokale samarbeidspartnerne om mulige temaer og problemstillinger. I kjølvannet av dette besøket foreslo han at kunstnerduoen G/M Salong kunne gjennomføre kunstprosjektet på Bolga. G/M Salong er et performanceprosjekt etablert i 1997 av Toril Goksøyr og Camilla Martens. De to har både skuespiller- og billedkunstutdanning og er kjent for å jobbe i grenselandet mellom teater, performance og billedkunst. Både samarbeidspartnerne på Bolga og kunstnerduoen samtykket.

G/M Salong startet sitt prosjekt med et ukelangt besøk til Bolga, der de samtalte med innbyggerne om hva som preger deres liv på øya. Besøkene og samtalene dannet grunnlaget for kunstnerduoen forslag til et prosjekt de ga tittelen «Folk på Bolga». «Folk på Bolga» er et prosjekt som søker å fange opp og iscenesette hva som preger livet for folk på øya i dag, slik dette framstår for de to besøkende kunstnerne utenforstående blikk. I en skriftlig prosjektbeskrivelse påpeker imidlertid duoen at de finner mye problematisk ved *KF*, som avstanden mellom lokalfolks opplevelse av kunst og kunstnerne definisjon av eget arbeid. Et viktig poeng ved prosjektet, skriver de, er derfor å gi folk på Bolga rom underveis i prosjektet til å uttale seg om iscenesettelsen som finner sted, og å komme med sitt syn på den historien om livet på øya som kunstnerne velger å iscenesette.

G/M Salong valgte å dele sitt kunstprosjekt i to deler. Del 1, «Folk på Bolga», besto av en barneteaterforestilling og en fotoutstilling. Utstillingen adresserte hverdagslivet på Bolga og besto av en serie fotografier der kunstnerne instruerer folk på øya til å spille seg selv. Hvert av bildene har et løst utgangspunkt i et kjent maleri fra den norske kunsthistorien, som for eksempel «Lofotbrev» og «Mann overbord» av Christian Krohg, malerier som i kunstnerne øyne fremdeles gjenspeiler deler av det livet på Bolga som er knyttet til fiske og hav. Teaterforestillingen adresserte øyas usikre framtid og spørsmålet om hva neste generasjon vil identifisere seg med. Barn på Bolga skole ble instruert til å spille eventyret «Trollet og fiskerjenta» – et eventyr fra Nordland de nylig hadde hatt om på skolen. De

utformet selv kostymer og scenografi til forestillingen, mens selve eventyret ble lest opp av en av øyas inngiftede (med amerikansk aksent). Noe av tanken var å stille spørsmål ved om eventyret fremdeles sier noe om livet på Bolga, eller om lokale eventyr og fortellinger mest handler om de bilder av Nordland turister eller søringer vil ha. Del 1 ble realisert på Bolga skole og samfunnshus sommeren 2003. Fotoserien ble i etterhånd gitt i gave til befolkningen fra kunstnerne. Da jeg besøkte Bolga sommeren 2005, fikk jeg se enkelte av disse bildene som hang på butikken og på fiskemottaket.

Del 2 var gitt tittelen «Trollet og fiskerjenta» og var også en fotoutstilling. Denne utstillingen dokumenterte del 1 og tok opp de samme problemstillingene gjennom en serie med fotografier av barneteaterforestillingen, supplert med et lydopptak av opplesningen av eventyret. På en av utstillingsveggene var det montert et utsagn de to kunstnerne var blitt møtt med av en eldre fisker på Bolga: «Om 50 år er denne øya en feriekoloni for sånne som Dokker!» Del 2 ble ikke vist på Bolga, men på Fotogalleriet i Oslo i oktober og november 2003. I henhold til *KF*s prosjektleder var KiNs tanke med å legge denne delen av prosjektet til hovedstaden å snu opp ned på forholdet mellom senter og periferi. I stedet for å la utstillingsåpningen være i Oslo og la Nord-Norge motta turnéversjonen, var situasjonen her motsatt.

G/M Salong presenterte prosjektet «Folk på Bolga» for øyas innbyggere på et allmøte på Bolga samfunnshus tidlig på våren 2003. Ut ifra samtaler jeg hadde med lokale samarbeidspartnere under besøket på øya sommeren 2005, var det klart at folk hadde stilt seg positive til det prosjektforslaget kunstnerne la fram på dette møtet. De oppfattet det som om G/M Salong tok tak i et emne som sa noe reelt om virkeligheten på øya, og som traff hvordan folk der opplever sin situasjon. Folk stilte seg positive både til ideen om å lage en teaterforestilling og en serie med fotografier av hverdagslivet på øya med utgangspunkt i malerier fra kunsthistorien, og så fram til å delta i et prosjekt som etter hvert kom til å omfatte 40 av øyas yngre og eldre innbyggere. Enda flere av øyboerne kom for å se forestillingen og åpningen av utstillingen, sammen med kommunens ordfører og besøkende fra Bodø og resten av landet. Prosjektet markerte for en kort periode Bolga som stedet i kommunen der det skjedde noe nytt og annerledes.

Reaksjonene jeg fikk fra folk lokalt på fotoserien som de satt igjen med, var imidlertid mer blandet. Det mange hadde særlig vanskelig for å forstå, var hvorfor Goksøyr og Martens selv var til stede på så mange av bildene idet de instruerer Bolga-boerne. Fotoserien de satt igjen med var ikke en serie med portretter av folk på Bolga som forteller om hverdagslivet på øya, slik de hadde forventet, men en dokumentasjon av kunstnerens iscenesettelse av et kunstprosjekt på øya. Dette, ble jeg fortalt, syntes ikke folk på Bolga var særlig spennende eller god kunst. Noe hadde skjedd på veien fra kunstnerne la fram prosjektet på allmøtet og til verket, fotoserien, var ferdig. En innbygger undret seg også over at de selv ikke hadde hatt større innflytelse på utformingen av fotoene. Til det var imidlertid en av de lokale samarbeidspartnerne raskt ute med å si at hun hadde forståelse for at kunstnerne måtte være sikret full kunstneriske frihet. Det måtte gå en grense for publikums innflytelse.

Når det gjelder utstillingen i Oslo, oppfattet ikke øyboerne det helt som om denne delen angikk dem, og det var knapt noen som hadde sett den. De hadde sørget for at slektninger i hovedstaden stilte opp på åpningen på Fotogalleriet, men hadde ikke fått noen klare tilbakemeldinger. En av samarbeidspartnerne spurte imidlertid om hvor det var blitt av bildene som ble vist på Fotogalleriet. Hun hadde vanskelig for å forstå at disse bildene (av barna på Bolga som spiller teater) kunne ha interesse for andre enn folk på Bolga selv, og lurte på om det kanskje var mulig å få ett eller flere av bildene til Bolga.

Også G/M Salong opplevde at responsen fra folk på Bolga var preget av entusiasme og glede over prosjektet og at det skjedde noe på øya som gjorde at den nå ble sett. De opplevde samtidig at det ikke bare var enkelt å komme som kunstnere sørfra for å skape et prosjekt om en virkelighet folk selv kjenner bedre enn noen besøkende. Det var også vanskelig å jobbe så tett med folk i et kunstprosjekt på et sted hvor det ikke pågår en løpende samtale om kunst slik de var vant til, og hvor folk kanskje aller helst ønsket seg et kunstverk av typen kvinnefigur i bronse plassert ytterst på moloen (slik en av innbyggerne hadde foreslått). En løsning sett fra kunstnerens side, var å invitere innbyggerne til å innta et reflektert, men samtidig humoristisk blikk på hele situasjonen – derav deres egen synlige tilstedeværelse i fotoserien. Var ikke bildet, der to søringer (som knapt hadde vært i en fiskeskøyte før) står og instru-

erer en eldre, erfaren fisker i hans båt, egentlig ganske komisk?

Kommentar til prosjektet

Mitt intervju med Torill Goksøyr (på vegne av G/M Salong) ble foretatt i Oslo i januar 2006, mens jeg besøkte Bolga i juli 2005 – vel 2 år etter at prosjektet ble ferdigstilt. Jeg var altså ikke til stede på Bolga da «Folk på Bolga» ble realisert, og så heller ikke del 2 på Fotogalleriet. Beskrivelsen ovenfor og den følgende kommentaren er derfor basert på uttalelser fra begge parter om prosjektet lenge etter at det ble ferdigstilt.

Kommentaren retter seg i hovedsak mot del 1, «Folk på Bolga», da det er denne delen som omfatter møter mellom kunstnerne og lokalt publikum på øya. I denne delen la G/M Salong – både gjennom teaterforestillingen og fotoserien – opp til en bred form for involvering av publikum. Involveringen foregikk på mange plan. Noen innbyggere ble direkte involvert i produksjonen av teaterforestillingen og fotoserien. Andre var involvert gjennom at de stilte på allmøter om prosjektet. Dette var mulig fordi G/M Salong tok seg tid til å besøke øya flere ganger. Til sammen oppholdt de seg på Bolga i nærmere fem uker.

I ettertid ser det også ut som om folk på øya gjennom de første møtene med kunstnerne og under gjennomføringen, ble engasjert i prosjektet og var entusiastiske over at Bolga nå var sentrum for nye og uvanlige aktiviteter. De fant det tematiske innholdet i prosjektet relevant, og prosjektet satte i gang en refleksjon om stedet og stedets usikre framtid blant øyas innbyggere – slik uttalelsen fra den eldre fiskeren til kunstnerne viser. Måten folk på Bolga snakket om fotoserien på viser imidlertid at det verket øyboerne til slutt satt igjen med, aldri helt traff det lokale publikum. Det stemte åpenbart ikke med de lokale forventningene til *KF* og hva et kunstverk skal være.

Kunstnerne på sin side kommuniserte at de opplevde avstanden og forskjellen mellom seg selv som kunstnere og det lokale publikum som stor og til dels problematisk. I gjennomføringen av prosjektet kan det se ut som om denne avstanden ble ytterligere bekreftet heller enn utfordret eller snudd om på. G/M Salong forsøkte på en og samme tid å adressere øyas usikre framtid og det de fant problematisk i møtet med stedet som sosialt fellesskap. Dette forsøkte de å gjøre på en åpen og humoristisk måte ved å synliggjøre sin egen iscenesettelse i verket. Folk lokalt hadde imidlertid liten interesse for denne måten å reflektere omkring situasjonen på.

Fotoserien ble i stedet forstått som en ikke helt vellykket serie med portretter av øyas innbyggere.

Et av Pratts poenger når det gjelder kontaktsoner, er at det ikke finnes noen garanti for at de ulike partene vil sitte igjen med samme forståelse av innholdet i et møte i etterkant. Partenes ulike posisjoner og kunnskaper gjør at selv om partene har vært villige til å høre på hverandre og har oppnådd kontakt, vil de tolke innholdet i og kanskje også resultatet av møtet på forskjellige måter. *KF*'s prosjektledelse sier noe lignende når de med henvisning til Miwon Kwon beskriver stedsspesifikk kunst som en kollektiv prosess der partene kommer sammen for en periode og danner et fellesskap, men der prosessen ikke nødvendigvis ender med enighet eller felles forståelse. Så lenge det har vært vilje til kontakt og utveksling mellom partene, betyr ikke dette at prosjektet har vært mislykket.

Mitt inntrykk er likevel at forskjellene mellom kunstnerne og lokalt publikum når det gjelder forståelse og forventninger til *KF* og stedsspesifikk kunst, virket som et hinder for prosjektet Bolga – hinder i betydningen at vektleggingen av forskjeller bidro til å begrense kontakt og utveksling mellom partene, slik at folk på øya aldri helt grep prosjektet og gjorde det til sitt. Kanskje ville prosjektet fått en annen utgang hvis kunstnerne hadde reflektert mindre rundt egen posisjon og mer på utfordringer knyttet til hvordan møte og involvere folk lokalt i et kunstprosjekt på en måte som gjør dem til jevnbyrdige deltakere.

I tillegg kommer det at prosjektlederen har gitt uttrykk for noen grad av tvil rundt fylkeskommunens innsats i prosjektet. Dette går på om ikke prosjektlederen burde ha vært mer til stede på Bolga for å oversette mellom partene og formidle om *KF* og stedsspesifikk kunst. Ikke fordi det er et mål å skape en felles forståelse av kunstprosjektets innhold og uttrykk, men fordi en slik oversettelse og formidling kanskje kunne ha fått de to kunstnerne fra sør til å gå noen skritt videre i retning av å komme det lokale publikum i møte og gjort det lettere for folk på øya å gripe prosjektet og gjøre «Folk på Bolga» til sitt.

Baktruppens prosjekter

«Stamsundundersøkelsen» og «Turisten» i Vestvågøy kommune i Lofoten

Beskrivelse av prosjektet

På bakgrunn av Vestvågøy kommunes søknad om å få være vertskap for et *KF*-prosjekt ble det på nyåret

2003 avholdt et første møte mellom prosjektlederen, representanter for kommunen og representanter for ulike kulturvirksomheter i Stamsund. Prosjektlederen redegjorde for hovedtanken bak *KF*, og det ble enighet om å legge prosjektet til Stamsund som sted fordi det her eksisterer en infrastruktur for kultur som et *KF*-prosjekt kunne ta i bruk og kanskje også engasjere på nye og overraskende måter. Med dette som utgangspunkt var det naturlig å la teatermiljøet i Stamsund ved lederne for Teater NOR og Figurteatret i Nordland fungere som samarbeidspartnere for prosjektet, sammen med Vestvågøy kommunes enhet for kultur og fritid.

Stamsund er et fiskevær og industristed i Vestvågøy kommune i Lofoten. Fiskeværet har i dag rundt 1400 innbyggere og skiller seg dermed i størrelse fra det lille øysamfunnet på Bolga. Likheten ligger i at også i Stamsund er fiske hovednæringsvei, om enn i større målestokk. Her er både filetfabrikk, fiskemottak og et av landets største trållerredier. Stedet er også anløpshavn for Hurtigruten. Folk i Stamsund har imidlertid blitt tvunget til å gå alternative veier for å overleve etter at fiskerifirmaet J.M. Johansen AS ble truet av konkurs ved inngangen til 90-tallet. Johansen var væreieren som gjennom et århundre hadde bygget opp og praktisk talt eide hele Stamsund. Firmaet måtte refinansieres, og nye eiere kom inn. Sjøkket i lokalsamfunnet var stort og ble forsterket av at fiskerne opplevde nedgangstider med store kutt i kvotene. Kommunen måtte reagere, og ideen om å satse på kultur som en alternativ levevei, vokste fram. En rekke kulturvirksomheter ble etter hvert etablert, som Figurteatret i Nordland, Orkana Forlag, Teater NOR, Galleri Thoe og Stamsund Internasjonale Teaterfestival. Initiativene spredde seg til reiselivssektoren, og det ble satset på både rorbuer og spisesteder.

Situasjonen for fiskerinæringen var likevel ikke så dramatisk som folk i Stamsund hadde fryktet. Et av Norges største trållerredier holder fremdeles til i Stamsund, og J.M. Johansen AS driver filetfabrikken. Nedgangstida, og med den kultursatsingen, gjør imidlertid at Stamsund aldri helt blir som før. I dag opererer fiskeindustrien side om side med kulturtilbudene.

Prosjektlederen foreslo at den norske teater- og performancegruppen Baktruppen skulle gjennomføre et kunstprosjekt i Stamsund, og både kunstnere og samarbeidspartnere samtykket i dette. Baktruppen jobber med det som kalles live-kunst, og som

kan være alt fra radioprogrammer til teaterforestillinger til stedsspesifikke performancer. Gruppen har holdt på i snart 20 år og har vist sine forestillinger rundt om på en rekke internasjonale teaterscener. Baktruppen består i dag av Trine Falch Johannessen, Øyvind Berg, Bo Krister Wallström, Ingvild Holm, Jørgen Knudsen, Per Henrik Svalastog og Worm Winther.

Baktruppen var på et første besøk i Stamsund i begynnelsen av 2003. De ble tatt med av samarbeidspartnerne på en befarings i Stamsund og fikk se både fiskeindustri og kultursatsing. Befaringen inkluderte besøk på filetfabrikken, feiring av fiskernes dag med Fiskarlaget Velferden, tur med båten Polaris og besøk til Teater NOR og Figurteatret. Teatergruppens opplevelse av dette første besøket i Stamsund var imidlertid en sterk opplevelse av fremmedhet. Gruppen hadde nylig kommet hjem fra et opphold i Uganda, og flere av medlemmene opplevde livet i Stamsund som like annerledes og vanskelig å gripe som livet i Øst-Afrika. Reisen til Uganda gjorde samtidig at gruppen var spesielt opp-tatt av at de ikke ville framstå som en type imperialister klare for å shoppe elementer av fremmed kultur til bruk for et kunstprosjekt, uten tanke for hva folk lokalt ønsker og vil ha. Dette ble forsterket av at de fikk kommentarer på puben i Stamsund om *Skulpturlandskap Nordland* som et prosjekt der «skulpturer ble trødd ned over hu'et på folk».

Baktruppen fant etter dette første besøket at de trengte en grundigere kartlegging av hvordan folk i Stamsund opplever livet og nærmiljøet, og startet planleggingen av prosjektet «Stamsundundersøkelsen». Gruppen fikk hjelp av et gallupinstitutt til å utforme spørsmål, og forkledd som Norsk Bakgrunn dro de til Stamsund i juni 2003 for å gjennomføre en spørreundersøkelse. «Stamsundundersøkelsen» ble annonsert via lokalavisa og plakatooppslag, og Baktruppen lokket med både kaffe, wienerbrød og sydentur for dem som lot seg intervju. Det var vanskeligere enn antatt å få folk til å komme, men de klarte å få inn rundt 100 besvarelser. Noe av vanskeligheten, ifølge gruppa, lå i at undersøkelsen ble lagt samtidig med teaterfestivalen. Mange oppfattet undersøkelsen som en del av Stamsund Internasjonale Teaterfestival og tok den ikke altfor alvorlig.

«Stamsundundersøkelsen» omfatter et bredt spekter av temaer knyttet til det å leve i Stamsund. Når det gjelder kunst og kultur, viste den at for 40 %

av dem som svarte, var kunst ganske viktig, samtidig som de fleste stort sett var fornøyde med stedets kulturtilbud. Det de savnet mest, var kino. I det store tegner undersøkelsen et overveldende positivt bilde av livet i Stamsund. Det var lite i undersøkelsen av ønsker eller temaer Baktruppen kunne ta tak i og jobbe videre med, og gruppen planla derfor å avslutte med en høytidelig overrekkelse av «Stamsundundersøkelsen». Samtidig forteller gruppen at de satt igjen med en følelse av at de burde gi lokalsamfunnet noe mer. Problemet var bare hva det skulle være. I denne situasjonen dukket ideen opp om å tilby Stamsund en skulptur som publikum skulle få lov til å kaste på sjøen. Gruppen ville adressere forholdet mellom samtidskunst og lokalsamfunn ved å iscenesette muligheten for publikum til å utøve hevn mot alle kunstprosjekter der fylkeskommunen og kunstnere har latt være å lytte til folk lokalt.

I forbindelse med Stamsund Internasjonale Teaterfestival i juni 2004 kom Baktruppen på et nytt besøk til Stamsund, denne gang for å presentere resultatene fra «Stamsundundersøkelsen» og avduke kunstverket. Folk ble oppfordret via avisannonser og løpesedler til å komme til avdukingen på Hurtigrutekaia fredag 4. juni for å stemme over hvilket navn kunstverket skulle ha og om de ville beholde det eller ikke. Selve kunstverket har form av en 2,5 meter høy grovt uthogget og ubehandlet kopi av en colon-figur fra Uganda. Colon-figurer er malte treskulpturer av personer med afrikanske trekk, ikledd vestlige klær og tropehjelm. Tolkingene av figurene varierer fra at de forestiller europeere (kolonisatoren, antropologen eller turisten) ut ifra et lokalt, humoristisk blikk, til at de gjør narr av afrikanere som prøver å bli europeere, til at de rett og slett produseres fordi de er populære blant turister og samlere.

«Stamsundundersøkelsen» ble presentert og skulpturen avduket på Hurtigrutekaia til hornmusikk, servering av champagne, kaffe og kaker og en tale til Stamsunds befolkning fra et av Baktruppens medlemmer. I talen uttalte Baktruppen blant annet:

«Publikum, dvs. folket, vil ifølge undersøkelsen ha kino, mens myndighetene altså vil ha 'forstyrrelser'. Bare fordi 'forstyrrelser' er billigere? Nepp. Det er et kunstnerisk tabu å gi folket det de vil ha. Derfor kan det lett oppstå goddagmannøkseskaft-kommunikasjon mellom kunsten og folket. Men det ses ikke på som noe problem, tvert imot: 'God dag, mann – økseskaft' regnes som en grei kommunikasjon når det gjelder kunst. Goddagmannøkseskaft-dialogen regnes som ett av kunstens privilegier, ja, til og med som dens kjennetegn.»

For å illustrere situasjonen ytterligere leste Baktruppen opp eventyret «God dag, mann! – Økse-skaft!» og avsluttet med å si at etter avdukingen ville publikum ha mulighet til å gi navn til skulpturen og bestemme om den skulle beholdes eller kastes på sjøen.

Ifølge avisene deltok nærmere 400 stamsundvæ- ringer i navngivningen og avstemmingen rundt skulpturen. Et flertall ga skulpturen navnet «Turisten», og – overraskende nok for Baktruppen – hele 95 % stemte for å beholde den. Kunstnergruppen hadde vært så overbevist om at de som møtte opp ville stemme for å kaste verket på sjøen, at de hadde bestilt kranbåt som ventet i havna og dykkere med undervannskamera som skulle filme skulpturen idet den langsomt synker og står på havets bunn. De så for seg en video som innbyggerne i Stamsund kunne more seg over i ettertid, og som ville bli et langt mer spennende verk enn «Turisten». Nå var spørsmålet hvorfor publikum stemte for. Var de sjarmert av den pussige treskulpturen, eller ble det så tydelig for alle som hadde møtt opp på kaia at kunstnerne antok at de ville kaste den på sjøen, at de derfor stemte for å beholde den?

Baktruppens første tanke var å følge eget kunstnerisk konsept og ikke ta hensyn til stemmene som, ifølge dem selv, kanskje slett ikke representerte flertallet av de 1400 innbyggerne i Stamsund. Dette igangsatte ivrige diskusjoner med blant annet *KFs* prosjektledelse, som minnet om demokratiske spilleregler og intensjonen i *KF* om tett dialog og deltakelse fra lokalt publikum. Diskusjonene pågikk mens publikum ropte «Den skal stå», og en liten gjeng med barn og voksne lenket seg fast til verket. Baktruppen valgte til slutt å kaste kunstkonseptet på havet og annonserte at Stamsund skulle få beholde «Turisten». Publikum jublet og en gaffeltruck plasserte skulpturen på en plass der den står godt synlig for alle som passerer stedet med Hurtigruten.

Ifølge Baktruppens medlemmer var det flotte ved prosjektet i Stamsund, sett i ettertid, at de oppnådde direkte kontakt med det lokale publikum, selv om denne kontakten etter hvert tok en vending de ikke hadde forutsett. For kommunen har prosjektet imidlertid ikke bare vært enkelt å håndtere. Som hovedsamarbeidspartner har de uventet fått ansvaret for en permanent skulptur for det offentlige rom i Stamsund. Og fordi hensikten var å kaste

skulpturen på sjøen, er skulpturen ubehandlet og slett ikke egnet for det harde utendørsklimaet i Stamsund. Allerede høsten 2004 var det tegn til sprekkdannelser, selv om kulturleder i Vestvågøy kommune har smurt skulpturen inn med treolje. Det er usikkert hvor lenge skulpturen vil overleve, og samarbeidspartnere i kommunen undrer i ettertid på om det likevel hadde vært bedre å sitte igjen med det videoverket Baktruppen opprinnelig planla. Kommunen melder også om at lokale kunstnere har klaget over at skulpturen er av dårlig kunstnerisk kvalitet og en hån mot Stamsund, som fortjener en bedre offentlig utsmykning. Andre innbyggere hevder derimot at Stamsund har vært langt heldigere som har fått «Turisten» enn folk på Eggum, stakkars, som må nøye seg med det puslete hodet på sokkel av Markus Raetz.²²

Kommentar til prosjektet

Beskrivelsen av Baktruppens prosjekt i Stamsund er basert på intervjuer og samtaler med to av kunstnerne og to av samarbeidspartnerne i Oslo i juni, august og desember 2005, godt over ett år etter at prosjektet var avsluttet. Som det kommer fram av denne beskrivelsen, var gruppen fra starten av usikker på hvordan de skulle møte og involvere det sosiale fellesskapet i Stamsund i et prosjekt av typen stedsspesifikk live-kunst. Uttalelser fra lokalfolk tydet på at kunst i fylkeskommunens regi ikke akkurat var det Stamsunds innbyggere aller mest ønsket seg. Utfordringen, sett fra gruppen, var da om det var mulig å skape involverende møter med et lokalt publikum i løpet av noen kortvarige besøk, som gruppen kunne stå for, og som samtidig tok hensyn til synspunktene fra folk lokalt.

Baktruppens første forsøk på å få kontakt med publikum i Stamsund var gjennom «Stamsundundersøkelsen». Ved å arrangere et møte i form av en spørreundersøkelse der Stamsund-innbyggerne ble invitert til å snakke om livet i Stamsund, skulle gruppen bli kjent med publikum og stedet. Det var imidlertid vanskelig å få folk til å ta del i undersøkelsen, og de som kom, var ikke altfor pratsomme – kanskje fordi metoden var for formell og ga for lite handlingsrom for publikum. Eller så skyldes det, som gruppen selv antydte, at folk identifiserte dem som kunstnere og derfor ikke tok dem alvorlig i rollen som utredere. Spørreundersøkelsen var ikke et

22 Det refereres her til verket «Hode» av Markus Raetz på Eggum, som inngår i samlingen *Skulpturlandskap Nordland*.

fruktbart medium å ta i bruk for å skape kontakt med et lokalt publikum i Stamsund.

Baktruppens neste initiativ var å invitere til et åpent møte på havna der alle som ville skulle få stemme over om de ville beholde en skulptur som kunstnergruppen fra sør ønsket å gi dem. Dette initiativet appellerte til lokalsamfunnet på en helt annen måte enn spørreundersøkelsen. Nær 400 stamsundværingene møtte opp på havna for å gi sin stemme. Mye tyder imidlertid på at det underveis i møtet gikk opp for stamsundværingene at de ikke var involvert i et folkemøte, men en forestilling i regi av Baktruppen. Forestillingen handlet om en gruppe besøkende kunstneres forventninger til at småsamfunn i norsk utkant ikke vil ha samtidskunst, og i hvert fall ikke kunstverk av den typen fylkeskommunen tilbyr. Kunstnerne var så sikre på at de handlet i tråd med det lokale publikums egentlige vilje, at de ikke fant det nødvendig å ta stemmegivningen alvorlig.

KF's formidlingsrådgiver, Camilla Eeg, skriver følgende i en artikkel på KiNs nettside om Baktruppens prosjekt:

«Dersom Baktruppen hadde gjennomført sitt opplegg uavhengig av stemmene ville situasjonen forblitt kun en iscenesettelse, et teater hvor de som hadde stemt bare ville ha blitt statister i Baktruppens forestilling uten å vite det på forhånd.»

Ved å lytte til publikum og la dem beholde skulpturen, omgjorde Baktruppen i siste minutt situasjonen. Forestillingen ble omskapt til et møte mellom to parter der ingen hadde full kontroll, og der fordommer på begge sider ble utfordret. Lokalsamfunnet Stamsund fikk muligheten til å oppleve at en kunstnergruppe fra sør hadde vilje til å ta publikum i et småsamfunn i nord på alvor – selv om dette innebar å gå imot et planlagt kunstkonsept. Kunstnergruppen fra sør fikk oppleve at det slett ikke er gitt at småsamfunn ikke vil ha kunstverk som blir tilbudt dem av sentrale myndigheter som fylkeskommunen. Og hvis det er slik at flertallet av befolkningen i Stamsund ikke er interessert i samtidskunst, er befolkningen i dette småsamfunnet like heterogen som i andre deler av Norge – heterogen nok til å romme 400 innbyggere (og noen turister) som i møte med Baktruppen stemte for å beholde «Turisten» i Stamsund.

Baktruppen har gjennom prosjektet «Turisten» vist at det går an å involvere et lokalt publikum i

prosjekter av typen live-kunst på en måte som berører og engasjerer et lokalt publikum, og som gir rom for deltakelse. En utfordring for kommunen i tida framover vil imidlertid være å finne ut om og hvordan erfaringene og opplevelsene fra Baktruppens live-kunst kan bli en del av den videre forvaltningen av skulpturen «Turisten», som de noe uventet har fått ansvaret for.

Michael Elmgren og Ingar Dragsets prosjekt «Plass til fler – tid til mer» på Tranøy i Hamarøy kommune

Beskrivelse av prosjektet

Samarbeidspartnerne for *Kunstneriske forstyrrelsers* prosjekt på Tranøy i Hamarøy kommune er de to ildsjelene som driver overnattingsstedet Edvardas Hus i et av de nyrestaurerte loshusene på stedet. Da de to mottok invitasjon fra Kunst i Nordland om deltakelse i *KF*, søkte de straks om å få være vertskap for et kunstprosjekt og sendte av gårde en presentasjon av Tranøy-samfunnet til prosjektlederen.

Tranøy er et nes med hav på tre kanter som vender ut mot Vestfjorden, lengst nordvest på Hamarøy. Stedet ble etablert som handelssted på 1800-tallet og hadde en storhetsperiode som resultat av rike sildeår i perioden etter 1850. I denne perioden var Tranøy «byen» på Hamarøy – et kommunikasjonsknutepunkt med lokalbåtanløp morgen, middag og kveld. I tillegg til å være et handelssted som etter hvert fikk både telegraf og bankbygning, ble det etablert losstasjon på Tranøy på begynnelsen av 1900-tallet. På det meste var 22 statsloser fast stasjonert på stedet, i tillegg til dem som mer tilfeldig var innom. At losstasjonen ble lagt til Tranøy, kan knyttes til gruvedriften i Kiruna. Malmen ble sendt med tog til Narvik og herfra med båt gjennom Vestfjorden og ut i verden.

I sin presentasjon av Tranøy som sted, gjør samarbeidspartnerne et poeng av hvordan Tranøy-samfunnet skiller seg ut fra andre utkantsteder i Nordland gjennom fortiden som handelssted og losstasjon. Innbyggerne var relativt velholdne og hadde et høyt utdanningsnivå. De bygde hus i sveitserstil og levde «bymessig». Dette nedfelte seg som en sterk stolthet og selvbevissthet blant folk på stedet og kan være en av grunnene til at såpass mange av de gamle bygningene er bevart fram til i dag.

I dag er det Oppeid, som ligger nærmere riksvei 164, og ikke Tranøy som er sentrum på Hamarøy.

Tranøy har blitt en kulturperle og et fredelig feriested i et vakkert kystlandskap, snarere enn et handels- og kommunikasjonsknutepunkt. Bygda huser stadig færre fastboende, og barnefamiliene har forsvunnet. Tranøy-samfunnet utstråler imidlertid optimisme og en vedvarende bevissthet om at de skiller seg fra andre utkantsteder nordpå når det gjelder livsstil og kultur. 40 fastboende – blant dem flere tilflyttere – driver to faste gallerier, og Edvardas Hus tilbyr overnatting i Tranøys gamle bankbolig. Dette er mulig, sier de to på Edvardas Hus, fordi Tranøyværingene er så åpne, sterke og stolte over sin historie at de har stor takhøyde for nykommere med originale og moderne ideer. Verken de fastboende eller tilflytterne passer, ifølge de to, inn i stereotypien om hva nordnorske verdier og identitet er.

På bakgrunn av materialet KiN fikk om stedet, foreslo kuratoren først å invitere den britiske kunstneren Tacita Dean, som særlig er kjent for sine film- og videoarbeider, til et prosjekt på Tranøy. Samarbeidspartnerne på Tranøy svarte imidlertid at de syntes det var vanskelig å gripe Tacita Deans kunstnerskap. De kunne ikke helt se hvordan de skulle klare å skape entusiasme for henne som kunstner i bygda, noe de fant nødvendig for å skape et fundament for det tilsiktede samarbeidet mellom lokalmiljøet og kunstneren. De var heller ikke sikre på hvor vellykket det ville være for bygda å få et filmverk.

I dialog med kurator ble det så enighet om at det var mer fruktbart å ta tak i det lokale engasjementet rundt skulpturparken ved Tranøy galleri. Prosjektet drives av Skulpturkomiteen på Tranøy med gallerieieren som leder, og består i at alle medlemmer (nesten alle innbyggerne på Tranøy) sammen kjøper inn én skulptur i året, som så plasseres i landskapet rundt galleriet. Hvis *KFs* prosjekt på Tranøy ble en ny og utfordrende skulptur, kunne lokal interesse og entusiasme for skulptur styrkes og videreutvikles. Kurator foreslo etter dette den dansk-norske kunstnerduoen Elmgreen og Dragset for et skulpturprosjekt på Tranøy. Eksempler på tidligere verk av disse to kunstnerne ble presentert av kuratoren på et møte med flere medlemmer av Skulpturkomiteen. Forslaget ble mottatt med stor entusiasme. Her var ikke minst informasjonen om at «deres skulptører» var valgt ut til den lukkede konkurransen om utsmykning av operaen, med på å motivere.

De to Berlin-bosatte kunstnerne Mikael Elmgreen og Ingar Dragset har arbeidet sammen i snart ti år. De har et betydelig internasjonalt omdømme og har stilt ut på de fleste store museer i Europa, USA og Japan, samt deltatt på kunstmønstringer som Venezia-biennalen, Momentum, Sao Paulo-biennalen og biennalen i Istanbul. Kunstnerduoen søker ofte å skape ny mening eller refleksjon gjennom å gi kjente objekter, såkalte readymades, en uvant presentasjon, eksempelvis ved å flytte dem fra en kontekst til en annen. Kjente temaer vinkles på overraskende måter – ofte med et tilsnitt som både er humoristisk og kritisk på en gang.

På vegne av kunstnerduoen dro Ingar Dragset på sitt første besøk til Tranøy i juni 2004. Han fikk se Tranøy som sted, galleriet med landskapet rundt som utgjør skulpturparken, og ble tatt med på en presentasjonsrunde i bygda der han fikk snakket med flere lokale innbyggere over en kopp kaffe, og fikk også et foredrag om Tranøys historie av bygdas store forteller. Dragset uttalte i etterhånd til Adresseavisen om Tranøy at «Der har de forstått hva kunst kan bety».²³

Med utgangspunkt i inntrykk fra besøket utarbeidet Elmgreen og Dragset et første forslag til et prosjekt for Tranøy. Prosjektforslaget kan kanskje tyde på at kunstneren var vel optimistisk med tanke på hva Tranøy var klar for av type kunstprosjekter. Forslaget gikk ut på at alle som bor på Tranøy skulle få hver sin hund. Dette ville, slik prosjektlederen beskriver det, bli en helt ny form for offentlig(e) skulptur(er) som brøt med all tidligere tenkning på dette området. Men prosjektet hadde åpenbare praktiske sider som gjorde det vanskelig å gjennomføre. En av samarbeidspartnerne stilte også spørsmål om hva sammenhengen egentlig var mellom Tranøy og ideen om en hund i hvert hus.

Kunstnerduoen var imidlertid villige til å gå i tenkeboksen på nytt og utarbeidet et nytt forslag. Det nye forslaget har form av en skulptur for skulpturparken på Tranøy med tittelen «Plass til fler – tid til mer». Skulpturen er et stort, blått parkeringsskilt – identisk med den typen parkeringsskilt Statens vegvesen bruker. Skiltet viser et stort P-tegn som står plassert over teksten «TRANØY ØST». Under denne teksten er det montert et digitalt display som veksler mellom å vise «283» og «285» «LEDIGE PLASSER». Verket skal plasseres langs landeveien

23 Adresseavisen 5.6.2004.

ytterst på Tranøy i utkanten av skulpturparken rundt Tranøy galleri, slik at kontrasten mellom skiltet og de naturskjønne omgivelsene understrekes. Kunstnerne omtaler selv prosjektet på følgende måte:

«Har et naturskjønt område som eksempelvis Nordland behov for videre 'forskjønnelse' i tradisjonell forstand gjennom kunsten, eller har disse områdene i virkeligheten behov for andre utfordringer som kunsten kan tilby? [...] Vi har kalt verket 'Plass til fler – tid til mer', som vi synes understreker det motsetningsfylte aspektet ved et prosjekt som vi håper vil fungere nettopp i brytningsfeltet mellom selvironi, visjonær tankegang og selvbekreftelse.»

Elmgren og Dragsets prosjekt «Plass til fler – tid til mer» ble presentert av Ingar Dragset i slutten av mai 2005 på et allmøte der nær 40 medlemmer av Skulpturkomiteen på Tranøy stilte opp for å si sin mening om kunstverket. Møtet startet med en lett nervøs stemning preget av at ingen av partene var sikre på hva utkommet av møtet ville bli. Prosjektlederen innledet på vegne av fylkeskommunen om *KF* og minnet om at ett av hovedmålene i prosjektet er å utfordre stereotype forestillinger om lokale kontekster i nord, som at lokalsamfunn ikke vil ha samtidskunst. Herfra fortsatte Ingar Dragset med å si at prosjektet på Tranøy for ham var unikt fordi det muliggjør en nær dialog med det publikummet verket er skapt for. Han snakket også om hvordan han og Mikael Elmgren på hvert nytt sted de besøker, prøver å fange opp hva som er det spesifikke ved stedet, og forestiller seg hvordan det må være for folk som må forholde seg til stedet hver dag. Dragset presenterte først tittelen før han beskrev selve verket. Så sa han at tanken var å understreke noe motsetningsfylt ved Tranøy, slik *KF* oppfordrer til. Ved å flytte et parkeringsskilt over i en ny kontekst – over i fri natur – inviterer verket til refleksjon om stedet ved bruk av humor og ironi. Dragset avsluttet med å vise et konstruert foto av skiltet plassert i landskapet utenfor Tranøy Galleri.

Reaksjonene fra tranøyværingene på verket «Plass til fler – tid til mer» var, trass i en noe nervøs stemning innledningsvis, overveldende positiv. Den ene etter den andre rakk hånda i været og kom med synspunkter på verket. Så unisont positive var tilbakemeldingene at enkelte begynte å fleipe med om verket kvalifiserte som en kunstnerisk forstyrrelse. Her presenterer jeg et lite utvalg av tilbakemeldinger:

– Under presentasjonen av Elmgren og Dragsets tidligere arbeider ble jeg litt engstelig for om verket kom til å bli et slags kjøkken eller en stige, men dette likte jeg. Dette passer her på Tranøy.

– Kunstverket er av en praktisk art samtidig som det egner seg til å skape oppmerksomhet om Tranøy. Dette bidrar særlig tittelen til.

– Selve tittelen til verket kan brukes som slagord i mange sammenhenger!

– Verk og tittel oppsummerer til fulle mine erfaringer med å være innflytter til Tranøy: gjestfrihet, toleranse, åpenhet, villighet til å stille på dugnad og hjelpe til. Dette er midt i blinken!

– For dem som bor her på Tranøy, vil skulpturen være en påminner om at vi trenger flere og må være åpne for det.

– Bruken av en readymade som i dette verket, gir oss et nytt blikk på våre omgivelser, på objekter vi til stadig etterlater rundt oss og omgir oss med.

– Denne skulpturen symboliserer den utviklingen Skulpturkomiteen har gjennomgått i forhold til kunst de siste 15 årene. Skulpturen blir en markering av vår kunstneriske utvikling.

– Det er fantastisk hvilken prosess Tranøy er inne i. Slagordet er flott tilpasset miljøet. Dette er et sted med helt spesielle kvaliteter. Prosjektet sier noe om lokal utvikling. Dette at internasjonale kunstnere velger å komme hit og engasjere seg kunstnerisk, sier noe om stedet.

Med disse tilbakemeldingene ble det ikke nødvendig å foreta noen avstemning om verket. Tranøyværingene ville ha Elmgren og Dragsets skulptur, og prosjektlederen kunne melde at *KF*'s produsent allerede hadde innhentet tillatelse fra Statens vegvesen til å sette opp skiltet. Det eneste enkelte innbyggerne uttrykte noen grad av uro over, var hvordan tittelen på verket skulle formidles. Den var jo en viktig del av verket. Før avreise foretok kunstneren, sammen med en av samarbeidspartnerne og prosjektlederen, en befarings i landskapet rundt galleriet, og de ble sammen enige om størrelse på og plasseringen av skiltet.

Avdukingen av Elmgren og Dragsets ferdigstilte verk ble foretatt på Tranøy 29. oktober 2005, som en del av Skulpturkomiteens årlige høst- og champagnefest i lokalene til Tranøy Galleri. I tillegg til Ingar Dragset og *KF*'s produsenter og prosjektleder, deltok nærmere 70 mennesker på festen, i hovedsak tranøyværing, men også venner av Skulpturkomiteens medlemmer fra alle deler av landet. Tranøys eldste innbygger foretok avdukingen av verket med ordene «Måtte det bringe oss lykke, glede og latter!» Under middagen som ble servert på galleriet, var imidlertid ikke kunstverket det store samtaleemnet, selv om alle ville hilse på kunstneren og melde sin

begeistring for verket. Samtaleemnet var at lokalbutikken, Tranøy Handel, nylig var slått konkurs. For lokalsamfunnets overlevelse er det helt sentralt å ha en dagligvarebutikk. Spørsmålet nå var hva lokalsamfunnet kunne gjøre for å få nye interessenter til å investere i butikken. En kreativ innbygger hadde latt seg inspirere av Elmgren og Dragsets verk og hengt en plakat på butikkdøra som forestilte et parkeringsskilt. Skiltet var påført teksten «P» og «Tranøy Torg» og «Plass til en kjøpmann». Konkursen gjorde på denne måten verket mer aktuelt enn noen av partene på forhånd kunne ha forestilt seg.

Kommentar til prosjektet

Til forskjell fra de to foregående kunstprosjektene, ble Tranøy-prosjektet realisert og ferdigstilt i evalueringperioden. Jeg hadde derfor anledning til å være til stede både på allmøtet på Tranøy i månedsskiftet mai/juni 2005 og på avdukingen av det ferdige verket under Skulpturkomiteens høstfest på Tranøy lørdag 29. oktober. Samtaler jeg har hatt med kunstneren og samarbeidspartnere om prosjektet, har foregått under disse besøkene til Tranøy.

Slik jeg ser det, inviterer ikke verket «Plass til fler – tid til mer» som skulptur til interaksjon med publikum slik eksempelvis sosiale skulpturer gjør. Verket åpnet heller ikke for at folk lokalt kunne involveres i selve produksjonsprosessen, slik prosjektet på Bolga gjorde. Involveringen i prosjektet fra lokale samarbeidspartnere og det lokale publikummet var begrenset til det å være vertskap, dialogpartnere og kritikere for kunstnerne og deres forslag til et verk. Jeg sitter likevel med et klart inntrykk av at i prosjektet på Tranøy har folk vært deltakere. Jeg sitter også med et inntrykk av at dette har sammenheng med at de lokale samarbeidspartnere ikke bare viste stor interesse for kunst, men visste hvilke sentrale grep som skulle til for å lokalisere prosjektet som en del av den lokale offentligheten på Tranøy, og tok initiativ til å gjennomføre disse grepene. I tillegg kommer det at Elmgren og Dragset var villige til å lage et verk i dialog med disse lokale initiativene og reiste til Tranøy fra Berlin for å være til stede ved de anledningene som gjorde en slik deltakelse mulig.

Det grepet som særlig gjorde at Tranøy-prosjektet ble vellykket når det gjelder å engasjere bygda i prosjektet, er uten tvil organiseringen av allmøtet der kunstneren presenterte sitt forslag for det lokale publikummet. Som i en kontaktzone var utfallet av

dette møtet på ingen måte gitt på forhånd. Begge partene var tydelig nervøse, men stilte likevel villige opp. Kunstnerne var villige til å la et forslag til et kunstverk diskuteres av et lokalt publikum som hadde avvist et tidligere forslag. Lokalsamfunnet var villig til å la sitt selvbilde som et sted med stor åpenhet og interesse for kunst, bli utfordret ved å ta stilling til et kunstverk de ikke visste noen ting om på forhånd. Utfordringen lokalt ble forsterket av at folk før allmøtet heller ikke følte seg sikre på om kunstnerduoen ville klare å berøre bygda på en meningsfull måte i et kunstverk etter et opphold noen måneder tidligere på et knapt døgn.

Det er imidlertid liten tvil om at folk på Tranøys opplevelse av Elmgren og Dragsets verk er at skulpturen (og tittelen) sier noe grunnleggende om Tranøy-samfunnet. Derfor grep de umiddelbart forslaget. Verket rører ved stedets usikre framtid og prekre situasjon i forhold til folketall og fraflytting. Men det gjør det på en måte som snur situasjonen, slik at det å ha plass til fler og tid til mer ikke blir Tranøy-samfunnets problem, men dets styrke og attraksjon. Her er gjestfriheten stor. Her slipper man å leve med fremmedgjørende parkeringsplasser eller P-hus. Kanskje inviterer verket også til refleksjon om hva slags framtid stedet ville fått hvis folk plutselig skulle strømme til. Ønsker folk på Tranøy en situasjon der det kan bli kamp om parkeringsplassene – la oss si etter stor pågang av turister?

Jeg sitter samtidig med en opplevelse av at det har vært viktig for Tranøy-samfunnets identifikasjon med verket at kunstnerne gjennom verkets uttrykk – det blå parkeringsskiltet – påkaller latter og forundring der det står langs landeveien uten særlig mange biler i sikte. Ved å si ja til kunstverket viser lokalsamfunnet at de har evnen til å reflektere om seg selv og om Tranøy som sted med en god porsjon humor og selvironi. De bekrefter for seg selv og for omverdenen at Tranøy er en bygd med stor takhøyde og åpenhet for det nye og for kunsten.

Det er fullt tenkelig at entusiasmen på Tranøy for Elmgren og Dragsets skulptur «Plass til fler – tid til mer» kan endre seg over tid. Det gjenstår også for samarbeidspartnere å løse oppgaven med hvordan tittelen på verket skal formidles. At verket er innkjøpt av et flertall av Tranøys innbyggere og innlemmet som en del av skulpturparken rundt Tranøy galleri, gjør samtidig at verket for lengst er lokalisert og sikret en plass i Tranøy-samfunnet.

Prosjektene «Privat regn» og «Sonar» i Bodø

Bodø er med sine vel 44 000 innbyggere Nord-Norges nest største by og skiller seg fra andre byer og større tettsteder i Nordland ved at den er fylkeshovedstad og vertskommune for Nordland fylkeskommunes administrasjon. Hele to prosjekter i *Kunstneriske forstyrrelser* er lagt til Bodø. Det ene er skulpturen «Privat regn» av den danske kunstneren Jeppe Hein, som er plassert på Rundholmen i Bodø havn. Det andre er ekstraprosjektet «Sonar» der gruppen Mobile Homes samarbeidet med MIN-ensemblet og Bodø Videregående Skolekor om et live-kunstarrangement under samtidsfestivalen Mørke NU høsten 2004.

Beskrivelse av Jeppe Heins prosjekt «Privat regn» i Bodø

Bodø kommune var, som mange andre kommuner i Nordland, fylke raskt ute med å søke om å få være med i *Kunstneriske forstyrrelser* da de mottok en invitasjon høsten 2002. Som svar på søknaden holdt prosjektlederen tidlig i 2003 et møte med kulturkontoret om hvilke problemstillinger og eventuelt steder i byen kommunen ønsket at et *KF*-prosjekt skulle ta tak i. Kommunen meldte da at de helst ville ha et prosjekt som kunne resultere i noe varig – som en skulptur eller installasjon for det offentlige rom. Kunstarrangementer av typen happeninger eller live-kunstarrangementer ville kommunen likevel få gjennom samarbeidet med fylkeskommunen og *KF* om ekstraprosjektet «Sonar» under festivalen Mørke NU. De meldte videre at Saltstraumen både som sted og tema kanskje kunne være utgangspunkt for et kunstprosjekt. Prosjektlederens tilbakemelding var imidlertid at skulle prosjektet resultere i en skulptur, så han heller at kommunen fant et sted i sentrum av Bodø, men at endelig valg burde skje i samråd med kunstneren og på basis av et konkret prosjektforslag.

Prosjektlederens forslag til kunstner for et prosjekt i Bodø var den danske kunstneren Jeppe Hein. Hein skaper det man kan kalle sosiale skulpturer for det offentlige rom. Han kommuniserer med publikum gjennom sine verk ved å invitere publikum til å interagere og ta dem i bruk. Interaksjonen setter gjerne i gang teknisk avanserte og overraskende hendelser i form av røykutvikling eller vannstråler, som igjen skaper nye reaksjoner fra publikum. Publikums reaksjoner og handlinger blir på den måten en del av verkene han lager. Det har vært stor etterspør-

sel etter Heins installasjoner og skulpturer i seinere år, og han jobber kontinuerlig med oppdrag over hele verden. Bodø kommune fikk se tidligere verk av kunstneren, og ga med en gang sitt samtykke.

Jeppe Hein kom på sitt første besøk til Bodø i oktober 2004. Han ble da tatt med rundt i byen og dens omegn av kommunen, som valgte å vinkle besøket mot temaet vær, vind og hav – et tema som ble understreket av at været i Bodø under besøket viste seg som særlig lunefullt og skiftende. Hein ble tatt med til luftforsvaret og fikk prøvesitte et F-16-fly. Han ble tatt med til Saltstraumen og opp på Keiservarden, byens nærmeste fjelltopp, for å se utsikten over byen og nærliggende områder. Samarbeidspartnerne satt igjen med et inntrykk av at Jeppe Hein hadde vært spesielt fascinert av det han opplevde hos luftforsvaret, og at han kom til å lage et prosjekt som berørte luftfarten over Bodø på en eller annen måte. Prosjektforslaget som etter hvert ble oversendt fra kunstneren, handlet likevel om noe litt annet.

Da Hein sto på fjelltoppen Keiservarden og så utover Bodø og havet, opplevde han for første gang å se regnvær i nord, solskinn i vest og duskregn i øst på en og samme tid. Det skiftende været gjorde inntrykk, og forslaget til en permanent skulptur for Bodø ble en humoristisk og leken kommentar til hvordan byen til enhver tid preges av nettopp været. Skulpturen har form av en ganske alminnelig og enkel parkbenk som inviterer publikum til å sette seg ned og skue ut over havet. For den som tar benken i bruk, venter imidlertid en overraskelse. Avansert teknikk montert i benkeplaten gir signaler til en vannpumpe som er montert under havflaten ikke langt unna benken. Signalene setter i gang pumpen, som skyter ut en stor vannstråle. Strålen vil – avhengig av vær og vindretning – gi publikum på benken det kunstneren kaller en privat regndusj eller også en privat regnbue, og det oppstår en motsetning mellom benken som inviterer til hvile og stille refleksjon, og regnet som vanligvis får folk til å bevege seg innunder tak. Benken gir samtidig byens innbyggere muligheten til i noen korte øyeblikk å ta kontroll over det været de til vanlig er prisgitt.

Heins prosjektutkast ble presentert for kommunens kulturkontor, som straks likte forslaget, ikke minst med tanke på at det var et prosjekt som kunne komme til å engasjere barn og unge i byen. Samtidig startet *KF*s prosjektledelse, i dialog med kommunen, arbeidet med å finne hvor i byen skulpturen

skulle plasseres. Valget falt på Rundholmen, en liten holme som ligger ytterst på moloen i Bodø havn. Holmen er lett tilgjengelig og et populært turmål for byens innbyggere på lørdager og søndager, da en liten kafé holder åpent med salg av kaffe og vaffer. Geografisk er holmen plassert slik at man både kan se utover mot havet og inn mot byen, avhengig av hvilken retning man ser. Den er samtidig nær nok til at vannsøylen i klart vær kan skimtes fra det nedre sentrum av byen. Både kommunen og kunstneren fant at det å plassere skulpturen på Rundholmen ville bidra til å understreke moloen og holmen som en møteplass for byens innbyggere.

Realiseringen av Jeppe Heins verk viste seg imidlertid å være teknisk utfordrende. Kunstneren hadde ikke tenkt på at flo og fjære ville gjøre at vannpumpen, som så vidt skulle stikke opp av vannflaten, kom til å være fullt avdekket store deler av døgnet. Det var også usikkerhet knyttet til hvordan de skulle få produsert en pumpe som var sterk nok til å lage en vannstråle som når fram til holmen og benken på land, og hvordan de kunne få montert pumpen slik at den ville klare seg gjennom harde høststormer. Løsningen ble å la Jeppe Heins egen ingeniør (Hein har en stab på inntil åtte medarbeidere som jobber med å realisere hans prosjekter) stå for produksjonen av pumpen, mens det lokale Bodø-firmaet Nordykk AS ble engasjert til å montere den. Nordykk AS er spesialister på dykking og monteringsoppdrag under vann, og kunne fortelle at det var tredje gang i bedriftens historie at de tok oppdrag knyttet til et kunstprosjekt. De var først i tvil om prosjektet lot seg realisere, men var villige til å ta utfordringen.

I slutten av oktober måned 2005 kom Jeppe Hein til Bodø for å overvære monteringen av pumpen og testingen av vannstrålen sammen med Nordykk AS, ansatte i kommunen og *KFs* produsent. Pressemeldinger var allerede sendt ut om at skulpturen skulle avdukes uken etter. Det var derfor viktig at alt det tekniske falt på plass. Tre dykkere fikk montert pumpen, og etter noen runder med justeringer ble det klart at med riktig vindretning ville vannstrålen være kraftig nok til å treffe benken slik intensjonen var. «Privat regn» kunne dermed avdukes for Bodøs befolkning lørdag 5. november 2005 under festivalen Mørke NU og til fanfare fra Bodø Symfonietta og tale fra byens ordfører Odd-Tore Fygle. Bodø kommune kunngjorde samtidig at grunnet vær- og vindforhold må skulpturen slås av hver høst, men at kommunen har planer om å gjøre

gjenåpningen hvert år rundt 1. mai til en hendelse som markerer at byen nå innleder sommersesongen. På den måten ønsker kommunen at Jeppe Heins skulptur skal bli en arena for byens borgere og ikke bare morsom pynt på moloen.

Samarbeidspartnerne i kommunen sier at de en kort stund i den innledende fasen av prosjektet var usikre på om en kunstner av Jeppe Heins format kom til å ha tid og ro til å lytte og vise interesse for lokale forhold. De ble imidlertid positivt overrasket. Hein viste seg som både lyttende og interessert i lokale forhold, og klarte, mente de, å skape et verk som kommuniserer med folk i Bodø. De understreket samtidig det flotte ved at kommunen gjennom *KF* fikk mulighet til å oppleve på nært hold hvordan en internasjonalt anerkjent kunstner jobber og tenker. Dette ga kulturetaten et lite innblikk i hva som foregår i kunstverdenen. Kunstneren på sin side uttrykte at han var svært fornøyd med hvordan kommunen hadde tatt et aktivt grep for å gjøre skulpturen til sin, og hvordan de hadde involvert lokale fagfolk som Nordykk AS i arbeidet med monteringen av verket. Å få skulpturer for det offentlige rom lokalisert på denne måten var et mål det etter hans erfaring ikke alltid var like enkelt å få realisert.

Kommentar til prosjektet

Jeppe Heins prosjekt «Privat regn» ble ferdigstilt høsten 2005. Jeg var ikke selv til stede under avdukingen av verket, men var i Bodø og snakket med kunstneren, en samarbeidspartner i kommunen og en ansatt i Nordykk AS da pumpen ble montert og prøvekjørt i siste uke av oktober. Jeg hadde også en samtale om prosjektet med ansatte ved Bodø kommunes kulturkontor i slutten av mai 2005.

I møtet jeg hadde med kommunen, pekte samarbeidspartnerne på et aktuelt spørsmål for steds-spesifikke prosjekter som finner sted i byer, nemlig hvordan få et lokalt publikum involvert i produksjonen og formidlingen av et varig kunstverk for det offentlige rom. Til forskjell fra små steder som Tranøy eller Sørfinnset var det lite fruktbart, mente de, å organisere allmøter for å involvere lokalt publikum til en debatt om et forslag til et kunstverk. Erfaring viste at folk sjelden kom på slike møter. Det er i etterkant av at en skulptur er ferdigstilt og folk i byen får se den og oppleve den, at en offentlig debatt om et kunstverk eventuelt kommer. Da kommer den gjerne i form av leserinnlegg i avisen.

I lys av dette var samarbeidspartnerne svært fornøyde med måten Jeppe Hein i sitt prosjekt søkte å involvere og kommunisere med det lokale publikum på. Ikke ved å invitere til debatt og vurderinger i prosessen med å produsere verket, men ved å invitere byens befolkning til å ta i bruk og interagere med det ferdigstilte verket. Om verket vil bli den arenaen eller møteplassen på Rundholmen som kunstneren og kommunen ser for seg, er det imidlertid for tidlig å si noe om. «Privat regn» ble stengt av for vinteren 2005 allerede dagen etter at den ble avduket. Mye avhenger derfor av om kommunen fra neste vår klarer å gjennomføre det grepet om prosjektet som ble lansert ved ferdigstillingen av skulpturen.

Når det gjelder hvordan eller om «Privat regn» berører Bodø som sted, kunne ansatte i fylkeskommunen fortelle meg at de hadde overhørt flere kommentarer fra folk om at regn er noe Bodø har mer enn nok av fra før av, og at mer regn – privat eller ikke – ikke akkurat er det byen mest trenger i form av et kunstverk. Den litt lakoniske måten kommentarene ble uttrykt på, gjerne etterfulgt av en rungende latter, tyder imidlertid på at verket (i hvert fall for noen) igangsetter en humoristisk refleksjon om hvordan en besøkende kunstner har latt seg fascinere av det voldsomme og skiftende været de selv har mer enn nok av. Mitt inntrykk er likevel at styrken i Jeppe Heins prosjekt «Privat regn» ikke ligger i hvordan verket inviterer til refleksjon om Bodø som sted. Styrken ligger i hvordan det åpner for nye erfaringer blant lokalt publikum av hva kunst i dag kan være. Heins skulptur viser at samtidskunsten kan være teknisk avansert, lett tilgjengelig, leken og humoristisk på en og samme tid. Reaksjonene på verket fra lokale medier har også vært positive. Både Avisa Nordland og NRK Nordland understreker i sine kommentarer kombinasjonen av de tekniske, lekne og humoristiske sidene ved skulpturen på Rundholmen.²⁴

Beskrivelse av Mobile Homes' prosjekt «Sonar» under festivalen Mørke NU

Festivalen Mørke NU er resultatet av et felles initiativ fra Nordland fylkeskommune og Bodø kommune i 2003 om å arrangere en festival i Bodø under mørketida med det mål å profilere og utvikle byen som fylkeshovedstad og nyskapende arena for sam-

tidskultur. Festivalen ble arrangert for første gang 29. oktober–5. november 2004. Produksjonsansvarlig var den fylkeskommunale institusjonen Musikk i Nordland. Som et bidrag til den nye festivalen foreslo prosjektleder for *KF* å lage et stedsspesifikt live-kunstarrangement under festivalen som kunne inngå som et ekstraprosjekt i *KF*. Både fylkeskommunen ved Musikk i Nordland og Bodø kommune sa ja til forslaget.

Ett av målene for Mørke NU er å vise at det er mulig å gjøre byen Bodø til en spennende og profesjonell arena for samtidsuttrykk ved å ta i bruk byens rom på nye og uventede måter. Det byrommet som ble valgt som arena for *KF*-prosjektet under Mørke NU, kalles Glasshuset. Glasshuset ligger midt i Bodø sentrum og er kjent for alle byens innbyggere. Det er både et kjøpesenter i flere etasjer, en overdekket sentrumsgate og et torg der folk i alle aldre møtes. Under Mørke NU var hensikten å forvandle Glasshuset fra å være et urbant kjøpesenter til å bli en arena for en live-kunstforestilling. Forestillingen skulle ta utgangspunkt i Glasshusets arkitektur, som svakt kan minne om en glasskatedral, og skape en messelignende multimedieforestilling. Tematisk skulle forestillingen berøre byen Bodø som sted, i tråd med *KF*'s intensjoner.

Prosjektlederen for *KF* valgte høsten 2003 å kontakte live-kunstgruppen Mobile Homes for å høre om de kunne tenke seg å skape et verk for Mørke NU og Glasshuset. Mobile Homes er et performance-kompani ledet av Zoe Christensen og består av musikere, skuespillere og filmfolk som går sammen om å produsere tverrkunstneriske live-forestillinger. Bestillingsverket skulle utføres i samarbeid med Nordland fylkeskommunens kammermusikkensemble, MIN-ensemblet, og Bodø Videregående Skolekor. Mobile Homes ble samtidig presentert for målet for *Kunstneriske forstyrrelser* om å rukke ved stereotype bilder av Nordland.

Mobile Homes svarte ja til å produsere et slikt verk. Ifølge gruppens leder, Zoe Christensen, var gruppen fra første stund begeistret over å få muligheten til å lede et prosjekt der de kunne få lage en forestilling i samarbeid med en gruppe profesjonelle musikere som MIN-ensemblet. Noe slikt hadde de aldri klart å få til i Oslo. De var derimot skeptiske til tanken om å lage en forestilling for et kjøpesenter.

24 Jf. artikkelen «Folkets sjøsprut» i Avisa Nordland 7.11.2005 og artikkelen «Bodø får ny skulptur» på www.nrk.no/nyheter/distrikt/nrk_nordland 2.11.2005.

*KF*s prosjektleder inviterte derfor gruppen til å komme til Bodø snarest og se på Glasshuset og snakke med lederen for Mørke NU. Resultatet av besøket var at Mobile Homes sa ja til prosjektet, men på betingelsen av at konserten ble holdt på kveldstid etter at butikkene var lukket. Med kreativ lyssetting kunne kjøpesenteret forvandles til en kunstarena.

Utviklingen av konsept og innhold for verket «Sonar» ble til gjennom en løpende prosess med innsamling og innspilling av lyd- og videomateriale. To musikere fra Mobile Homes reiste først til Narvik og gjorde opptak av et grunnmateriale med MIN-ensemblet. Sommeren 2004 reiste Zoe Christensen til Bodø for å lage egne videoopptak av byen og intervjuer med byens innbyggere. Hun samlet også inn annet videomateriale. Noe overrasket (som Oslo-boer) fant hun da ut at bodøværingene var svært opptatt av å kommunisere at de bor sentralt i Norge. Bodø er en møteplass og et veikryss. Herfra kan man reise hvor som helst i verden! Det innsamlede materialet besto av undervannsoptak av gamle skipsvrak fra havbunnen og korallrev utenfor Bodø, samt satellittbilder av byen fra Meteorologisk institutt. På bakgrunn av opptakene og det innsamlede materialet utviklet gruppen ideen om forestillingen «Sonar», som går ut på å vise byen Bodø i det gruppen kaller et globalt perspektiv – eller som *KF* presenterte prosjektet på nettet: «Sonar speiler Bodøs plass i verden og verdens plass i Bodø».

«Sonar» fant sted i Glasshuset i Bodø kl. 23 på kvelden den 5. november. Det nyskrevne verket for elektrisk strykekvartett, synthesizer, elektronikk og korstemmer ble framført av MIN-ensemblet, musikere fra Mobile Homes og skolekoret fra Bodø, i samspill med sterke lyseffekter og videoopptak fra Bodø-regionen som ble vist på tre store lerreter. Forestillingen samlet 600 publikummere, og ifølge lederen for Mobile Homes var det et langt mer entusiastisk publikum enn de var vant til fra hovedstaden. Så positivt opplevde gruppen samproduksjonen med MIN-ensemblet at de gjerne kan tenke seg å jobbe på lignende vis i framtida. Ved å bevege seg ut av Oslo hadde de fått erfare at det var mulig å få til helt andre typer av prosjekter enn i hovedstaden. Det var likevel sider ved prosjektet som Zoe Christensen følte seg ubekvem med. Et knapt budsjett gjorde at «Sonar» måtte produseres i løpet av to uker. Oppholdene i Bodø for innsamling av videomaterialet ble korte – så korte at det var umulig for

en besøkende kunstner å bli kjent med stedet. Det var heller ikke tid i etterkant av besøket til å bli kjent med stedet ved å gå i dybden på det innsamlede materialet. Sånt sett var hun noe usikker på hvor stedsspesifikt prosjektet «Sonar» egentlig ble. Det knappe budsjettet gikk også utover samarbeidet med skolekoret, da tiden for innøving i forkant av forestillingen ble svært kort.

Når det gjelder samarbeidspartnerne for ekstraprosjektet, er tilbakemeldingene fra fylkeskommunens ledelse og kulturavdelingen i Bodø kommune positive. Ansatte i kommunen meldte at de i forkant av prosjektet hadde vært noe bekymret for om det ville komme folk siden forestillingen ble lagt til seint på kvelden, men Glasshuset viste seg heldigvis å bli fullt. En ansatt i fylkeskommunens kulturetat som hadde vært til stede på konserten, fortalte at han hadde overhørt et eldre ektepar som uttalte at konserten var fantastisk. Og dette var folk som slett ikke er kjent med den form for multimedieforestilling «Sonar» representerer. Når det gjelder handelsstanden i Glasshuset, måtte prosjektledelsen gjennom overtalelser og forhandlinger i forkant av prosjektet for at «Sonar» skulle kunne realiseres. De valgte etter hvert å støtte arrangementet ved å bidra med et betydelig beløp, og var ifølge samarbeidspartnerne også fornøyde med forestillingen.

Kommentar til prosjektet

Jeg intervjuet Zoe Christensen i Mobile Homes i april 2005 i Oslo og snakket med ansatte i kulturavdelingen i Bodø kommune om «Sonar» i slutten av mai 2005. Prosjektet har status som et ekstraprosjekt i *KF* men jeg har likevel tatt det med fordi «Sonar» er et eksempel på et live-kunstarrangement og et prosjekt som forsøker å innfri *KF*s delmål om å tenke nytt i forhold til kunstformidling og utvikling av lokale kunstarenaer.

Live-kunstforestillinger som «Sonar» finner vanligvis sted på egne teater- eller performancescener, eller de vises på teater- og performancefestivaler. I begge tilfeller er det snakk om arenaer som trekker et publikum med spesiell interesse og kjennskap til denne kunstformen. Ved å legge arrangementet til Bodøs mest sentrale møteplass og kjøpesenter, Glasshuset, klarte Mørke NU gjennom «Sonar» å skape en helt annen formidlingssituasjon. Prosjektet åpnet seg mot hele Bodøs befolkning og klarte å trekke et allment publikum til forestillingen. Samtidig bidro prosjektet til å snu opp ned på forestillingen

gene om Glasshuset som sted, ved å skape kjøpesenteret om til en spektakulær kunstarena for en kveld.

Av de tilbakemeldingene som har kommet på prosjektet, er det særlig dette siste som samarbeidspartnere, lokalpolitikere og lokalaviser har kommet med positive reaksjoner på, mens forestillingens kunstneriske innhold og forsøket på å tematisere Bodø i et nytt og globalt perspektiv i mindre grad har blitt kommentert. I Mørke NUs program for 2005 ble ideen om å ta i bruk og omskape nye og uventede arenaer for formidling av samtidsuttrykk videreført, denne gangen ved å legge en av forestillingene til Bodøs gamle svømmehall.

Prosjektet «Sørfinnset skole / the nord land» på Sørfinnset i Gildeskål kommune

Beskrivelse av prosjektet

Bygda Sørfinnset er en del av Gildeskål kommune, som ligger vel halvannen times kjøring sørover langs kystriksvei 17 fra Bodø. Kommunesenteret heter Innedyr og ligger mellom riksveien og havet langs veien ut til gamle Gildeskål kirke, mens Sørfinnset ligger noen få kilometer sørover fra Innedyr. Bygda har, i likhet med mange andre småsamfunn i Nordland, opplevd en langvarig befolkningsnedgang. Innbyggertallet var på topp rundt 1900 med 320 innbyggere, mens tallet i dag er redusert til rundt 80. Til forskjell fra Tranøy på Hamarøy finnes det imidlertid barnefamilier i bygda, og antall barn er for tida økende. Dette skaper en viss optimisme blant bygdas innbyggere, selv om skolen på Sørfinnset ble nedlagt i 1995, og elevene må busset til mer sentralt liggende skoler i kommunen.

Historisk har fiske og jordbruk vært hovednæringene på stedet, med den tradisjonelle fiskerbonden som levde av en jordlapp og småbåt og Lofotfiske hver vinter. Næringslivet er fortsatt basert på primærnæringene, men tradisjonelt fiske er redusert til fordel for fiskeoppdrett og jordbruk basert på husdyrhold. Parallelt med fraflyttingen har interessen for å kjøpe fritidsbolig i Gildeskål vært økende. I dag har kommunen rundt 1000 helårsboliger og hele 1500 fritidsboliger.

Høsten 2002 søkte Gildeskål kommunes kulturleder til fylket om å delta i *KF* og fylkeskommunen sa ja. Prosjektlederen kontaktet da kunstnerparet Geir Tore Holm og Søsja Jørgensen og inviterte dem til å gjennomføre et prosjekt på stedet. Holm og Jør-

gensen er billedkunstnere begge to og jobber med alt fra video og installasjon til performance og lydkunst. Like etter at de ble kontaktet, reiste de to til Nord-Thailand for å besøke stiftelsen «the land», som blant annet drives av kunstnerne Kamin Lertchaiprasert og Rirkrit Tiravanija i og utenfor byen Chiang Mai. I hovedsak er «the land» et stykke land der medlemmer av stiftelsen sammen driver økologisk risdyrking, samtidig som de inviterer kunstnere og andre til å bygge hus på området og til å utvikle prosjekter for å utvinne energi fra økologisk avfall. Husene er åpne for alle og rommer plass for at besøkende kan overnatte. Prosjektet administreres fra en base i byen Chiang Mai, hvor det jevnlig arrangeres seminarer og debattmøter om kunst, sosialt engasjement, økologi, meditasjon m.m. Tilbake i Norge lanserte de to kunstnerne ideen om å skape et prosjekt i Gildeskål i samarbeid med de to thailandske kunstnerne og inspirert av «the land», men tilpasset lokale forhold og *KFs* intensjoner om å involvere folk lokalt. Gildeskål kommune stilte seg positiv til dette forslaget.

Det var kommunens kulturleder som foreslo Sørfinnset Velforening som lokal samarbeidspartner og skolebygningen på Sørfinnset som base for prosjektet i Gildeskål. Ifølge samarbeidspartnerne ble Sørfinnset valgt fordi kommunens kulturkontor hadde erfaring med at bygda hadde stilt helhjertet og godt opp rundt tidligere arrangementer. Dette er fordi bygda både har en aktiv velforening som drifter skolebygningen og arrangerer kurs i kunsthåndverk og naturmedisin, turmarsjer og trimkvelder, og et veldrevet ungdomslag som året igjennom trekker folk til alle slags typer arrangementer og tilstelninger i bygdas ungdomshus. På et møte i skolebygningen høsten 2003 ble prosjektet presentert for Sørfinnsets befolkning av kommunen og *KFs* prosjektleder. De 16 fra bygda som møtte opp, mente at 90 prosent av Sørfinnsets befolkning stilte seg positive til å være vertskap for et kunstprosjekt.

Søsja Jørgensen, Geir Tore Holm og Kamin Lertchaiprasert møtte lokale samarbeidspartnere og andre innbyggere på Sørfinnset for første gang under et ukes opphold i bygda i mars 2004. De ble tatt med hjem til folk, vist rundt i bygda og kommunen, og ble introdusert til kunstverket «Den glömnda staden» av den svenske kunstneren Jan Häfström, et kunstverk som er plassert ved Kjellingvatnet ikke langt fra Sørfinnset.²⁵ Kunstnerne på sin side inviterte hele

25 «Den glömnda staden» av Jan Häfström er en del av samlingen *Skulpturlandskap Nordland*.

bygda til et allmøte på skolen, der innbyggerne ble invitert til å uttale seg om prosjektet og komme med innspill og forslag mens de ble servert kaffe og hvalkjøtt i grønn karrisaus. Av møtet kom det fram at folk i bygda var opptatt av framtidig overlevelse og utvikling, og at de hadde et ønske om at *KF* kunne bidra til å synliggjøre Sørfinnset som sted, slik at folk som passerer langs riksveien legger merke til bygda. De var redde for at Sørfinnset ville ende opp som «Den glömnda staden» hvis ikke kommunen og bygda selv handlet aktivt for å hindre dette.

I kjølvannet av besøket, som varte i vel en uke, utviklet kunstnerne et klarere konsept for prosjektet. Grunntanken var å invitere bygdas innbyggere til å komme sammen med kunstnerne i et prosjekt der målet var å utforske bygdas framtidige muligheter. Som en del av denne utforskningen ønsket kunstnerne særlig å prøve ut muligheten for å gjøre Sørfinnset til et sted som profilerer seg i regionen gjennom nyskapende og gjerne også økologisk inspirerte prosjekter, og gjennom å ta i bruk lokal kunnskap og kulturelle tradisjoner på nye måter. Dette ville de utforske mulighetene for gjennom ulike kulturelle aktiviteter som involverer bygdas og kommunens øvrige innbyggere. Men dette krever, ifølge kunstnerne, en langsiktig planlegging. Kunstnerne gjorde det derfor fra starten av klart at prosjektet måtte bli et flerårig prosjekt. Ønsket om langsiktighet knyttet seg også til at Holm og Jørgensen stilte seg tvilende til fruktbarheten ved kunstprosjekter der kunstnere flys inn til et lite sted, skynder seg å gjennomføre et prosjekt, for så å fly ut igjen.

Geir Tore Holms og Søsja Jørgensens kunstprosjekt «Sørfinnset skole / the nord land» kan deles inn i tre deler etter typer av aktiviteter eller prosjekter. En første del av prosjektet handler om å ta Sørfinnset skole i bruk som en kunnskapsbase i betydningen et sted der kunstnere og lokale innbyggere kan møtes for å hente fram, prøve ut og diskutere lokal kunnskap og kulturelle tradisjoner. Skolebygningen er samtidig det stedet der kunstnerne og andre som besøker prosjektet, bor. Bygget rommer et stort kjøkken, sovesaler, et rom for visning av kunst og/eller seminarer, kurs og workshoper, samt utearealer med skolehage. Av aktiviteter som har funnet sted med skolen som base, kan nevnes lørdagskafé med servering av kaffe og mat, innsamling av rosenrot og andre lokale nyttevekster, oppbygging av en boksamling, kurs i lefsebaking, bygging av teltbadstu, seminar om torsk og sel, utvikling av skolehagen,

aktivitetsdag om sopp, kjøer-inn-kino med kunstnergruppen Rakett og foredrag om samisk byggeskikk.

En annen del av prosjektet er tydelig inspirert av «the land» i Thailand. Denne delen handler om å engasjere bygda i utviklingen av området rundt Kjellingvatnet, som ligger 10–15 minutters gange fra Sørfinnset. Tanken er som i «the land» å få kunstnere fra ulike deler av verden til å komme og bygge en serie med hus langs vannet. Husene skal brukes som møte- og rekreasjonssted for lokalfolk, tilreisende eller besøkende kunstnere, og skal bygges og drives ut ifra økologiske prinsipper. Nærheten til «Den glömnda staden» gir samtidig dette kunstverket fra *Skulpturlandskap Nordland* ny aktualitet, og i dialog med Jan Håfström er planen å bygge et utendørs kjøkken i de ruinene som utgjør verket. Denne delen av «Sørfinnset skole / the nord land» startet opp sommeren 2005 med byggingen av to nye hus. Det ene var en tradisjonell buegamme bygget på dugnad under ledelse av mester i samisk håndverk Jon Ole Andersen. Gammen sto ferdig til innvielse 2. juli, med Gildeskåls ordfører Walter Pedersen og lederen av Salten pitesamisk forening, Knut Sundsfjord, til stede. Det andre var et thaihus tegnet av Kamin Lertchaiprasert og Rirkrit Tiravanija. Hele 12 nyutdannede thailandske kunstnere som året 2005 deltok i et prosjekt for unge kunstnere på «the land», besøkte Sørfinnset i juli måned sammen med Kamin Lertchaiprasert for å bygge dette huset. De klarte ikke å få huset ferdigstilt, men sammen med restaureringsnekker Åge Bergquist, andre håndverkere, frivillige fra bygda og tilreisende, ble fundamentering og reisverk klart til mønåsåsfest med champagne, thaimat, skyggeteater og andre kunstneriske innslag den 31. juli.

En siste type av aktiviteter knyttet til prosjektet på Sørfinnset er det Holm og Jørgensen kaller kulturservice. Dette handler om å komme med ideer til ulike behov kommunen eller lokale samarbeidspartnere har meldt til kunstnerne, som det å utarbeide et forslag til hvordan krysset der veien til Sørfinnset tar av fra riksvei 17 kan skiltes eller markeres. Det handler også om å bidra til lokale arrangementer og festivaler, som da de unge kunstnerne fra Thailand demonstrerte sin kokkekunst under den årlige Olsokfestivalen i Gildeskål, deltok på det lokale ungdomslaget Vårsols fiskefestival og laget et veggmaleri på ungdomslagets hus.

Prosjektet «Sørfinnset skole / the nord land» er, som jeg her har forsøkt å beskrive, et omfattende

prosjekt med mange ulike typer av aktiviteter. Alle dreier seg imidlertid rundt kjernemålet om å utforske bygdas framtidige muligheter i nær dialog med lokalsamfunnet. Deltakelsen fra bygdas innbyggere på aktiviteter som kurs i skolebygningen kan ifølge kunstnerne variere noe, men generelt har den lokale responsen på prosjektet vært overveldende positiv. Folk har mer enn gjerne kommet til skolebygningen for å ta en prat med de norske og thailandske kunstnerne over en kopp kaffe og litt thaimat, og i de tre dagene i slutten av juli da jeg besøkte Sørfinnset, så jeg stadig at folk tok seg en tur til Kjellingvatnet for å følge med på husbyggingen. På dagen for mønsåsfesten 31. juli var alle kunstnerne invitert til Sørfinnset kirke i anledning et giftermål i bygda, og brudeparet valgte å tilbringe bryllupsnatten på reinskinn i gammen ved Kjellingvatnet. På festen stilte folk opp til taler og champagne ved thaihuset, trass i øsende regnvær og 12 grader, og skolebygningen yret av folk til langt på natt. Også fra Gildeskål kommunes side har reaksjonen vært positiv. I programmet for Olsokfestivalen 2005 skriver kommunen om «the nord land» at prosjektet setter Gildeskål på kartet som et sted hvor man tør satse på bærekraftig kultur, og at det gir uttelling i form av mer aktivitet og økt kulturell kapital.

Den positive responsen på «Sørfinnset skole / the nord land» er i noen grad overraskende gitt at prosjektet ikke har som mål å skape et kunstverk i vanlig forstand, og at det i stor grad er opp til bygda og kommunen selv hva resultatet skal bli. Kunstnerne melder om at de stadig har fått spørsmål om hvor kunsten er i prosjektet, men begeistringen over at det endelig skjer noe i bygda ser ut til å ha overskygget denne undringen. For enkelte deltakere har også prosjektet bidratt til en ny erfaring av hva kunst kan være. Jon Ole Andersen, mesteren i samisk byggeskikk som ledet gamlebyggingen, hadde for eksempel dette å si om prosjektet til Meløyavisa:

«Alle skulle hatt en slik tanke som de har vist her. Da hadde folk hatt mye mer kunst de kunne oppleve, ikke bare bilder og utstillinger. Når alle vannliljene blomstrer her vil det bli nydelig. Jeg må også få skryte av kunstnerne, de har visjoner og tilfører stedet noe.»²⁶

Den samme lokalavisa, Meløyavisa, påpekte i tillegg på lederplass den 30. juni 2005 da buegammen ble

avduket, at den typen åpne kunstverk man ser på Sørfinnset, bidrar til å gi besøkende og folk lokalt muligheten til å se naturen på en ny måte.

Ifølge en av samarbeidspartnerne skyldes den positive responsen på prosjektet fra innbyggerne på Sørfinnset den inkluderende stilen til de to kunstnerne Søsja Jørgensen og Geir Tore Holm. De to har fra starten av tatt seg tid til å drøfte og diskutere alle sine ideer med folk i bygda og har like gjerne stilt opp til en samtale på den lokale puben som hjemme hos folk eller i skolebygningen. Dermed har de klart å skape entusiasme og interesse for prosjektet på en måte som engasjerer og mobiliserer den lokale frivillighetskulturen i bygda. I en e-post til evaluator beskriver den samme samarbeidspartneren sitt engasjement og sin opplevelse av aktivitetene på Sørfinnset sommeren 2005 slik:

«Veien videre er det nok bare fantasien som begrenser, for vi som bor her blir med uansett, spesielt etter det som skjedde her i sommer. Mennesker fra fjern og nær tar stadig kontakt for å høre nytt om 'the nord land' og mere kunstneriske forstyrrelser. Både mens det pågikk og nå som jeg har fått det litt på avstand, virker det nesten litt uvirkelig og vil nok være et minne for livet, både for meg og de fleste som bor her og deltok. For vi er virkelig blitt kunstnerisk forstyrret. Selv om vi er en aktiv bygd, har aktivitetene som har vært gjennomført vært et positivt sjokk. Plutselig blir det stille skolebygget i flere uker en yrende maurtue, med språk, kulturer, mat og dufter man aldri før har kjent, noe gammel som ung setter stor pris på, nye mennesker trekkes med og deltar, ... kan det bli bedre?? ... svaret er JA, dette er bare starten ...»

Men tross all lokal begeistring for prosjektet – ett av momentene som har skapt usikkerhet for kunstnerne og samarbeidspartnerne om «Sørfinnset skole / the nord land», har vært hvordan man kan sikre organiseringen og videreføringen av prosjektet over tid. Når det gjelder videreføring, har prosjektleder i samråd med kunstnerne og de lokale samarbeidspartnerne fremmet forslag om at Gildeskål kommune og fylkeskommunen inngår en treårig samarbeidsavtale. Avtalen går ut på at hver av de to partene bidrar med 50 000 kroner i året i tre år for å sikre prosjektets framdrift. Våren 2005 reiste prosjektleder og fylkesråden for kultur i Nordland, Heidi Kristin Sæthre, til Gildeskål for å diskutere avtalen med lokalpolitikere i kommunen og gjøre alle involverte parter kjent med innholdet og visjonene i prosjektet. Status for prosjektet høsten 2005

26 Meløyavisa 7.7.2005.

var at både kommunen og fylkeskommunen hadde gitt sin støtte til en slik treårig videreføring. Når det gjelder ansvaret for driften av prosjektet og reguleringen av rettigheter og eierskap, ble ikke dette avklart i evalueringsperioden utover at det ble reist forslag om å la Gildeskål kommune, Sørfinnset Velforening, Balkong (Geir Tore Holm og Søsja Jørgensen) og Nordland fylke sammen eie og drive prosjektet som et andelslag under navnet Sørfinnset skole AL.

Kommentar til prosjektet

Jeg besøkte Sørfinnset i slutten av juli måned 2005 på et tidspunkt da skolebygningen huset nær 20 kunstnere og andre besøkende fra Norge og Thailand. I tillegg har jeg hatt samtaler om prosjektet med Geir Tore Holm og Søsja Jørgensen i Oslo i mars og desember 2005, og kontakt med en av de lokale samarbeidspartnerne via e-post.

Besøket skjedde på et tidspunkt da aktivitetene i skolebygningen og ved Kjellingvatnet hadde form av en intens dugnad ledet av Geir Tore Holm, Søsja Jørgensen og Kamin Lertchaiprasert. Samtlige besøkende deltok sammen med folk lokalt med alt fra innsats på kjøkkenet til pynting av skolehagen til husbygging for å få ferdigstilt sommerens prosjekter. En løpende utveksling av mat, gaver og tjenester mellom de norske og thailandske kunstnerne og mellom kunstnerne og folk lokalt skapte et temporrært fellesskap alle ble grepet av. At kommunen, samarbeidspartnerne og mange av bygdas innbyggere var begeistret for prosjektet, var ikke vanskelig å forstå. Å være vertskap for et slikt kunstprosjekt bekreftet bygdas bilde av seg selv som et gjestfritt og dynamisk sted med evne til å prøve noe nytt og til å mobilisere når det trengs.

Dette betyr imidlertid ikke at kunstprosjektet på Sørfinnset er en idyll eller at det å skape temporære fellesskap med så mange ulike parter involvert er enkelt å få til. Kunstnerne måtte prøve seg fram for å finne løsninger på hvordan de kunne opprette dialog med folk lokalt, som det å åpne skolebygningen for kaffeservering på lørdager og komme med bidrag til bygdas egne arrangementer. De måtte også jobbe med å forhandle og oversette mellom lokalsamfunnet og de besøkende kunstnerne fra Thailand. I tillegg kommer at et så omfattende prosjekt som det på Sørfinnset krever en stram planlegging, koordi-

nering og en relativt hard arbeidsinnsats fra alle deltakerne. I en katalog som dokumenterer de 12 unge thailandske kunstneres deltakelse i prosjektet «the land» i Chiang Mai, omtaler disse kunstnerne sitt opphold på Sørfinnset. De uttrykker seg svært positivt om alt de opplevde og fikk utrettet under oppholdet. Men de gir også uttrykk for at det til tider ble mye arbeid. De savnet mer tid til meditasjon, samtaler og refleksjon om prosjektet og om kunst generelt. At det etableres temporære fellesskap i prosessen med å gjennomføre stedsspesifikke kunstprosjekter, innebærer som sagt ikke at alle deltakende parter er enige om eller har forstått innholdet i prosjektet på akkurat samme måte.

Min opplevelse av prosjektet på Sørfinnset er imidlertid at styrken i dette prosjektet ligger i hvordan kunstnerne (både norske og thailandske) gjennom de mange aktivitetene og tiltakene som har pågått, har klart å formidle noen visjoner om de muligheter som finnes på stedet til bygdas og kommunens befolkning – som hvordan det å bygge en serie med hus rundt Kjellingvatnet og i tilknytning til «Den glömda staden» har gitt et nytt blikk på de muligheter dette naturområdet rommer, og hvordan kunstnerne ved å la en buegamme være det første huset som ble bygget rundt vannet, har brakt fram historien om samene i Gildeskål som en del av disse visjonene.

Også det siste har kommunen og lokalpolitikere reagert positivt på. Ved innvielsen av gammen i begynnelsen av juli 2005 uttalte ordføreren i Gildeskål at det var på tide at den samiske historien i Gildeskål kom fram i lyset, og at samene er en del av den flerkulturelle virkeligheten i kommunen. Under sommerens Olsokfestival i Gildeskål ble uttalelsen fulgt opp ved at det ble arrangert en kirkemesse for å gi samer i området oppreisning, samtidig som samisk musikk ved blant annet Mari Boine, Transjoik, Niko Valkeapää og Marit Hætta Øverli hadde en sentral plass i programmet.²⁷

Aleksandra Mirs prosjekt

«Narvik superstars» i Narvik kommune

Beskrivelse av prosjektet

Narvik by skiller seg fra de fleste andre byer og steder i Nordland fylke ved at den har en historie preget av internasjonal tungindustri og arbeiderkultur. Fram

27 Jf. bilag i Avisen Nordland utgitt av Gildeskål kommune for Olsok 05. Festivalen pågikk 24.–30. juli 2005.

til de rike malmfeltene ble oppdaget i Kiruna tidlig på 1900-tallet, stod det bare noen få gårdsbruk på halvøya innerst i Ofotfjorden. Med oppdagelsen av malmfeltene kom behovet for effektiv transport av jernmalmen til markedet verden over via isfri havn. Det kunne området i det indre av Ofotfjorden by på, og arbeidet med å bygge en jernbane mellom Kiruna og Narvik startet opp. Arbeidet var et gedigent prosjekt som ikke bare tiltrakk seg ingeniører og anleggsarbeidere, men også håndverkere og handelsmenn. Sammen dannet disse stammen i det bysamfunnet som etter hvert utviklet seg til byen Narvik. Byen var i en periode Nord-Norges største, og har i dag rundt 10 700 innbyggere, mens Narvik kommune teller 18 000. Havna er fremdeles Nordlands største transithavn med rundt 1000 anløp i året. Av disse er ca. 200 utenlandske malmbåter.

Prosjektlederen for *KF* besøkte Narvik to ganger etter at kommunens kulturretat sendte inn søknad om deltakelse i prosjektet til fylkeskommunen høsten 2002. Under disse besøkene ble det enighet mellom kommunens kulturretat (som er lokal samarbeidspartner for prosjektet) og prosjektlederen om at det ville være spennende å få til et kunstprosjekt som tok tak i de omstillingsprosessene byen gjennomgår. Store områder i bykjernen som tidligere var avsatt til industri, er i seinere år frigjort ved at industrien legges under jorda. Ett av disse områdene er bydelen Trekanten, der gruveselskapet LKAB har hatt sin drift. Området utgjør nesten en tredjedel av byens sentrum, men har vært avstengt for Narviks befolkning siden tidlig på 1900-tallet. Når området nå integreres som en ny bydel i Narvik, er kommunens visjon å skape en kombinasjon av boliger, rekreasjon, kulturliv og næring og å åpne byen mot sjøen og havna. Denne bydelen ble valgt for et kunstprosjekt i *KF*.

Prosjektlederens forslag til kunstner for byen Narvik var den svensk-polske billedkunstneren Aleksandra Mir. Mir har bred internasjonal erfaring og har jobbet mye med relasjonell kunst og det å involvere publikum i sine kunstprosjekter. Hun takket ja og kom på sitt første besøk til Narvik sammen med prosjektleder og kurator ved årsskiftet 2003–2004. Under besøket ble hun tatt med rundt i byen av samarbeidspartnerne, fikk høre om Narviks historie, om malmutskippingen, rallarkulturen, om kommunens framtidige utfordringer når det gjelder omstillinger, og kultursatsinger i bykjernen og målet om å øke innbyggertallet i kommunen til 20 000 i 2010.

Prosjektet Aleksandra Mir utarbeidet etter besøket til Narvik, er et permanent offentlig kunstverk som er tiltenkt bydelen Trekanten og har tittelen «Narvik Superstars». Kunstverket er inspirert av Hollywoods «Walk of Fame», som går fra Hollywood Boulevard til Sunset Boulevard, og der kjente filmskuespillere, produsenter, komikere, dramatikere, sangere og komponister hylles for all framtid ved at de har fått hver sin stjerne i stein og metall nedfelt i asfalten. I «Narvik Superstars» er tanken at de neste 1000 barn som fødes i Narvik kommune, skal få en tilsvarende stjerne nedfelt i fortauet i bydelen Trekanten. Ifølge kommunens tall fødes det mellom 160 og 180 barn i Narvik kommune hvert år. Dette betyr at i løpet av en periode på fem til sju år kan 1000 barn i Narvik få hver sin stjerne.

Mir presenterer i et prosjektutkast for «Narvik Superstars» og i en seinere e-post til Narvik kommune og prosjektleder, noen tanker rundt prosjektet. Hun peker blant annet på at prosjektet ikke har som mål å kopiere Hollywood, men å skape et humoristisk og demokratisk alternativ til Hollywoods stjernefeiring ved å gjøre nyfødte i utkantbyen Narvik til stjerner i sitt eget liv:

«Tanken om att vissa människor skall utmärkas mer än andra står i kontrast till den humanistiska tanken om att vi alla är lika värda, oberoanda av vad vi har presterat och vilka talanger vi har haft möjlighet att utveckla. Varför skall bara vissa utvaldas minne förevigas, och är inte alla barn som föds redan av sin särart och livskraft mirakel värda att porträtteras, firas och minnas, den dag de inte längre finns?»

Mir skriver samtidig at under hennes første besøk til Narvik ble hun gjort oppmerksom på at mens den offisielle historien om Narvik er historien om den maskuline rallarkulturen, er kvinnenens bidrag til utviklingen av Narvik by nærmest usynlig. Kommunen ønsket seg derfor et prosjekt som adresserte kvinnene i byen. Hun spurte seg selv hvordan dette best kunne gjøres – ved å fokusere på fortida eller ved å se framover? – og fant at Narviks befolkning er fullt i stand til å ta vare på byens fortid, mens framtida er langt mer usikker utover kommunens mål om å øke folketallet. I prosjektet «Narvik Superstars» forsøker hun å adressere disse målene ved å gjøre det spesielt attraktivt å føde i Narvik.

«Narvik Superstars» vil bli en permanent samling av stjerner i stein og betong i bydelen Trekanten, men Mir framhever i prosjektskissen at verket inviterer til sosial interaksjon og handling. Kommunen kan eksempelvis arrangere en årlig seremoni for ned-

leggelse av nye stjerner, mens den enkelte familie og barn står fritt til å lage private seremonier og ritualer knyttet til deres egen stjerne. Med slike arrangementer vil «Narvik Superstars» som kunstprosjekt kunne involvere langt flere av byens innbyggere enn de 1000 barna som er så heldige å få sin egen stjerne.

Ifølge den lokale samarbeidspartneren fra Narvik kommune var de første reaksjonene på Mirs prosjekt i Narvik noe blandete, men dette skyldtes at enkelte ikke hadde oppfattet selve hovedpoenget om at prosjektet retter seg mot alle nyfødte barn. De trodde det var lokale kjendiser i Narvik som skulle få sine stjerner. Andre stilte spørsmål ved om ikke det å få en stjerne kunne skape problemer og ulikhet innad i en søskenflokk, og om det ikke ville bli vanskelig å bestemme kriteriene for hvem som egentlig skulle få en slik stjerne. En overveldende del av responsen fra kommunensansatte, lokalpolitikere og lokal presse har likevel vært positiv, og kommunens kulturretat har fra første stund gått inn for prosjektet selv om det vil komme til å koste langt mer enn fylkeskommunens bidrag.

Å virkeliggjøre «Narvik Superstars» som en permanent installasjon i bydelen Trekanten, har imidlertid vist seg som en tidkrevende prosess. Kunstneren sørget for tillatelse til å bruke kopier av stjernene på Hollywood Boulevard våren 2005 og fikk firmaet som produserer stjernene i Hollywood til å produsere en prototyp for Narvik, tilpasset byens nordlige klima. Prototypen ble sendt til Narvik og nådde byen bare få dager før bystyret i juni 2005 behandlet Kulturplan for Narvik kommune, der prosjektet var innlemmet som en del av et kulturoppfølgingsprogram for bydelen Trekanten. Kulturplanen og oppfølgingsprogrammet ble vedtatt, men en virkeliggjøring av «Narvik Superstars» hadde ennå ikke startet opp ved årsskiftet 2005–2006. Kommunen har gitt ansvaret for utviklingen av bydelen Trekanten til firmaet Narvikgården AS, og noe av utfordringen framover ligger i å sikre at prosjektet er tilstrekkelig forankret også i dette firmaets arbeid med å utvikle bydelen.

Aleksandra Mir har meldt om stor interesse for prosjektet «Narvik Superstars» blant aktører i kunstverdenen. I november 2005 var hun invitert til å holde foredrag på Guggenheim Museum i New York om sitt arbeid som kunstner, og valgte der å fokusere på kunstprosjektet i Narvik. I den sammenheng har hun oppfordret Narvik kommune til å samle på alle medieoppslag om prosjektet for å sikre det best mulig dokumentasjon. Samarbeidspartneren sier at kommunen selv kunne tenke seg å bruke denne

dokumentasjonen som grunnlag for å lage en publikasjon eller et nettsted der publikum kan følge utviklingen av prosjektet over tid.

Kommentar til prosjektet

Samtalen med samarbeidspartneren for prosjektet i Narvik – Narvik kommunes kulturleder – ble gjennomført i september 2005 i Oslo, mens kontakten med Aleksandra Mir har foregått via e-post. I begge tilfeller har kommunikasjonen om prosjektet vært begrenset av at «Narvik Superstars» ikke har kommet lenger enn til planleggingsfasen.

Når jeg likevel har valgt å ta med prosjektet som en casestudie i evalueringen, er det fordi «Narvik Superstars» viser hvordan et kunstverk av typen permanent installasjon i et offentlig byrom kan involvere et lokalt publikum på en ganske annen måte enn Jeppe Heins sosiale skulptur som inviterer til lek og interaksjon med det ferdige verket. I «Narvik Superstars» inviterer Aleksandra Mir det lokale publikum til å la seg involvere på en måte som gjør at deler av publikum helt konkret blir en permanent del av verket. Hver enkelt stjerne vil bli et lite monument over en person født i Narvik by, mens verket i sin helhet blir en varig hyllest til alle de som gjennom å bo og føde i byen bidrar til stedets overlevelse. Samtidig inviterer «Narvik Superstars» til at folk lokalt tar det i bruk gjennom å lage felles seremonier, ritualer og historier som kan få fram helt andre aspekter ved verket enn de permanente og monumentale sidene.

Interessant nok viser reaksjonene på verket så langt at det er hyllesten til Narviks kvinner og barn og det permanente og monumentale ved verket, som både er dets styrke – det folk umiddelbart faller for og blir fascinert av – og det folk reagerer kritisk på. For selv om verket kan leses som et demokratisk alternativ til «Walk of Fame» på Hollywood Boulevard, skaper det skiller mellom folk ved at ikke alle barn i Narvik kan få en stjerne. For å komme denne kritikken i møte hviler det et ansvar på kommunens kulturretat. Kommunen har ansvaret for å sikre at prosjektet blir realisert som en del av utviklingen av bydelen Trekanten, men må også være en pådriver når det gjelder å vise publikum hvordan verket hvis eller når det blir realisert, åpner for en bruk som omfatter alle byens innbyggere og ikke bare de barna som får sin egen stjerne. Da blir det mulig å se om publikum i Narvik vil gripe verket slik kunstneren og kunstverket gir rom for.

Avsluttende refleksjoner

Noe av det som kjennetegner kunstnerisk praksis i dag er dens karakter av å være utforskende og utprøvende, og kunstnerens vilje til å utsette seg for risiko gjennom å la kunsten møte andre sosiale systemer og logikker (Røssaak 2005) og la kunstneriske prosjekter og aktiviteter finne sted utenfor kunstinstitusjonenes vegger. Nordland fylkeskommunes prosjekt *Kunstneriske forstyrrelser* plasserer seg i dette landskapet. I hvert av de 17 kunstprosjektene har kunstneren beveget seg utenfor kunstverdenens grenser, og både produksjon og formidling har foregått (helt eller delvis) utenfor galleriets eller kunstmuseets vegger.

I den sammenheng kan det diskuteres hvor alternativt *KF* egentlig er som kunstprosjekt. Det sentrale for denne evalueringen er imidlertid ikke om prosjektene i *KF* er alternative eller ikke i betydningen avantgardekunst. Det sentrale er at nyere stedsspesifikk kunst representerer et alternativ til den form for institusjonalisert kunstproduksjon og kunstformidling man vanligvis møter i kunstmuseer og gallerier. I *KF* er dette alternativet forsøkt realisert ved at Nordland fylkeskommune har tatt initiativ til å produsere en serie med stedsspesifikke kunstprosjekter på småsteder og i mindre byer i regionen. Ingen kunstinstitusjon og heller ikke noe annet fylke har prøvd ut denne kunstgenren i samme omfang eller med samme bredde i uttrykk. Serien med kunstprosjekter i *KF* representerer i så måte et unikt erfaringsgrunnlag.

Av 17 påbegynte prosjekter i *KF* er ett prosjekt avsluttet uten at kunstneren har ferdigstilt et verk. Av de resterende 16 er 11 prosjekter slutført, mens fem er påbegynt, men ikke ferdigstilt. Et stramt budsjett har lagt begrensninger på fylkeskommunens formidlingskapasitet overfor det lokale nivået, og det er usikkert om den planlagte publikasjonen

om *KF* vil bli realisert. Med utgangspunkt i de sju kunstprosjektene jeg presenterte i kapittel 4, vil jeg likevel si at som en slik utprøving av en alternativ modell for produksjon og formidling av kunst, er *KF* langt på vei et vellykket prosjekt. *KF* er ikke vellykket på den måten at hvert av prosjektene har lykkes med å innfri samtlige av prosjektets mål. *KF* er vellykket i den betydningen at arbeidet med å innfri disse målene i sju ganske forskjellige prosjekter, synliggjør både positive og negative erfaringer og utfordringer knyttet til nyere stedsspesifikk kunst, og får fram variasjonene innenfor kunstgenren.

Når det gjelder nyere stedsspesifikk kunst og *KFs* hovedmål, viser de sju casestudiene at det går an å involvere et lokalt publikum i kunstprosjekter på måter som gjør at de opplever seg som deltakere, selv om graden av involvering og måten lokalt publikum blir involvert på, varierer. Opplevelsen av deltakelse ser samtidig ut til å øke sjansen for at stedet eller lokalsamfunnet tar et grep om prosjektet og gjør det til sitt, slik prosjektene i Stamsund og Tranøy er gode eksempler på. De sju prosjektene viser også at det å bli involvert i stedsspesifikke kunstprosjekter kan få publikum til å se eget sted på en ny måte, om det så skjer ved at kunstneren appellerer til folks humor og følelser ved å snu opp ned på kjente aspekter som i Bodø og i Narvik, eller ved at kunstneren skaper rom og anledninger for publikum til å diskutere og reflektere rundt stedets muligheter, som på Sørfinnset. Videre viser publikums reaksjoner og uttalelser i flere av prosjektene at om ikke alle har hatt en klar forståelse av innholdet i det enkelte kunstprosjekt, sitter mange igjen med en ny og direkte erfaring av at kunst i dag like gjerne kan involvere og kommunisere med et publikum gjennom personlige møter, hendelser og aktiviteter som gjennom «bilder og utstillinger».

Med utgangspunkt i Mary Louise Pratts begrep om kontaktsoner, kan man si at i de sju utvalgte prosjektene har begge parter vist vilje til å begi seg ut i ukjent terreng for å møte og utveksle kunnskap med den andre. Det temporære samarbeidet som har oppstått i dette møtet, har resultert i nye og uventede erfaringer om kunst, og om steder og småsamfunn i nord.

Det er likevel ikke til å undervise at det har oppstått situasjoner og hendelser i flere av *KFs* kunstprosjekter som synliggjør skjørheten i møtene mellom kunstnere og lokalt publikum. Opplevelsen av risiko har preget relasjonen mellom partene og har tidvis skapt en stemning av uforutsigbarhet.

Det som ikke kommer fram i presentasjonen av prosjektene i kapittel 4, er imidlertid hva denne risikoen består i, utover at det handler om møter mellom parter som er forskjellige og som innehar ulike posisjoner. Hva er det kunstnerne opplever som risikofyllt i arbeidet med å involvere et lokalt publikum? Hva er det publikum opplever som risikofyllt med å være involvert i et kunstprosjekt ledet av en fremmed kunstner?

Jeg skal avslutte evalueringen med noen refleksjoner om opplevelsen av risiko i nyere stedsspesifikk kunst sett fra henholdsvis kunstnere og publikum i *KF*. Det er i møtet mellom kunstner og publikum at den stedsspesifikke kunstens sterkeste utfordringer ligger. For til fulle å få brakt fram erfaringene fra *KF* er det derfor nødvendig å se nærmere på risikoen i dette møtet.

Kunstens grenser og publikums involvering

Som jeg har gjort rede for innledningsvis og mer utfyllende i kapittel 2, er en av grunntankene i nyere stedsspesifikk kunst å involvere et lokalt publikum i gjennomføringen av et kunstprosjekt. Utfordringen ligger i å finne metoder og grep som gjør at publikum i denne involveringen opplever seg som deltakere. Som *KFs* prosjektledelse har pekt på ved flere anledninger, er det mye som tyder på at sjansen for å få til dette øker hvis relasjonen og samarbeidet mellom kunstner og publikum er av en jevnbyrdig karakter. Som leder av det enkelte kunstprosjekt har kunstneren her et særlig ansvar. Kunstneren sitter med erfaringer fra å ha gjennomført tidligere prosjekter og kunnskap om samtidskunst og kunstverdenen, og må bruke dette til å finne en metode for hvordan et lokalt publikum kan involveres på en jevnbyrdig måte.

Presentasjonen av de sju prosjektene i *KF* viser at det er mange måter publikum kan involveres i et kunstprosjekt på. Dette varierer med hva slags kunstform eller kunstuttrykk en kunstner velger å arbeide med. Å invitere til involvering av publikum i kunstprosjekter på en jevnbyrdig måte innebærer imidlertid at det kan oppstå situasjoner der publikum går imot eller vil endre på kunstnerens forslag til et prosjekt eller utformingen av et verk. Tilbakemeldinger fra kunstnere viser at det er i slike situasjoner stedsspesifikke kunstprosjekter kan oppleves som risikofylte for kunstneren – risikofylte fordi det er uklart hva som forventes av kunstneren, i betydningen hvor langt kunstneren bør gå i retning av å endre på innhold og utforming av et kunstverk eller et prosjekt for å etterkomme publikums ønsker. Skal kunstneren i en slik situasjon alltid komme publikum i møte, eller bør det gå en grense for publikums involvering?

Deltakende kunstnere i *KF* har forholdt seg til denne typen situasjoner på forskjellig vis. *G/M* Salong gikk eksempelvis langt i å invitere folk på Bolga til å uttale seg og ta del i prosjektet de utviklet på øya, men holdt en klar grense mot publikum når det gjaldt prosjektets konsept og utforming. En slik grense var nødvendig, mente de to kunstnerne, fordi de fant det problematisk å skulle skape kunst ut ifra det lokale publikummets ønsker. Dette kunne fort omskape prosjektet til en form for bestillingskunst. De var med andre ord villige til å begi seg ut i ukjent terreng sammen med folk på Bolga, men ikke til å ta risikoen med å invitere til samarbeid om prosjektets innhold og utforming.

Baktruppen inviterte til et offentlig møte der publikum ble bedt om å ta stilling til om de ville ha «Turisten» eller kaste den på sjøen. Tilsynelatende var dette et initiativ der gruppen virkelig skulle ta publikum på alvor. Men da publikum ville noe annet enn kunstnerne, kom gruppen i tvil om hva de skulle gjøre. Som de selv uttrykte det, måtte de velge mellom å følge eget kunstkonsept eller kaste det på havet. Baktruppen tok risikoen med å komme publikum i møte, og interessant nok er det lite som tyder på at prosjektet ble mindre av et kunstprosjekt. Fortellingen om Baktruppen som møtte motstand fra publikum og som snudde i siste sekund, har i ettertid blitt en sentral del av Stam-sund-prosjektet.

Kunstnerduoen Elmgren og Dragset nærmet seg bygda Tranøy på en måte som ligner Baktruppens

initiativ. Også her ble publikum invitert til å debattere og stemme over om de ville ha et verk ferdig utformet av de to kunstnerne. Verkets spesielle karakter gjorde at det var høyst uklart hva utfallet kom til å bli. Det var også uklart hvor villige Elmgren og Dragset var til å gå i dialog med publikum hvis de sa nei til det foreslåtte verket. Fordi avstemmingen gikk i sterk favør av skulpturen, slapp kunstnerne å ta stilling til dette, og det forblir usikkert på hvilken måte de ville ha kommet publikum i møte. Man kan kanskje si at mens kunstnerne viste villighet til å begi seg ut i et ukjent terreng på Tranøy, gjorde omstendighetene (eller kunstnerens dyktighet når det gjelder å utforme et verk som virkelig traff publikum) at de unngikk å havne i en mer risikofylt situasjon.

Prosjektet på Sørfinnset i Gildeskål er det prosjektet i *KF* der kunstnerne har gått lengst i å involvere lokalt publikum til å ta del i utformingen av prosjektets konsept og innhold. Å skape rom for diskusjon og refleksjon om Sørfinnsets framtid og muligheter i dialog med bygdas innbyggere er det sentrale i prosjektet, ifølge kunstnerne Geir Tore Holm og Søsna Jørgensen, ikke å avgrense og hegne om prosjektets aktiviteter slik at de tydelig framstår som kunst. Kunstnerne leder prosjektet og har ansvaret for å drive det framover, men har tatt den fulle risikoen med å involvere det lokale publikummet i alle deler av prosjektet. «Sørfinnset skole / the nord land» er samtidig det prosjektet i *KF* som i omtaler og anmeldelser i kunststoffentligheten stadig får spørsmål om aktivitetene i prosjektet er kunst eller ikke, og om kunstnerne har opprettholdt en tilstrekkelig kritisk distanse til lokalbefolkningen.²⁸

Gitt at det å krysse og utfordre kunstverdenens grenser er ett av kjennetegnene ved kunstnerisk praksis i dag, er det på mange måter overraskende at kunstnerne i *KF* kan oppleve det som risikofylt å involvere publikum i utformingen av et kunstprosjekt. Utsagn fra kunstnerne går i retning av at selv om dette kan være en nyskapende og alternativ måte å formidle kunst på, skapes det tvil om kunstneren inntar en tilstrekkelig uavhengig og kritisk posisjon i gjennomføringen av prosjektet. Ved å flytte oppmerksomheten fra kunstverdenens diskusjoner og mot publikum og lokale kontekster, risikerer kunstneren at aktører i kunstverdenen sår tvil om prosjek-

tet bør betegnes som kunst. Med mindre kunstneren allerede har en solid posisjon som kunstner i kunstverdenen, kan det oppstå tilsvarende tvil om denne posisjonen. Opplevelsen av risiko for kunstnerne er med andre ord like mye knyttet til kunstverdenens ambivalens til alternative kunstpraksiser som til reelle erfaringer av at publikum ikke forstår samtidskunsten og vil gripe inn i et prosjekt eller verk på måter som vil endre eller ufarliggjøre det.

For *KFs* del har ikke ambivalensen i kunstverdenen hindret kunstnerne i å involvere lokalt publikum i sine prosjekter, men kan ha medvirket til at svært få har gått så langt som å la involveringen gjelde kunstprosjektets innhold eller konsept. Det er samtidig viktig å minne om at det har vært Kunst i Nordlands intensjon å prøve ut et bredt spekter av kunstuttrykk i gjennomføringen av *KF*, og at også valg av kunstuttrykk påvirker og setter begrensninger for hvordan publikum kan involveres i gjennomføringen av et kunstprosjekt.

Steders og publikums eksponering

Som leder og ansvarlig for å formulere et kunstnerisk innhold, står kunstneren i en annen og kanskje mer utsatt posisjon enn det lokale publikummet når kunstnere og publikum møtes til et temporært samarbeid i stedsspesifikke kunstprosjekter. Det er likevel ikke tvil om at også lokalt publikum, i betydningen folk som bor på stedet der et kunstprosjekt i *KF* har funnet sted, og som har vært involvert i prosjektet, har hatt opplevelser av at de utsetter seg for en form for risiko gjennom å delta i fylkeskommunens prosjekt.

I invitasjonen fra fylkeskommunen til kommuner, lokallag, organisasjoner og private virksomheter i Nordland gjør KiN et poeng av at gjennom å delta i et kunstprosjekt som *KF* kan steder og lokalsamfunn bli en del av en ny og annerledes diskusjon om framtida for nordnorsk utkant. For de kommuner og lokalsamfunn som har valgt å delta, handler derimot deltakelsen like mye om synliggjøring. Ved å være vertskap for et kunstprosjekt blir stedet satt på kartet på en helt spesiell måte. Det blir synlig for omverdenen som et sted med energi og kraft til å få ting til å skje, og der folk tar sjansen på å være med på det som er nytt og annerledes. Å bli valgt ut av

28 Se f.eks. Beate Petersens omtale av «Sørfinnset skole / the nord land» i *Billedkunst* 6/2005 under tittelen «Kunsten som sosial gest» og Claire Bishops omtale i *Art Forum* 3.3.2005 under tittelen «Palaver north» (www.artforum.com/diary/archive=200503).

fylkeskommunen for deltakelse i *KF* bekrefter at stedet har en slik kraft og annerledeshet.

To tydelige eksempler på dette i *KF* er lokalsamfunnene Tranøy og Sørfinnset. På begge disse stedene har de lokale samarbeidspartnerne i sin presentasjon lagt vekt på at dette er steder som er annerledes enn hva folk (fra sør) kanskje tror. Det er steder med stor takhøyde, gjestfrihet og interesse for kunst, og med nok av folk som vil gjøre en innsats for å få gjennomført et kunstprosjekt. På begge stedene har også samarbeidspartnerne underveis eller ved ferdigstillelsen av kunstprosjektet kommet med utsagn i retning av at gjennomføringen av prosjektet bekrefter et slikt bilde. Som en av samarbeidspartnerne på Sørfinnset oppsummerte etter at en første fase av prosjektet var ferdigstilt sommeren 2005:

«Aktivitene som har vært gjennomført her (på Sørfinnset), har vært med på å underbygge stempelet på bygda 'der det umulige er mulig'.»

Det som aldri kan være sikkert i et prosjekt som *KF* er hvilke temaer eller problemstillinger knyttet til stedet eller lokalsamfunnet en besøkende kunstner vil velge å hente fram som et innholdsmessig utgangspunkt for et kunstprosjekt. Sett fra det lokale publikummet er usikkerheten spesielt stor fordi alle er klar over at flertallet av kunstnerne som deltar, ikke er kjent med livet i nordnorsk utkant. Jeg vil likevel si at opplevelsen av risiko fra samarbeidspartnerne og publikum i *KF* ikke egentlig knytter seg til usikkerhet om hvordan aspekter ved eget sted vil bli portrettert eller tematisk behandlet i en fremmed kunstners verk. Det risikofylte handler snarere om at gjennom å bli nært involvert i et kunstprosjekt, kan det i rekken av møter mellom lokalt publikum og kunstner (og andre aktører fra kunstverdenen) oppstå situasjoner der lokalsamfunnets identitet blir satt på prøve og eksponert på måter det ikke er mulig å kontrollere.

Den mest åpenbare situasjonen som medfører risiko av denne typen, er allmøter der publikum skal ta stilling til om de vil ha en kunstners forslag til et verk eller prosjekt. Publikum er her i sin fulle rett til å si nei, og det er kunstnerens verk som diskuteres og bedømmes, ikke stedets eller lokalsamfunnets identitet. Velger publikum å si nei til verket, kan imidlertid stedet framstå som alt annet enn preget av stor takhøyde og interesse for kunst. Utsagnene fra

publikum på allmøtet på Tranøy tyder eksempelvis på at de var svært glade og kanskje også litt lettet over å få presentert et verk som var radikalt nok til at stedet fikk bekreftet seg selv som annerledes og i kunstnerisk utvikling, men ikke så radikalt at annerledesheten ble satt på prøve i all offentlighet. Når det gjelder Baktruppens allmøte på kaia i Stamsund, er det mye som tyder på at publikum fant at Baktruppens opptreden her grenset til arrogant. Gruppen ville vise at de ikke var «kolonialister fra sør» som påtvinger folk kunst de ikke vil ha. For publikum så det derimot ut som om kunstnerne antok at Stamsund er et marginalt sted der folk ikke er interessert i kunst. Kanskje var dette noe av grunnen til at folk stemte for skulpturen. Ikke fordi de lot seg begeistre over dens form og uttrykk, men fordi de ville gå imot den fortellingen om Stamsund som Bakgruppen eksponerte.

De fleste tilbakemeldinger jeg har fått fra samarbeidspartnerne og publikum om prosjektet på Sørfinnset, er at kunstnerne i dette prosjektet har hatt det folk lokalt oppfatter som en inkluderende stil. De har tatt seg god tid til å drøfte og diskutere sine ideer med folk i bygda, de har deltatt og bidratt på lokale arrangementer, har vært hjemme hos folk og inviterer selv jevnlig til samtaler i skolebygningen over en kopp kaffe. Møter med kunstnerne har derfor i liten grad vært forbundet med risiko for lokalsamfunnets identitet. Prosjektet på Sørfinnset har imidlertid også hatt besøk av internasjonale kunstaktører, og som en følge av dette besøket har prosjektet og stedet blitt eksponert for omverdenen på måter som har framkalt lokale reaksjoner. I slutten av februar 2005 tok prosjektlederen for *KF* med seg den britiske kunstneren Phil Collins, kurator Mark Sladen og kritiker Claire Bishop på en rundreise i Nordland, der de blant annet besøkte Sørfinnset skole. Noen uker etter besøket publiserte Claire Bishop en artikkel om rundreisen i kunsttidsskriftet *Art Forum* med tittelen «Palaver north».²⁹ Hun formidler her sitt inntrykk fra «Sørfinnset skole / the nordland» på følgende måte:

«[...] Rirkrit Tiravanija and Kamin Lertchaiprasert (founders of *The Land* in Chiang Mai) have teamed up with a couple of Norwegian artists (Søssa Jørgensen and Geir Tore Holm) to produce *The Nord Land*, a spin-off of the former's Thai project. Headquartered in an old school in a tiny village, the project has a self-consciously educational approach based on – guess what – dialogue and traditional activities

29 www.artforum.com/diary/archive=200503

like cooking flatbread. Søsna and Geir were preparing a meal when we arrived: The menu included seal (caught on Friday as part of a workshop with some Greenlanders), salmon and roast cormorant. Local hunter Kenneth Norum, who'd shot the seal, joined us for lunch. Getting into the spirit, I «dialogued» with Kenneth, who was still hungover from the previous night's binge on moonshine, but was coaxed into telling tales of local exotica, such as the killer whale who lived in a nearby fjord.

[...] Although the atmosphere at the old school was relaxed and friendly, I found it hard to work out where the art was amongst all these benign open-air activities. [...]

Mens kunstnerne på Sørfinnset tok artikkelen med overbærende ro, reagerte Kenneth Norum – som er lokal samarbeidspartner for prosjektet – på måten Bishop omtalte prosjektet og ham selv. Han skrev et svar til Art Forum som ble trykket på magasinets nettsider 3.10.2005, der han kommer med et sterkt forsvar av prosjektet på vegne av lokalsamfunnet:

«I was really upset when I read the Artforum article about her visit. My hangover (which was really painful, after celebrating a successful event the night before) was the major thing to report. The art, artists and thinking behind the project were not addressed, apart from her belief that the pro-

ject will be irrelevant in a few years time. How could she say so? [...] It does not matter to me that she presents me as «the simple mind» who cannot «dialogue» with her without telling her anything more than «local exotica.» I am nothing more than a local volunteer and a guest who is there to learn. But I am very disappointed for the artists [...] Claire Bishop came Sunday afternoon, so she was not there for the events the artists organised for us Friday and Saturday, maybe if she had been there, she could learn and understand why this kind of mixture creates and develop people and art.»³⁰

Ett av hovedmålene for *KF* er å forstyrre stereotype forestillinger om lokale kontekster i nordnorsk utkant, men situasjonene eller hendelsene jeg har beskrevet ovenfor viser at det aldri er mulig å kontrollere de bildene eller forestillingene av den andre som skapes i møtene mellom kunstner og publikum i et stedsspesifikt kunstprosjekt. Samtidig vil jeg si at er det noe reaksjonene fra publikum og samarbeidspartnere i *KF* synliggjør, så er det at det ikke bare er Nordland fylkeskommunes enhet for billedkunst som har et ønske om å skape og synliggjøre alternative forestillinger om Nord-Norge. Dette ønsket deles av mange steder og småsamfunn i nord.

30 www.artforum.com/talkback/id=49172

Sluttord

Nordland fylkeskommune profilerer seg ved å gå stadig nye veier når det gjelder å prøve ut alternative modeller for produksjon og formidling av kunst, og har gjennom de to fyrtårnprosjektene *SN* og *KF* bygget opp en helt særegen kompetanse på området stedsspesifikk kunst. På sitt beste viser denne utprøvingen at stedsspesifikk kunst åpner for nye og unike kunstopplevelser, men at dette krever kunnskap om kunstgenrens mange utfordringer og risi-

komomenter. I den perioden den foreliggende evalueringen er gjennomført, har fylkeskommunens arbeid vært dominert av utfordringen med å få satt i gang og produsert de 17 kunstprosjektene som samlet utgjør *KF*. I tida framover er det å håpe at fylket i rollen som regional aktør og pådriver på kunstfeltet, følger opp erfaringene fra *SN* og *KF* og fører praksisen og diskusjonen om en regionstilpasset kunstformidling for Nordland videre.

Litteratur

- Arnestad, Georg: *Fylkeskommunen på sitt beste? Kunst- og kunstnarpolitikk i Nordland*. Høgskolen i Sogn og Fjordane / Vestlandsforskning, 1997.
- Arntzen, Knut Ove: *Rom for en situasjonistisk kunst. Evaluering av Rom for kunst-programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter*. Rapport nr. 32, Norsk kulturråd, 2004.
- Aslaksen, Ellen: *Teater ut til bygd og by? Scenekunstformidling på 90-tallet – to forsøksprosjekter og to tenkemåter*. Rapport nr. 16, Norsk kulturråd, 2000.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*. Les presses de réel, Dijon, 2002.
- Coles, Alex (ed.): *Site-Specificity: The Ethnographic Turn. de-, dis-, ex-*. Volume 4, Black Dog Publishing, London, 2000.
- Ekeberg, Jonas (ed.): *New Institutionalism*. *Verksted* nr. 1, OCA, 2003.
- Foster, Hal: *The Artist as Ethnographer. The Return of the Real*. MIT Press, Massachusetts, 1996.
- Kwon, Miwon: *One Place After Another. Site Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press, Massachusetts, 2002.
- Nergaard, Kjetil: *Deltakerkultur og profesjonalisering. Dagens kunstscene og arven fra 90-tallet*. *Norsk Kunstårbok*. 2004, årgang 13, Forlaget Bonytt, 2004.
- Paulgaard, Gry: *Local Identities in a Globalized World*. *Young Nordic Journal of Youth Research*, vol. 10, nr. 3/4, 2002.
- Pratt, Mary Louise: *Arts of the contact zone*. *Profession*, Modern Language Association, 1991.
- Røssaak, Eivind: *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Norsk kulturråd, 2005.
- Sæter, Oddrun: *Samtidskunst i nordlandske landskaper – et umulig møte?* I Sveen, Dag (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Pax Forlag, Oslo, 1995.
- Suderburg, Erika (ed.): *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Vaa, Aaslaug: *Grenser for kulturformidling?* Aslaksen E.A. og Lund C. (red.): *Grenseløs utkant? Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi*. Rapport nr. 18, Norsk kulturråd, 2000.