

# Skulpturlandskap Nordland – Stedsspesifikk Kunst?

- en analyse av utvalgte skulpturer



Masteroppgave i kunsthistorie  
av  
Mari Indregard

Institutt for filosofi, idéhistorie, kunsthistorie og klassiske språk  
Seksjon for kunsthistorie, vår 2006

## **Innhold:**

<b>Innledning</b> .....	<b>s. 1</b>
<b>Kapittel 1: Presentasjon av Skulpturlandskap Nordland</b> .....	<b>s. 3</b>
1. 1 Bakgrunn for prosjektet.....	s. 3
1. 2 Noen av prosjektets målsettinger.....	s.3
1. 3 Arbeidsprosessen.....	s. 4
<b>Kapittel 2: Stedsspesifikk kunst ("site – specific art")</b> .....	<b>s. 5</b>
2. 1. Røtter: Minimalisme og Land Art.....	s. 5
2. 1. 1 Minimalisme.....	s. 5
2. 1. 2 Land Art.....	s. 10
2. 1. 3 Robert Smithson.....	s. 11
2. 1. 4 Rosalind Krauss: <i>Skulptren i det utvidede felt</i> .....	s. 15
2. 1. 5 Minimalisme og Land Art – oppsummering.....	s. 16
2. 2 Stedsspesifikk kunst.....	s. 18
2. 2. 1 Stedet og kunsten.....	s. 18
2. 2. 2 Etter minimalisme og Land Art .....	s. 19
a) Stedet som kulturell ramme.....	s. 20
b) Stedet som samfunnsengasjement eller debattforum.....	s. 22
c) Den fenomenologiske retning.....	s. 24
<b>Kapittel 3: Skulpturlandskap Nordland</b> .....	<b>s. 29</b>
3.1 Nordland fylke.....	s. 29
3.2 Bakgrunn.....	s. 29
3.3 Målsetting.....	s. 30
3.4 Prosessen.....	s. 32
3.5 Det stedsspesifikke.....	s. 35
3.6 Oppsummering.....	s. 36

<b>Kapittel 4: Utvalgte skulpturer.....</b>	<b>s. 38</b>
<b>4.1 <i>Il Nido / Reiret</i> og <i>I dag, i morgen, alltid</i> – to forskjellige tilnærmelser.....</b>	<b>s. 38</b>
4. 1. 1 <i>Il Nido / Reiret</i> – Luciano Fabro – Røst.....	s. 39
4. 1. 2. <i>I dag, i morgen, alltid</i> – Kari Cavèn – Beiarn.....	s. 45
4. 1. 3 <i>Il Nido</i> og <i>I dag, i morgen, alltid</i> – stedsspesifikk kunst.....	s. 50
<b>4. 2 Kan en stedsspesifikk skulptur ha en eller flere ”brødre”?.....</b>	<b>s. 51</b>
4. 2. 1 <i>Havmannen</i> – Anthony Gormley – Rana.....	s. 52
4. 2. 2 <i>Uten tittel</i> – Dan Graham – Vågan.....	s. 57
<b>4. 3. Huset som uttrykksform i Skulpturlandskap Nordland.....</b>	<b>s. 60</b>
4. 3. 1 <i>Steinhuset</i> – Bjørn Nørgaard – Evenes.....	s. 60
4. 3. 2. Andre ”husskulpturer”.....	s. 65
4. 3. 3 ”Husskulpturer” – oppsummering.....	s. 70
<b>4. 4 <i>Uten tittel</i> – Bård Breivik – Narvik.....</b>	<b>s. 70</b>
4. 3. 1 Startfasen.....	s. 70
4. 3. 2. <i>Uten tittel</i> – form, materiale, plassering.....	s. 73
a) Søylen.....	s.73
b) Portalen.....	s. 74
4. 3. 3 <i>Uten tittel</i> – stedsspesifikk kunst?.....	s. 76
 <b>Kapittel 5: Oppsummering / konklusjon.....</b>	<b>s. 78</b>
 <b>Epilog – <i>Uten tittel</i> – Bård Breivik – Narvik.....</b>	<b>s. 81</b>
<b>Litteratur og kilder.....</b>	<b>s. 82</b>
<b>Liste over illustrasjoner.....</b>	<b>s. 86</b>
<b>Illustrasjoner.....</b>	<b>s. i – ix</b>

## Innledning

Denne masteroppgaven i kunsthistorie skal handle om Skulpturlandskap Nordland og stedsspesifikk kunst. Målsettingen for oppgaven er å finne ut om Skulpturlandskap Nordland kan regnes for å være stedsspesifikk kunst.

Skulpturlandskap Nordland er et meget omtalt prosjekt. Hovedkurator for Skulpturlandskap Nordland, Maaretta Jaukkuri, er en viktig skribent. To bøker er utgitt om prosjektet. Maaretta Jaukkuri har i den første skrevet en kort tolkning av hver skulptur.<sup>1</sup> Hun er redaktøren bak den andre.<sup>2</sup> Dette er et praktverk med artikler, dikt og kommentarer knyttet til hver av de 33 kunstverkene. Maaretta Jaukkuri står i tillegg bak artikkelen *Tiden i rommet. Internasjonal skulptur i norsk landskap* i Norsk Kulturårbok 1993/94. Magasinet Form 4 - 2000 inneholder også en rekke artikler om prosjektet. Fire hovedfagsoppgaver, en i medievitenskap og tre i kunsthistorie, tar for seg forskjellige problemstillinger i forbindelse med prosjektet.<sup>3</sup> På Skulpturlandskap Nordlands hjemmeside på Internet finnes et mediearkiv med over 3000 avisutklipp og notiser om prosjektet, sortert etter kilde, kommune og datoen de ble publisert. Disse har vært til uvurderlig hjelp under mitt arbeid med oppgaven.

Om stedsspesifikk kunst, "site – specific art", er Miwon Kwon en sentral kunsthistoriker. Hennes bok *One Place After Another. Site – specific Art and Locational Identity* har hjulpet meg i forståelsen av retningen.

I kapittel 1 gir jeg en kort presentasjon av Skulpturlandskap Nordland. Her vil prosjektets målsettinger og arbeidsprosessen kort bli presentert.

I kapittel 2 går jeg inn på stedsspesifikk kunst. Jeg ser på røttene i retninger som minimalisme og Land Art. Jeg kommer kort inn på Rosalind Krauss' artikkel *Skulpturen i det utvidede felt* for å vise hvordan minimalismen og Land Art var med på å markere overgangen fra et modernistisk til et postmodernistisk perspektiv. Jeg bruker hovedsakelig Miwon Kwon som kilde når jeg tar for meg den stedsspesifikke kunstens innhold og utvikling.

---

<sup>1</sup> Jaukkuri, Maaretta: *Skulpturlandskap Nordland. Artscape Nordland*. Forlaget Geelmuyden. Kiese / Nordland Fylkeskommune, 1999.

<sup>2</sup> Jaukkuri, Maaretta (red.): *Skulpturlandskap Nordland*. Forlaget Press/ Nordland Fylkeskommune, 2001.

<sup>3</sup> Disse er: Godø, Randi E. V.: *Kunst, natur og betrakter – en undersøkelse av Inghild Karlsens skulptur "Etterbilder"*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen. Vår 2000.

Holm, Mathilde K.: *Det demokratiske kulturprosjekt: En lesning av Skulpturlandskap Nordland som kulturell formidlingsprosess*. Hovedoppgave i massekommunikasjon, Universitetet i Bergen, 1996.

Lydersen, Kari: *Postmodernisme og naturromantisk ideer. En analyse av fire utvalgte verk i Skulpturlandskap Nordland*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Tromsø, 2002.

Vaa, Aaslaug: *Hode på Eggum, hendelse, mine, refleksjon*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 1998.

Kapittel 3 omhandler Skulpturlandskap Nordland. Her går jeg nøye inn på bakgrunn for prosjektet, målsetninger, prosessen og det stedsspesifikke.

Kapittel 4 er viet utvalgte skulpturer. Her begynner jeg med å vise to forskjellige tilnærmelser for å knytte skulpturer til kommunene. Deretter problematiseres forholdet mellom skulpturer som har ”brødre” andre steder i verden. Så tar jeg for meg huset som tema for skulpturer. Til slutt stiller jeg spørsmål om hva som blir resultatet når kommunalt rot setter en stopper for kunstnerens plan.

Kapittel 5 består av oppsummering og konklusjon.

# **Kapittel 1: Presentasjon av Skulpturlandskap Nordland**

## **1. 1 Bakgrunn for prosjektet**

På et kulturseminar arrangert av Nordland Fylkeskommune i 1988 lanserte kunstneren Anne Katrine Dolven en ide om å gjøre Nordland Fylke til verdens største skulpturpark. Hun stilte spørsmål om hvordan det som i kunstens verden er periferi kunne bli et sentrum ved å ta utgangspunkt i de spesifikke særtrekkene som kjennetegner stedet selv. Tanken var at alle de 45 kommunene i fylket skulle erverve hver sin internasjonale samtidsskulptur. Tanken falt i god jord. Det ble bevilget 200.000 kr. til å utarbeide et forprosjekt med utgangspunkt i Dolvens ide. En internasjonal gruppe fagfolk ble invitert til å arbeide videre med konseptet og velge ut kunstnere.

33 kommuner (hvorav 1 i Troms) takket ja til å delta i prosjektet. I dag kan man besøke 33 skulpturer plassert i like mange landskap, skapt av kunstnere fra i alt 15 ulike nasjoner. Verdens største skulpturpark ble, etter rasende leserinnlegg i lokalaviser og mye motgang, til slutt en realitet, og måler en grunnflate på 40.000 km<sup>2</sup>.

## **1. 2 Noen av prosjektets målsettinger**

En av målsetningene som ble formulert for prosjektet var at skulpturene skulle skapes ut fra de forutsetninger som ligger i Nordland. Man skulle bestrebe bruk av lokalt materiale og arbeidskraft. Videre var målsetningen å bringe ”kvalitetskunst” til ”folket”, skape kommunikasjon mellom kunsten og folket og rette internasjonal oppmerksomhet mot Nordland. Gjennom sin plassering i landskapet skulle skulpturene føre en dialog med landskapet. Aslaug Vaa skriver: ”Den kunstfaglige ideen var derfor naturlig nok tanken om en kunst som kunne være ’site- specific’.”<sup>4</sup> Det ble referert til Martin Heizers tanker: ”a work of art is not put in a place, it is the place.”<sup>5</sup> Kunstnerne skulle planlegge arbeidene ut fra stedet skulpturen skulle plasseres. Alle verkene skulle lages spesielt for prosjektet, men samtidig skulle samlingen speile og representere utviklingen innen skulptur slik den har utviklet seg de siste 30 årene.

---

<sup>4</sup> Vaa, Form 4, 2000, s. 10. Aslaug Vaa var fylkeskultursjef i Nordland da prosjektet ble igangsatt.

<sup>5</sup> Ibid.

### **1.3 Arbeidsprosessen**

Kommunene fikk tildelt hver sin kunstner, og de enkelte skulpturprosjektene startet med at kunstneren besøkte "sin" kommune. Hensikten var at kunstneren skulle tilegne seg informasjon om kommunen, dens historie og kultur, samt sosiale, meteorologiske og geologiske forhold. Kunstnerne fikk slik oppleve naturen og landskapet skulpturen skulle plasseres i. Dette ble ansett som en viktig del av prosessen, da de klimatiske forholdene i fylket beskrives som ekstreme, noe som må tas hensyn til når det er snakk om permanent utplassering av kunst. Kunstverket skulle skapes i møtet mellom kunstneren og stedet.

## **Kapittel 2: Stedsspesifikk kunst ("site – specific art")**

Stedsspesifikk kunst har sine røtter i den minimalistiske skulpturtradisjonen på 1960 – tallet og Land Art på 1960 – og 70 – tallet. Stedsspesifikk kunst skal gå opp i omgivelsene den er plassert i. Denne kunsten er laget for og tilpasset et bestemt sted. Verket skal bli en integrert del av omgivelsene. Utformingen av verket skal bestemmes eller regisseres av omgivelsene det skal plasseres i. Verket skal spille videre på elementer eller prosesser som allerede er i sving på stedet. Kunstnerens mål blir å skape et uløselig forhold mellom kunstverket og stedet. Kunstneren Richard Serra skrev i forbindelse med stedsspesifikk kunst: "To remove the work is to destroy the work."<sup>6</sup> Å flytte et stedsspesifikt kunstverk vil ødelegge det, man gjør det til noe annet enn det det *egentlig* er.

### **2. 1 Røtter: Minimalisme og Land Art**

#### **2. 1. 1. Minimalisme.**

"Simplicity of form is not necessarily simplicity of experience."  
Robert Morris.<sup>7</sup>

Minimalismen oppstod i USA på begynnelsen av 1960 – tallet med kunstnere som Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt og Robert Morris som viktige aktører. Det er vanskelig å skulle beskrive minimalismen som en enhetlig retning innen kunsten. Til det er kunstnerne, verkene, ideologiene samt ettertidens oppfatninger alt for sprikende. Noen grunn – eller fellestrekk - går imidlertid igjen. Kunstverk innen den minimalistiske tradisjonen kjennetegnes av ekstremt enkle, geometriske former, gjerne i et homogent, gjentagende mønster. Kunstnerne benyttet seg av "moderne" materialer som blant annet plastikk, stål, aluminium, fiberglass og finèr. Basen/pidestallen er borte. Det ytre, overflaten og helheten vektlegges. Verkene skjuler ingen hemmeligheter eller bakenforliggende mening. Det du ser er det du ser. Donald Judd erklærte i 1967 at han i sine arbeider forkastet prinsippet om overordnet orden og struktur.

"Eneste orden Judd tillot seg var den umiddelbare og lokale som ligger i rekken av ulike objekter. Form, volum, farge, overflate er verdier i seg selv. Disse kvaliteter bør ikke skjules gjennom å gå opp i en utenforliggende helhet."<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Kaye, "Site – specific art", London og New York, 2000, s. 2.

<sup>7</sup> Marzona, 2004, s. 78.



### *Forutsetninger*

Hva lå forut for minimalismens fremvekst? For å forstå minimalismen må vi gå litt tilbake i tid og se på det kunstneriske klima i USA i etterkrigstiden.

For minimalistene var det viktig at skulpturene ikke bar preg av kunstneren bak verket. Skulpturene ble slik nøytrale da de ikke røpet noe av kunstnerens sinn eller hånd. Dette stod i kontrast til blant annet den abstrakte ekspresjonismen hvor kunstnerens indre liv utgjorde en viktig del av det helhetlige uttrykket.<sup>9</sup> Minimalistene ville bort fra denne kunstneriske selvpoptatthet, denne heroiseringen av kunstneren som skjulte seg *i* eller *bakenfor* selve kunstverket. Carl Andre gikk så langt at han foretrakk termen ”worker” istedenfor ”artist”.<sup>10</sup>

Kunstkritikeren Clement Greenberg (1909-1994) var en ivrig tilhenger av abstrakt ekspresjonisme. Greenberg vektla det rent formelle aspekt ved maleriet. Illusjonisme var bannlyst, og kunsten skulle være selvreflekterende og autonom. Skulpturen var under maleriet i Greenbergs kunsthierarki. For å heve skulpturkunstens status måtte det *optiske* vektlegges fremfor det *taktile*. I møte med maleriet går persepsjonen gjennom øyet til intellektet, i motsetning til møtet med skulpturen hvor berøringen vektlegges. Greenberg mente at opplevelsen av skulptur måtte *optikaliseres*, da ville den samtidig intellektualiseres. Skulpturen skulle altså oppleves gjennom syn og intellekt, og ikke som et fysisk objekt som delte rom med betrakter. I dette følger naturlig en ide om skulpturen som stedsløs, den eksisterer i en kunstverden uavhengig av omgivelsene.

Greenberg mente videre at skulpturkunsten måtte komme seg ut av feilsporet den var kommet inn i (disse teorier ble lansert på slutten av 1940 – tallet) og hente inspirasjon i fortiden. Da ville skulpturen kunne komme opp på samme nivå som det samtidige ideal innen malerkunsten, abstrakt ekspresjonisme. ”Greenberg advocated a clean break, with sculpture remaking itself from the example of Cubist collage and painting.”<sup>11</sup>

Mye av opprøret vi finner i minimalismen har sine røtter i Greenbergs teorier. Disse teoriene hadde stor innflytelse både på kunstnere og kunstkritikere. Til tross for kritikk og andre vinklinger, kan ikke Greenbergs betydning i samtiden overvurderes.

Minimalismen vokste delvis frem fra et behov for å skape en kunst som var amerikansk og som ikke spilte videre på den europeiske kunsttradisjonen. Man kan si at den abstrakte

---

<sup>8</sup> Byggekunst, 3/93, s. 182.

<sup>9</sup> Det er viktig å poengtere at minimalistene ikke så den abstrakte ekspresjonismen utelukkende negativt. Judd hadde et ambivalent forhold til retningen. Ut fra sin egen definisjon av ”oneness” så han retningen som en forløper til minimalismen, noe som ikke var tilfelle hvis man tok utgangspunkt i Greenbergs teorier om abstrakt ekspresjonisme som en naturlig etterfølger av kubismen.

<sup>10</sup> Causey, 1998, s. 120.

<sup>11</sup> Causey, 1998, s. 62.

ekspresjonismen var et amerikansk fenomen, men sett i lys av Greenbergs teorier spilte retningen videre på den europeiske tradisjonen. Greenberg skrev:

”Betegnelsen ’abstrakt ekspresjonisme’ finner sin berettigelse i det at de fleste av malerne den dekker, lot seg inspirere av tysk, russisk eller jødisk ekspresjonisme for å bryte med senkubistisk abstrakt kunst. Utgangspunktet for dem alle var likevel fransk maleri, som ga dem deres grunnleggende stilretning, og de står fremdels i et slags kontinuitetsforhold til det franske maleriet.”<sup>12</sup>

Den abstrakte ekspresjonismen stod i følge Greenberg i tradisjonen etter kubismen som var et europeisk fenomen. Dermed fornektet minimalismen tilhørighet til kubismen:

”Robert Morris explicitly rejected the relevance of Cubism on the grounds that it was composed and relational. The rejection of Cubism was not peripheral to art theory, but a body blow to Modernism and a reminder that, though Modernism was theorized in America, its paradigmatic art was European – Cubist and abstract.”<sup>13</sup>

Selv om minimalismen ville være uavhengig og skape noe nytt, er det vanskelig å komme utenom visse åpenbare inspirasjonskilder eller forutsetninger.

Marcel Duchamps (1887–1968) ”readymades” reiste mange av de samme problemstillinger som minimalismens objekter. ”Minimal work smacked of the readymade, the factory-produced object transformed into art by Marcel Duchamp.”<sup>14</sup> Duchamp utfordret kunstinstitusjonen da han leverte inn et urinal under tittelen *Fountain* til Independentsutstillingen i New York i 1917. (Fig. 1.) Kunstmuseet ble betraktet som kunsten sted. Gjenstander utstilt her ble betraktet som kunst. Ved å stille ut slike ”readymades” i galleriet, vanlige objekter fra hverdagslivet, oppnådde Duchamp å rette et kritisk søkelys mot kunstinstitusjonen. Var det nå slik at et objekt automatisk ble kunst i det det ble utstilt i gallerirommet? Betrakter ble utfordret på en ny måte.

Minimalismen og ”readymaden” har klare fellestrekk. Begge retter søkelys mot det ytre, objektets overflate, og betrakters opplevelse i møte med objektet. Begge innebærer en ny måte å oppleve skulptur på, da det ikke er en indre, skjult, åndelig mening som søkes. Dan Flavins neonlys er rene readymades som er tatt ut av sin vanlige kontekst og brukt og vist frem på en ny måte i en ny sammenheng. I motsetning til en readymade, som er et allerede

---

<sup>12</sup> Greenberg, 2004, s. 104 og 105. Artikkelen ble første gang trykt i *Partisan Review* våren 1955 under tittelen ”American-Type painting”.

<sup>13</sup> *Ibid*, s. 123.

<sup>14</sup> Meyer, 2005, s. 18.

eksisterende dagligdags objekt, er imidlertid de minimalistiske verkene stort sett skapt for en spesiell sammenheng og planlagt og utarbeidet av en kunstner.

En annen kunstner som dukker opp i denne sammenheng er den rumenske skulptøren Constantin Brancusi (1876–1967). Brancusi er kjent for sine rene, enkle former, som vektlegger overflaten mer enn innholdet. Han søkte enkle geometriske former, selve grunnideen, essensen i alt vi ser rundt oss i naturen. *Endless Column* (1920) er satt sammen av mange like moduler oppå hverandre. Skulpturen er høy og strekker seg langt opp mot himmelen i et gjentakende mønster.(Fig.2) Denne skulpturen kan slik betraktes som en forløper til minimalismens gjentakende, geometriske former. Her stilte samtidig Brancusi spørsmålstegn ved skulpturens base. De repeterende modulene er helt like, og den nederste fungerer som skulpturens base. Samtidig problematiseres basen, den er en del av skulpturen, en del som ikke skiller seg ut eller markerer et skille. Skulpturen kan slik ses som en uendelig gjentakelse som fortsetter ned i jorda og opp i himmelen.<sup>15</sup> Innen minimalismen eksisterer ikke basen i det hele tatt. Skulpturen skulle eksistere i samme rom som betrakter.

### *Basen / pidestallen*

Ved at basen, pidestallen, er borte opplever betrakter at skulpturen opererer i samme rom som en selv. Tidligere markerte basen et skille mellom betrakters sfære og skulpturens sfære. Minimalistene mente at disse to sfærer opphørte i møtet mellom deres kunst og betrakter. Man ble klar over sin egen tilstedeværelse i samme rom som skulpturen. Betrakter og skulptur opererte altså i en og samme sfære, og ikke i en reell "betrakterverden" og en estetisk "kunstverden". Sagt på en annen måte; eliminerer man skulpturens base, vil skulptur og betrakter dele det samme rommet; "Art on the floor had to be viewed not as something apart, but as one more thing in the viewer's physical space."<sup>16</sup> Dette er et viktig moment innen minimalismen og en klar protest mot Greenbergs teorier.

### *Kritikk*

Minimalismen ble kritisert fra flere hold. Greenberg mente verkene i form og uttrykk sto nærmere møbler enn kunst; "(...) it is a kind of Good Design but nothing more".<sup>17</sup> Han mente minimalismen produserte følelseløse, fabrikkproduserte objekter og forsvarte den

---

<sup>15</sup> Krauss beskriver imidlertid skulpturen som "ikke annet enn sokkel". Krauss, 2002, s. 48.

<sup>16</sup> Archer, 1997, s. 56.

<sup>17</sup> Meyer, 2005, s. 33.

abstrakte ekspresjonismens estetikk: "(...) 'true' work of art is a handmade expression of the artist's subjectivity".<sup>18</sup>

Kunstkritikeren Michael Fried var krassere i sin kritikk. I artikkelen "Art and Objecthood" (1967) kritiserer han minimalismens tilsløring av skillet mellom kunst og ikke-kunst (art and non-art). Han mente minimalismen hadde gått for langt i sin utforskning av modernismens grenser. "Where the modernist canvas points to a beyond (however flat its surface), Minimal art alludes only to itself, to its very objecthood. (...) A work of art is not an object."<sup>19</sup> . Det at den modernistiske kunsten refererte til en estetisk kunstverden, gjorde at den ikke kunne bli redusert til "bare" et objekt.<sup>20</sup> I motsetning til den modernistiske kunsten refererte imidlertid ikke den minimalistiske kunsten til en estetisk kunstverden. Fried mente dette gjorde den minimalistiske kunsten "teatral" i det den heller vektla selve møtet mellom betrakter og kunst. Kunsten ble slik stående i et avhengighetsforhold til betrakter. Verket kunne slik sammenlignes med en skuespiller, avhengig av tilskueren/ betrakter for å kunne "utfolde" seg. Tilskueren beveger seg rundt verket, dess større verket er, dess mer avstand kreves det. "It is, one might say, precisely this distancing that *makes* the beholder a subject and the piece in question ... an object."<sup>21</sup> Forenklet kan vi si at Fried kritiserte minimalismen for å forutsette en betrakter og for å redusere seg selv til et objekt ved å ikke referere til en ideell estetisk kunstverden.<sup>22</sup>

### *Oppsummering*

For å oppsummere kan vi si at den minimalistiske kunsten var bygd opp av ekstremt enkle, geometriske former som ikke representerte eller refererte til noe utover akkurat det betrakter så foran seg. Minimalismen hentydet ikke (ved hjelp av f.eks. metaforer eller symboler) til noe på et eksternt åndelig eller metafysisk plan. Basen er ikke - eksisterende og skulpturen fikk slik en ny tilstedeværelse, ble et fysisk objekt som delte betrakters rom.

Minimalismen utnyttet rommet på en ny måte, i motsetning til den modernistiske skulpturen som var selvrefererende og stedløs. Minimalismens skulpturer refererte både til det arkitektoniske rommet de var plassert i, og til betrakteren som beveget seg og deltok i det samme rommet. Utstillingsrommet ble på mange måter brukt som selve lerretet. Carl Andre begynte f.eks. å produsere store metallplater i 1967. Disse ble lagt sammen i et geometrisk,

---

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> "In contrast, the Modernist work defeats its objecthood by organizing an ideal aesthetic space." Ibid.

<sup>21</sup> Fried, 1998, s. 154.

<sup>22</sup> Dette er en forenklet fremstilling, men viktig å ta med da den belyser hvordan forholdet mellom betrakter og verk kunne ses i denne tidlige fasen av stedsspesifikk kunst.

gjør firekantet mønster på gulvet i utstillingsrommet. Det vanlige ”Do Not Touch!” - skiltet var fraværende og betrakter ble slik invitert til å gå på eller over kunstverket. Dette ga en ny intimitet mellom skulptur og betrakter, det fysiske skiltet var helt utvisket. (Fig. 3.)

## 2. 1. 2 Land Art

”The museums and collections are stuffed, the floors are sagging, but real space still exist”.  
Michael Heizer, 1969.<sup>23</sup>

Earth art, eller earthworks, oppstod i USA på slutten av 1960 – tallet.<sup>24</sup> Disse begrepene brukes ofte om hverandre i tillegg til Land Art. For å gjøre det enkelt kan vi si at earthworks ligger forut for Land Art. Kunstnerne flyttet på naturlige materialer som stein og jord. I begynnelsen ble arbeidene vist som installasjoner i et museum eller et galleri og lagt rett ned på gulvet i utstillingsrommet (earthworks). Snart flyttet noen kunstnere hele prosessen ut i landskapet, og kunne operere i stor skala utendørs i samspill med naturens puls (Land Art).<sup>25</sup>

Sentrale navn innen Land Art er Robert Smithson, Nancy Holt, Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Morris og Dennis Oppenheim. Dette var kunstnere som var kritiske til den økende kommersialiseringen av kunsten, og som ønsket å skape en ny og radikal kunst som brøt med datidens kunstsyn/kunstoppfatning. I dette lå et ønske om ”(...) et oppgjør med visse tanker innen modernistisk estetikk, der *stedet* anses som betydningsløst”.<sup>26</sup> Kunstnerne ville ut av galleriets stedløshet, bort fra sokkelen og pidestallen og ut i naturen. De ville lage en kunst som var tilknyttet et spesielt sted, i motsetning til samtidens transportable skulpturer som så like ut uansett hvor de ble stilt ut. De begynte å utforske kunsten utenfor det tradisjonelle utstillingsrommet og forkastet slik den tradisjonelle måten å stille ut kunst på. De tok heller i bruk utendørsrommet, naturen, landskapet som åsted for sine kunstneriske utfoldelser. Her fant de en frihet som ikke fantes i det ferdigdefinerte, tradisjonelle kunstrommet. Verkene ute i naturen ble dokumentert i form av fotografier som ble stilt ut i galleriet. Disse var ofte supplert med tekster knyttet til verket, samt kart over området hvor verket befant seg.

---

<sup>23</sup> Høydalnes, 2000, s. 196.

<sup>24</sup> ”Earth art” var tittelen på en gruppeutstilling på Dwan Gallery i New York i 1968. Utstillingen var i hovedsak basert på fotografier av enorme verk ute i landskapet. Begrepet ”earth art” eller ”earthworks”, som det senere ble hetende, rommer mye, for eksempel konstruksjoner i landskapet, ofte i nedlagte industriområder eller i øde ørkenområder, men også forflytning av naturlige materialer som jord eller stein inn i galleriet. Causey, 1998, s. 172.

<sup>25</sup> Byggekunst, 3/93, s. 182.

<sup>26</sup> Ibid.

Kunstnerne brukte gjerne naturlige materialer som allerede eksisterte på stedet i sin tilvirkning av skulpturene. Omgivelsene de arbeidet i, hvor skulpturene skulle bli værende, var ofte utilgjengelige for folk flest, for eksempel nedlagte industriområder eller øde ørkenlandskap ("wastelands"). Verkene ble oppført som del av omgivelse og kunne ikke ses isolert fra denne sammenhengen. Laget av naturlige materialer forvitret de gradvis. Noe vedlikehold var ikke medregnet. Kunstverkene ble slik *ett* med omgivelsene. De var laget *i* naturen, *av* naturen og *med* naturen.

Noe som vektlegges innen Land Art er skulpturens temporære aspekt. Verkene var ikke ment å skulle vare evig. Var de plassert ute i landskapet og laget av naturlige materialer, ble de utsatt for vær og vind og annen form for slitasje. Noen form for vedlikehold skulle ikke forekomme. Verket skulle preges av forandring og etter hvert forvitte som en naturlig del av omgivelsene det var plassert inn i.

Planlegging og tilrettelegging var en viktig del av den kunstneriske prosessen og dermed også en viktig del av selve verket. Før kunstneren kunne begynne å flytte på tonnevis av masse, det være seg stein, jord, trestykker eller andre naturlige materialer, var nøye planlegging en forutsetning. Tillatelse til å omforme stedet, eventuelt kjøp av landområde, transport, anskaffelse av gravemaskiner, bulldosere, fly til fotografering osv, var ofte en lang og kostbar affære. Land Art – kunstnerne trengte sponsorer, og havnet slik i et avhengighetsforhold til galleriet som stilte ut arbeidene i form av fotografier, tekster, kart og annen dokumentasjon.<sup>27</sup> Dette kan ses som et paradoks. Verkene ble ansett som institusjonskritikk samtidig som de var avhengige av den samme institusjonen.

### **2. 1. 3 Robert Smithson (1938-73)**

#### *Site og nonsite*

Robert Smithson regnes som en av Land Arts fremste representanter. På slutten av 1960-tallet lanserte han to nye begrepspar; "site" og "nonsite" (sted og ikkested). Smithson reiste til et sted, site, i naturen. Her samlet han materialer, oftest i form av steiner, sand, jord. Dette ble så fraktet fra stedet, site, til gallerirommet. Her ble materialet presentert på formalisert vis i esker eller bokser, sammen med kart, fotografier og tekst som henviste til den opprinnelige konteksten, site. Gallerirommet med steinene fra site, samt kart og foto, representerte nonsite. Nonsite ble slik en abstrakt versjon av stedet, site. Spenningen i verket oppstod i forholdet mellom site og nonsite. Steinene fra site hadde gjennomgått en forflytning, men hadde likevel

---

<sup>27</sup> Virginia Dwan som drev Dwan Gallery og kunstsamleren Robert C. Scull var blant sponsorene. Causey, 1998, s. 173.

bevart relasjonen til sin opprinnelige kontekst i form av kart, foto og tekst. Site, det perifere opprinnelige sted i naturen, hadde også gjennomgått forandring, da steinene var blitt fjernet. Nonsite representerer site i gallerirommet, og blir slik en avgrenset og abstrakt representasjon av det perifere site.<sup>28</sup>

Hva skiller så disse steinene i betydningen nonsite, fra en ready-made? Nøkkelen til begge ligger i en slags feilplassering av objekter. Begge er tatt ut av sin ”vanlige” sammenheng og satt inn i en ny. Slik har de fått et nytt meningsinnhold. I motsetning til en ready-made, har Smithsons steiner beholdt en relasjon til sitt opprinnelige sted, site, i form av de dokumenter, fotografier, tekster, kart og så videre som akkompagnerer dem.<sup>29</sup> En ready-made utvikler ikke et forhold til stedet den er plassert, i motsetning til steinene som står i et avhengighetsforhold også til sin nåværende, nye plassering. Konklusjonen blir at Smithsons nonsites, i motsetning til en ready-made, fortsatt har tilhørighet til sin opprinnelige sammenheng, den er del av et større og mer komplekst meningsnivå eller helhet.

### *Spiral Jetty (1970)*

”A massive piece of spiral 'Earth Art' conceived in 1970 by Robert Smithson has re – emerged after decades below the surface of Utah's Great Salt Lake. But should it be restored, or simply left to the forces of nature?”<sup>30</sup>

Dette er et utdrag fra en artikkel som stod på trykk i The Daily Telegraph i august 2004. Robert Smithsons *Spiral Jetty* – ”a drowned maserpiece”<sup>31</sup> - er igjen synlig etter årevis under vann. På grunn av tørke gjenoppstod den i 1999. I 2004 var den helt avdekket. Og helt forandret.

*Spiral Jetty* er en 457 meter lang og 4.5 meter bred spiralmolo plassert i vannet ved Rozel Point i Great Salt Lake i Utah, USA. (Fig. 5.) Den er det mest kjente av verkene innen Land Art, et ikon innen retningen. Dette gigantiske verket ble laget av steiner og jord fra stedet ved hjelp av to lastebiler, en traktor og en stor bulldoser.<sup>32</sup> Den er formet som en spiral som går mot klokken. *Spiral Jetty* er et meget kjent kunstverk, men bare et fåtall har sett det utenom på bilder. Til det er beliggenheten for utilgjengelig. Det røde vannet og nærheten til en

---

<sup>28</sup> Grøgaard, Stian, ”Smithson Inkubert” i *Robert Smithson Retrospektiv verk 1955 – 1973*.

<sup>29</sup> Kastner/Wallis, 2005, s. 31.

<sup>30</sup> Martin Gayford i The Daily Telegraph, 07.08.2004.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid. De totale kostnadene beløp på \$ 9,000, sponset av Dwan Gallery i New York.

nedlagt oljerigg var det som avgjorde verkets plassering.<sup>33</sup> Great Salt Lake er en svært saltholdig innsjø.<sup>34</sup> Ved Rozel Point er vannet særlig salt. Vannet farges rødt av pigmenter i salttolerante bakterier og alger som trives i dette klima. Spiralformen var ikke tilfeldig valgt;

”The form of the work was influenced by the site, which had once been used to mine oil; the spiral shape of the jetty was derived from the local topography as well as relating to a mythic whirlpool at the centre of the lake. The spiral also reflects the circular formation of the salt crystals that coat the rocks.”<sup>35</sup>

Verket *Spiral Jetty* består av mer enn selve spiralens fysiske tilstedeværelse. Dokumentasjoner i form av kart, fotografier, en 35 minutter lang film og essayet *The Spiral Jetty*<sup>36</sup> kommer i tillegg. Det er gjennom disse dokumenter selve jordmoloen er mest kjent, da kun et fåtall har vært ved Rozel Point. Dokumentasjonen var avhengig av galleriet hvor filmen ble vist og kart og fotografier utstilt. Dokumentasjonen representerer nonsite, selve jettyen site. Dialektikken mellom disse utgjør kunstverkets helhet. Site og nonsite står i et avhengighetsforhold. Hver for seg gir de en ufullstendig opplevelse av verket. Gallerirommet er langt unna det fysiske verket. Her blir man hindret fra å få en fysisk visuell opplevelse av spiralmoloen. Vandrer man på selve spiralmoloen, vil også dette medføre en slags ufullstendighet. Man mister oversikten og stedsfølelsen, verket fremtrer uten begynnelse og slutt. Verket oppleves best på avstand, fra luften, noe som bringer oss tilbake til dokumentasjonen i form av fotografier og filmen. *Spiral Jetty* er filmet fra et helikopter. Det er et viktig poeng at dette verket ble filmet fra helikopter (og ikke fra et småfly som Smithson vanligvis benyttet seg av), da navnet helikopter er avledet av det greske helix eller helokos som betyr spiral. Sett fra lang nok avstand virker til og med dette gigantverket lite. Dette var noe som opptok Smithson, som skilte mellom ”size” og ”scale”:

”The scale of the Spiral Jetty tends to fluctuate depending on where the viewer happens to be. Size determines an object, but scale determines art. A crack in the wall if viewed in terms of scale, not size, could be called the Grand Canyon.”<sup>37</sup>

Smithson tok utgangspunkt i selve stedet for å skape sitt kunstverk. Først reiste han rundt for å finne et egnet sted, deretter formet han verket ut fra sitt møte med dette stedet. Han

---

<sup>33</sup> Hobbs, Robert: *Robert Smithson: Articulator of Non-space*, fra Robert Smithson: Retrospective, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982/83, s. 19.

<sup>34</sup> I den nordre delen av innsjøen hvor *Spiral Jetty* er plassert, har vannet en saltholdighet på 27 prosent! Bare Dødehavet i Israel er saltere.

<sup>35</sup> Kastner / Wallis 2005, s. 58.

<sup>36</sup> Smithson, Robert: *The Spiral Jetty*, i Robert Smithson : *The Collected Writings*, California, 1972.

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 147.



benyttet seg av materiale fra stedet. Alt dette bidro til å skape et avhengighetsforhold mellom sted og kunstverk.

Fotografier fra 1970 da verket nettopp var fullført, viser en fargerik helhet. *Spiral Jetty*, tilvirket av nærmest sorte steiner og jord, snor seg geometrisk ut i en rød innsjø. Steinene som utgjør moloens ytterkanter er farget hvite av saltkrystaller.

Vannstanden i Great Salt Lake kan variere veldig. Dette hadde sannsynligvis ikke Smithson tatt med i sin vurdering av stedet, for vannstanden begynte snart å stige og spiralen var etter bare to år oversvømt og ”usynlig”.<sup>38</sup> Etter en særlig tørr vinter i 1978/79 var den oppe og vaket igjen, men da var Smithson allerede død.<sup>39</sup> *Spiral Jetty* var deretter stort sett under vann frem til vannstanden igjen begynte å synke i 1999. I 2004 hadde vannstanden sunket så mye at spiralen nå ligger på land. Den har forandret seg og har fått et helt annet visuelt uttrykk. Den er dekket av hvite saltkrystaller. Den er som en hvit uthevet spiral omgitt av et hvitt saltlandskap. De sorte steinene er kledd i hvitt, det røde vannet, nå blekrosa, har trukket seg lenger ut og blitt erstattet med hvite tepper. Alt av salt. På fotografier minner stedet mest om et vinterlandskap.(Fig. 5)

I tretti år var spiralen, med unntak av små vak, dekket av det saltholdige vannet som forandret verket. Denne forvandlingen har skapt hodebry for verkets nåværende eier, ”the Dia Centre for the Arts”.<sup>40</sup> Skal *Spiral Jetty* restaureres tilbake det den engang var, eller skal den forvitte videre? Jeg tror Smithson ville ment at *Spiral Jetty* skulle forvitte videre med naturen. Dette er i tråd med ideologiene bak Land Art. Verkene er laget av naturen og kunstens temporære aspekt blir vektlagt. Å forsinke eller avbryte denne prosessen vil etter min mening være det samme som å forandre verket og dermed ødelegge det.

#### **2. 1. 4 Rosalind Krauss: *Skulpturen i det utvidede felt***

For å forstå den nye og til dels vanskelige situasjonen skulpturen som kunstnerisk uttrykksform hadde havnet i på 1970 – tallet, vil jeg nå gi en kort gjennomgang av Rosalind Krauss artikkel *Skulpturen i det utvidede felt*.<sup>41</sup> Krauss antyder at den minimalistiske kunsten

---

<sup>38</sup> The Daily Telegraph, 7.8.2004.

<sup>39</sup> Smithson døde i en flyulykke i Texas i 1973. Han var i luften for å betrakte et annet av sine verk; *The Amarillo Ramp*.

<sup>40</sup> Verket ble donert til ”The Dia Center for the Arts” i 1999. Dia er New York – basert, ble grunnlagt i 1974 og har en berømt samling av kunst fra 1960 og - 70 – tallet (Beus, Flavin, Judd, Warhol, Smithson m.fl)

<sup>41</sup> Artikkelen er et kapittel i boken ”Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter”, Pax Forlag A/S, Oslo 2002. Den ble opprinnelig publisert i magasinet OCTOBER (vol.8, spring 1979), med originaltittel; ”Sculpture in the Expanded field”.

hadde bidratt til å føre skulpturen inn i et ingenmannsland, til et punkt hvor den defineres i form av å være ikke – landskap og ikke – arkitektur.<sup>42</sup>

Forenklet kan man si at Krauss mener at feltet den tradisjonelle skulpturen - representert ved modernismen og monumentet - er plassert i, må utvides for å kunne fange opp andre former for skulptur.<sup>43</sup> Hun lager et strukturalistisk skjema hvor hun legger til flere kategorier, blant annet "landskap" og "arkitektur". Disse to kategoriserende begrepene utvider feltet slik at det også involverer de former for skulptur som ble utviklet på 1960- og 70- tallet. Skulpturformer der stedet og omgivelsene, som i Land Art, er et viktig element. Ved å gjøre dette markeres en overgang fra den moderne ideologi (med stikkord som abstraksjon, stedløshet og selvrefererende) til en postmoderne ideologi som inkluderer flere skulpturuttrykk.<sup>44</sup>

I det utvidede feltet oppstår tre nye kategorier:

a) Stedskonstruksjon

Stedskonstruksjon kombinerer "arkitektur" og "landskap", det vil si en kombinasjon av et menneskeskapt arkitektonisk element ("arkitektur") og naturlige materialer ("landskap"), plassert utendørs i tilknytning til stedet ("landskap"). Det arkitektoniske rommet blir utforsket, den opprinnelige arkitektoniske funksjon blir utfordret, gjerne av de naturlige materialer. (Eksempel: Robert Smithsons *Partially Buried Woodshed*, som består av et skur som kollapser av jordmassens tyngde. Dermed tømmes rommet for sin tomhet.)

b) Merkede steder

Merkede steder kombinerer "landskap" og "ikke-landskap". Verkene utarbeides av naturlige, ubehandlede materialer og integreres i landskapet slik at de bærer preg av å være i og av landskapet ("landskap"). Verket er imidlertid formet av menneskehender, noe som innebærer en fysisk manipulering og markering av stedet der kunstverket er plassert. Dette gjør at verket likevel ikke er en naturlig del av landskapet ("ikke-landskap"). (Eksempel: Robert Smithsons *Spiral Jetty*.)

c) Aksiomatiske strukturer.

Aksiomatiske strukturer kombinerer kategoriene "arkitektur" og "ikke-arkitektur". Her "(...) finner det sted en slags intervensjon i arkitekturens virkelige rom, noen ganger gjennom

---

<sup>42</sup> Krauss, 2002, s. 49.

<sup>43</sup> Minner om Fieds kritikk av minimalismen. Han mente kunstnerne innen denne retningen hadde gått for langt i sin løsrivelse fra modernismen, noe som hadde ført kunsten inn i et grenseland mellom kunst og ikke-kunst.

<sup>44</sup> Krauss, 2002, s. 49.

delvis rekonstruksjon, andre ganger ved bruk av tegning, eller som i Morris' nydelige arbeider, ved bruk av speil."<sup>45</sup> Kunstverket griper på en eller annen måte inn i arkitektorens rom ved hjelp av ulike former for medium (for eksempel ved bruk av kart, tegning, speil, fotografi m.m.). Det er supplert med en form for media som representerer "arkitektur" og "ikke – arkitektur" og som gir verket en form for abstrakt romopplevelse. Bak ligger en ide om en kartlegging av det arkitektoniske og den romlige opplevelsen.

Robert Morris *Mirrored Boxes* tjener som eksempel. Dette verket består av speilbelagte esker som er plassert på gulvet/bakken. Disse representerer "ikke – arkitektur", da de speiler rommet, den fysiske arkitekturen, uten selv å være arkitektur. Samtidig er de forbundet med det arkitektoniske ved å speile det. Slik blir det arkitektoniske rommet abstrahert, og det oppstår en kombinasjon av begrepene "arkitektur" og "ikke – arkitektur".

### **2. 1. 5 Minimalisme og Land Art – oppsummering.**

Land Art har en del fellestrekk med minimalismen. Rosalind Krauss<sup>46</sup> setter begge retningene i sammenheng med overgangen fra modernisme til postmodernisme (noe hun daterer til årene 1968-70). Kunstnerne innen minimalismen og Land Art utforsker skulpturen i et nytt og utvidet felt, et felt som skiller seg klart fra modernismens stedløse skulptur. Krauss mener minimalismen åpnet det sluttede modernistiske feltet. Skulpturen fikk sin plass som et objekt i rommet i møte med betrakter. I tillegg ble faktorer som selve rommet, kroppen, belysningen, miljøet og konteksten vektlagt. (Dette kritiserte Fried som mente kunsten med dette ble teatralisk.) Denne tradisjonen blir videreført innen Land Art. De gamle modernistiske rammene blir sprengt, og vi får en ny genreoverskridende kunst. Minimalisme og Land Art har altså visse likheter. Begge retningene medførte kritikk av kunstinstitusjonen<sup>47</sup> og modernismen, blant annet ved å skape verk som ikke egnet seg for salg og ved å vektlegge et nytt møte mellom betrakter og verk. Paradoksalt nok var de samtidig avhengige av galleriet eller museet for å få stilt ut verkene sine. (Land Art i form av fotografier, dokumentasjon, tekster osv.) Dette førte til et ambivalent forhold til kunstinstitusjonen, da de var kritiske til den, men samtidig avhengig av den. Videre kan vi si at begge retningene utforsket og utvidet kunstbegrepet, benyttet seg av nye materialer, og hadde et behov for å knytte verket til dets kontekst.

---

<sup>45</sup> Krauss, 2002, s. 59.

<sup>46</sup> Krauss, 2002.

<sup>47</sup> Med kunstinstitusjonen menes hele det etablerte kunstfeltet med gallerier, museer, kunsthistorien, kunstkritikken osv.

Alle likheter til tross – å se Land Art som minimalismens etterfølger er ikke uproblematisk, selv om flere av kunstnerne involvert med Land Art tidligere hadde vært tilknyttet minimalismen.<sup>48</sup>

“Although conventional art histories chart the sudden emergence of Land Art in 1968 as a sort of footnote in the triumph of Minimalism, a more quantifiable and gallery – bound movement, it is more useful to see it as part of a wider practice of spatial concerns, (...) a radical dislocation of art.”<sup>49</sup>

Minimalismen hadde på mange måter gjort en del grovarbeid i forhold til kunstinstitusjonen og verkets tilknytning til stedet. Det er i denne sammenheng vanlig å se Land Art som en videreføring av minimalismen. Minimalismen var imidlertid knyttet til galleriet som utstillingsrom, mens Land Art trakk, delvis,<sup>50</sup> ut av galleriet og oppsøkte landskapet. De minimalistiske verkene var enkle og enhetlige og fikk betrakter til å lete etter en mening som ikke var der. Land Art opererte med flere meningsnivåer og skapte en annerledes interesse hos betrakter. Land Art var dessuten mer tekstorientert enn minimalismen.

Krauss beskriver i sin artikkel modernismens skulptur som nomadisk. Den hadde ikke noen tilknytning til stedet den var plassert. Minimalismen og Land Art involverte omgivelsene de var plassert i, det være seg arkitektur eller landskap. Denne tilhørigheten oppstod blant annet ved bruk av materialer eller medier som knyttet verket til stedet. Disse skulpturuttrykkene brøt med modernismens stedløse og selvrefererende skulpturer. Krauss tar utgangspunkt i modernismens kunstuttrykk i sin kartlegging av skulpturens felt. Hun viser at dette feltet må utvides for å fange opp andre former for skulptur. Hun benytter seg av et strukturalistisk skjema og føyer til kategorier som ”landskap” og ”arkitektur”. Hun oppnår å utvide feltet til å inkludere flere former for skulptur enn den modernistiske, også skulpturformer der skulpturen er tilknyttet et sted eller omgivelsene og/eller benytter ”nye” materialer.

Krauss åpner artikkelen med å beskrive alle de nye former for skulptur. ”Alt” som ikke passet inn under kategoriene maleri og arkitektur ble plassert under kategorien skulptur. Hun viser hvordan dette kunne skape forvirring hos betrakter, da det ikke fantes begreper som forklarte, eller kategorier som fanget opp disse uttrykkene.

---

<sup>48</sup> Morris er et eksempel. Han er en av de mest profilerte kunstnere både innen minimalisme og Land Art.

<sup>49</sup> Kstner/Wallis, 2005, s. 27.

<sup>50</sup> Land Art – kunstnerne var avhengige av gallerirommet for å kunne stille ut fotografier, tekster, kart og annen dokumentasjon angående verkene som var plassert i ”ødemarken”.

”Man skulle ikke tro at det fantes noen som helst berettigelse for at denne brokete blandingen skulle falle inn under noen som helst definisjon av kategorien skulptur. Med mindre man da kan gjøre kategorien nærmest uendelig elastisk.”<sup>51</sup>

Krauss oppnår å skape nye begreper som hjelper betrakter i møte med disse nye uttrykksformene. Dette oppnår hun ved å utvide feltet fra et modernistisk til et postmodernistisk perspektiv.

## **2. 2 Stedsspesifikk kunst**

### **2. 2. 1 Stedet og kunsten**

”A work of art is not put in a place, it is the place.”  
Michael Heizer<sup>52</sup>

Stedsbetegnelsen brukes i mange forskjellige sammenhenger og er vanskelig å definere. Det kan bety et geografisk avgrenset område, en spesiell plass i naturen, et byrom, en del av en bygning etc. Betegnelsen ”rom” er mer svevende og uspesifisert i forhold til ”sted”. Sted har en relasjon, en tilknytning til et begrenset område, i motsetning til rom som er et mer abstrakt begrep. Den modernistiske kunsten forholdt seg til rom, da selve rommet, eller *tom – rommet*, skulpturen var plassert i var uten betydning for kunstverket. Da kunstnerne begynte å ta stilling til rommet verkene ble plassert i, gikk rommet fra å være noe uspesifisert til noe mer konkret. Rommet ble en del av en helhetlig persepsjon, verkene skulle ses i sammenheng med rommet rundt.

Når kunsten ble flyttet ut av galleriet, ble det mer nærliggende å bruke betegnelsen sted. Sted sett i sammenheng med kunst innebærer flere sett av forbindelser. Tanken bak stedsspesifikk kunst er at relasjoner skal oppstå mellom verk og sted, verk og betrakter, betrakter og sted. Dette innebærer både et mentalt og et fysisk møte for betrakter som blir *en del av stedet* i motsetning til å være *i rommet*.

Vi kan videre problematisere dette forholdet. Hva menes egentlig med stedsspesifikk kunst? Hvilke kriterier legges til grunn for at et kunstverk faller inn under denne kategorien? Hvilke relasjoner skapes mellom sted og kunst? Er det kunsten som markerer stedet, rammer

---

<sup>51</sup> Krauss, 2002, s. 39.

<sup>52</sup> Form 4 – 2000, s 10.

inn stedet, eller er det stedet som utgjør rammen for kunsten? Hva menes med at kunsten *er* stedet?

Har kunstneren tatt utgangspunkt i selve stedet i form av materialer, historikk, geografisk beliggenhet osv., kan man påstå at kunstverket har en spesiell tilhørighet til det aktuelle sted. Kunstverket vil ikke kunne fungere på samme måte et annet sted. Det er skapt ut fra forutsetningene på det aktuelle stedet. Verket fungerer da som en markør på eller av stedet, samtidig som stedet kan ses som en ramme for kunsten. Et av hovedpoengene er imidlertid at disse to faktorene, sted og kunst, *smelter sammen* og dermed utgjør en helhet som er selve kunstverket.

Vil dette si at verk og sted står i et avhengighetsforhold til hverandre? Det vil kanskje være en overdrivelse å si at et utvalgt sted skal stå i et avhengighetsforhold til en skulptur som nylig er plassert der. Skulpturen som er tilvirket med tanke på akkurat denne plassering på akkurat dette sted, står derimot i et avhengighetsforhold til stedet, da den ikke kan fungere på samme måte en annen plass. Over tid kan imidlertid stedet bli avhengig av skulpturen. Det at et kunstverk blir skapt *for* et sted og plassert på dette bestemte sted, gjør at et nytt sted blir skapt. Stedet vil etter hvert fremstå som en kombinasjon, sammensmeltning av kunst og sted. Tar man bort skulpturen igjen vil noe mangle på stedet. Dette forutsetter en erfaring med stedet over tid. Denne erfaring inngår også i selve verket, som en del av verket. Stedet eksisterer i tid som en foranderlig enhet. Det temporære aspekt er en viktig del av den stedsspesifikke kunsten, ikke bare i forbindelse med verkenes forgjengelighet, men også i forbindelse med forandringene som foregår på stedet. Dermed kan vi si at også stedet, i denne sammenheng, står i et avhengighetsforhold til skulpturen. Denne relasjon, sammensmeltningen av sted og kunst, gjør at Heizer kan si at kunstverket *er* stedet.

### **2. 2. 2 Etter minimalisme og Land Art**

Hva skjedde med den stedsspesifikke kunsten i kjølvannet av minimalismen og Land Art? Vi har sett at skulpturene innen disse retningene tok utgangspunkt i sine omgivelser, uansett om det var innenfor galleriets hvite kube eller ute i ødemarken. Skulpturene hadde tilknytning til, eller refererte til arkitekturen, rommet, ørkenen, landskapet eller hva det måtte være som utgjorde dens site, selve stedet den var plassert. Miwon Kwon skriver:

“(…) site – specific art, whether interruptive or assimilative, gave itself up to its environmental context, being formally determined or directed by it. (...) Site – specific work in its earliest formation, then, focused on establishing an inextricable, indivisible

relationship between a work and its site, and demanded the physical presence of the viewer for the work's completion."<sup>53</sup>

Kwon ser ut til å godta Frieds tanker om at den minimalistiske kunsten (eller stedsspesifikk kunst i sin tidligste fase) er teatralisk i det den forutsetter en betrakter for å fremstå fullstendig. At dette er ment som noe negativt hos Fried, skinner ikke igjennom hos Kwon. Betrakters fysiske tilstedeværelse i rommet *sammen* med verket ble vektlagt. Et gjensidig forhold oppstod da mellom verk og betrakter.

Miwon Kwon deler den stedsspesifikke kunsten inn i tre retninger/paradigmer, den fenomenologiske retning, stedet som kulturell ramme og stedet som samfunnsengasjement eller debattforum. Hun poengterer at stedsspesifikk kunst de siste tretti årene er en lite helhetlig "retning". En kronologisk utvikling finnes ikke. Det handler mer om overlappende fenomener og definisjoner. Kwon begynner med den fenomenologiske retningen. Jeg har imidlertid valgt å komme inn på denne retningen sist av de tre. Dette fordi denne retningen er den som har størst relevans i forhold til Skulpturlandskap Nordlands målsetninger. Den er derfor viet mer plass enn de to andre.

#### **a) Stedet som kulturell ramme**

Stedet blir ikke oppfattet rent fysisk, men som en *kulturell* ramme definert av kunstinstitusjonen.<sup>54</sup> Denne retningen innebærer en kritikk av kunstinstitusjonen, ofte *i* kunstinstitusjonen. Kunstnere som Daniel Buren, Mierle Laderman Ukeles og Hans Haacke tok utgangspunkt i "galleriets hvite kube" for å kritisere nettopp denne. Med "den hvite kubens" menes det typiske museums – eller gallerirommets hvitmalte vegger. Dette er et sterilt rom uten vindu, med et kontrollert klima og en jevn, kunstig belysning. Denne kubens markerte et skille mellom en ytre verden og kunstens verden. Kunstens verden var innenfor museets vegger. Dette rom ble – for disse kunstnerne - selve bildet på hele kunstinstitusjonens klamme, sneversynte grep.

"Den hvite kubens" var altså et bilde på hele kunstinstitusjonen. Kunstinstitusjonen er en sammensetning av bl.a. kunstkritikere, museer, gallerier, kunsthistorien og kunstmarkedet. Alle disse faktorer utgjør denne retningens site, eller sted. "To be 'specific' to such a site, in turn, is to decode and/or recode the institutional conventions so as to expose their hidden operations (...)." <sup>55</sup> På begynnelsen av 1970 – tallet mente den franske kunstneren Daniel

---

<sup>53</sup> Kwon, OCTOBER 80, Spring 1997, s. 85.

<sup>54</sup> Ibid., s. 13.

<sup>55</sup> Ibid., s. 14.

Buren at tiden var inne for å avsløre de formelle og kulturelle grensene som fantes i kunstens verden. Han rettet fokus mot kunstinstitusjonens avhengighetsforhold til de politiske og sosioøkonomiske prosesser i tiden, som han hevdet var med på å forme kunstens innhold og retning.

Sagt med andre ord; Buren mente at samtidskunsten ble styrt av underliggende normer og regler som ikke bare var et produkt av kunstinstitusjonen, men som måtte ses i en større politisk sammenheng. Dette var et faktum som både underbevisst og bevisst ble holdt skjult, men som nå måtte frem i lyset. Dette kunne gjøres ved å bryte disse normer og regler, eller rette et kritisk søkelys mot selve kunstinstitusjonen. Man måtte kjempe mot at kunsten ble styrt av og tilpasset markedet. Mens den fenomenologiske tilnærmingen til stedsspesifikk kunst vektlegger et fysisk møte mellom kunst og betrakter, skulle nå betrakters kritiske sans vekkes. Verket er ikke fysisk tilknyttet stedet, det søker ikke etter å være et objekt, men skal oppfattes som en flytende prosess som sier noe om en bestemt situasjon, noe som påpeker noe akkurat *nå*. Verket er laget for å rette fokus mot for eksempel gallerirommet man befinner seg i. Dette skjer her og nå og kan ikke gjentas en annen plass. Dette kan gjøres på flere måter. Kunstneren kan for eksempel benytte seg av informative tekster eller performance. På 1960 – og 70 - tallet ble dette stort sett gjort gjennom en institusjonskritikk som problematiserte gallerirommet som fysisk symbol på hele kunstinstitusjonen.

### *Daniel Buren*

Verket *Within and Beyond the Frame* ble laget av Daniel Buren for John Weber Gallery i New York i 1973.<sup>56</sup> Galleriet lå i fjerde etasje i en bygning i Soho i New York. Buren lagde nitten svart- og hvit- striped tekstiler. De hvite stripene var malt på tekstilene med akrylmaling. Tekstilene målte 1.9 x 1.4 meter.<sup>57</sup> Tekstilene var festet på vaiere på rekke i et symmetrisk mønster, på en måte som kunne minne om tøy som hang til tørk. Symmetrien ble ytterligere understreket av at tekstilenes høyde var den samme som gallerivinduene høyde, samt at avstanden mellom tekstilene var den samme som avstanden mellom vinduene. De åtte første tekstilene hang inne i galleriet. Den niende hang på tvers i et åpent vindu, halvveis inne i galleriet, halvveis ute av galleriet. De resterende åtte var spent over gaten, fire etasjer oppe i lufta, noe som forsterker assosiasjonene til klesvask eller en rad med flagg. Det samme verket

---

<sup>56</sup> Burens verk er altså tilvirket nesten ti år før Serras *Tilted Arc* som jeg kommer inn på nedenfor. Dette viser at de forskjellige retningene innen stedsspesifikk kunst er parallelle og ikke følger hverandre i et kronologisk utviklingsmønster. Som verkene innen minimalismen, innebærer også Burens verk en institusjonskritikk innenfor institusjonens vegger.

<sup>57</sup> Lelong, 2002, s. 51.



var plassert i to forskjellige situasjoner (innenfor og utenfor) og ble slik konfrontert både med seg selv og omgivelsene på forskjellige måter. Tekstilene gjorde at det skapt en relasjon mellom to rom, et indre og et ytre. Tekstilene inni galleriet kunne oppfattes som malerier, de var jo malte lerreter i et galleri. Utenfor galleriet inntok tekstilene en rent dekorativ rolle som en del av gatebildet. Over tid (verket hang i en måned) ble de tekstilene som hang ute preget av slitasje fra vær, vind og forurensning. De beveget seg i vinden, og var eksponert for regn, sol, eksos, osv. Etter en måned var det hvite blitt gult og det svarte brunt. Tekstilene innendørs forble uforandret. “The nine inside elements now served as markers (color, size, paint, etc.) for the nine outside elements, unstable due to their exposure to the rain and sun.”<sup>58</sup>

Burens verk kan leses som kritikk av institusjonen, den kulturelle rammen, i det han lot sitt kunstverk fortsette ut av galleriets, institusjonens vindu, og inn i den virkelige verden. Galleriets fasade ble preget av verket, den ble sett i lys av verket, og slik integrert i verket. Det oppstod en relasjon mellom verket og galleriet, stedet. Denne relasjonen var ikke bare av fysisk art.<sup>59</sup> Fokus ble rettet mot kunstinstitusjonen, og de ideologier som styrte samtidskunsten. Buren lot verket være en del av galleriet, samtidig som det lagde en ramme rundt galleriet, definerte galleriet. *Within and Beyond the Frame* var både fanget av galleriets hvite kube, samtidig som den løsrev seg og selv definerte kubens.

### ***b) Stedet som samfunnsengasjement eller debattforum***

Denne retningen er av nyere dato, og den som er mest utbredt i dagens samfunn. Kunsten opererer her i alle tenkelige sammenhenger, ikke bare innen kunstinstitusjonen. Det kan synes umulig å skulle plassere alle disse forskjellige uttrykk i en bås eller retning. Ett trekk går imidlertid igjen; samfunnsengasjement. Et intenst engasjement i verden utenfor kunstinstitusjonen. En kritikk av kulturen og samfunnet utenfor ”kunstverden”. Dette innebærer at kunsten som fagområde blir kraftig utvidet og omfatter flere andre fagområder som litteraturkritikk, sosiologi, antropologi, psykologi, filosofi, datateknologi, arkitektur, urbanisme, miljøvern, naturvitenskap etc. Kunsten skal integreres i ikke - kunstens verden og slik rette fokus mot viktige hendelser, prosesser, problemer og lignende i tiden. Kunsten retter søkelys mot viktige saker som for eksempel AIDS - problematikken, hjemløse, miljøet eller rasisme. Dette kan gjøres gjennom å infiltrere media som radio, tv, tidsskrifter, aviser og internett. Ofte benytter disse kunstnerne seg av populærkulturelle kanaler som motebransjen,

---

<sup>58</sup> Ibid, s. 58.

<sup>59</sup> Den fysiske relasjonen var imidlertid utvilsomt til stede, noe som ble understreket av det faktum at tekstilenes størrelse hadde sitt utgangspunkt i bygningens arkitektur (vinduenes størrelse).

musikk og film, reklame og tv - verden. Kunsten er ikke begrenset til å ta plass kun i galleri- og museumsrommet, men dukker opp i de fleste sosiale rom som sykehus, skoler, hoteller, kirker, supermarkeder, universiteter, konferanser, osv.

Alle disse faktorer er med på å utvide site, sted, til en enorm arena. Denne arena utgjør et felt av kunnskap og på dette ”sted” pågår en intellektuell utveksling eller kulturell debatt. Verket fokuserer på noe samfunnsmessig viktig og skaper debatt. Verkets innhold og ringvirkningene av det utgjør det stedsspesifikke. Stedet er ikke en forutsening for kunsten, som kunstinstitusjonen hos Buren, eller – som vi snart skal se – det fysiske forhold mellom verk og sted hos Serra. Stedet oppstår i form av debatter når kunstneren gjennom verket sprer sin samfunnskritikk, sitt budskap eller sin oppfordring ut i verden.

### *Mark Dion*

Mark Dions verk *A Meter of Jungle* (1992) kan tjene som eksempel for denne retningen. Dette arbeidet ble laget i anledning The Rio Earth Summit i Rio de Janeiro i 1992.<sup>60</sup> Dion transporterte 1 kvadratmeter jord og naturlig skogavfall fra regnskogen i Amazonas til en utstillingshall i Rio. Her ble ”jungelen” analysert og klassifisert. Fotografier viser hvordan kvadratmeteren med skogbunn så ut før og etter at jorden ble fjernet. Dion viser hvordan menneskenes kunnskap om regnskogen er viktig for bevaringen av den:

”Dion highlights the role of displacement in the formation of scientific knowledge. (...) By taking his sample from the jungle floor, Dion focuses attention on the invisible microcosms in the soil. All elements in the environment are just as important in the role of conservation, as the removal of just one element alters the whole ecosystem.”<sup>61</sup>

Med dette verket retter Dion fokus mot regnskogens sårbarhet, og at menneskers analyser og vitenskap kan redde skogen. Regnskogen består av et utall små komponenter, som alle er avhengige av hverandre for å kunne vokse og leve. Denne lille kvadratmeteren fra regnskogen, utstilt i galleriet, kan ses som et bilde på hele regnskogen. Derfra er parallellene til en enda større sammenheng åpenbare. Verket kan til slutt leses som et bilde på den økologiske krisen verden befinner seg i, og som menneskers kunnskap og vilje kan redde. Dette verket inngikk som en liten del av en større konferanse, der verdens natur og miljø var tema. Mål for konferansen var å spre informasjon, skape debatt, utveksle kunnskap osv. Det oppnådde Dion gjennom sitt verk. Sett i lys av konferansen kan Dions verk leses som et

---

<sup>60</sup> Statsledere og representanter fra 178 land var samlet for å skape felles oppfatninger om trusler og muligheter for vår felles framtid. (Disse ble nedfelt i Rio – erklæringen og Agenda 21.)

<sup>61</sup> Kastner/Wallis, 2005, s. 188 – 189.

virkemiddel for å få betrakter oppmerksom på problematikken rundt Amazonas regnskog, et økologisk og samfunnsmessig problem. Dions verk kan dermed kategoriseres som et stedsspesifikt kunstverk som faller inn under retningen samfunnskritisk, eller debatterende.<sup>62</sup>

### **c) Fenomenologisk retning**

Dette tidlige stadiet innen den stedsspesifikke kunsten utgjør det første av tre paradigmer innen retningen, definert av Kwon. Dette paradigmet kaller hun *phenomenological*, fenomenologisk. Forutsetningene for denne retningen finner vi blant annet innen minimalismen og Land Art. Skulpturen fikk sin egen fysiske tilstedeværelse og tilknytning til rommet eller stedet den var plassert, og forholdet til betrakter ble vektlagt. I ettertid ser man at kunstverkene innen minimalismen hadde et meningsinnhold på et annet plan enn den modernistiske skulpturen. Minimalismen ville fjerne alt innhold fra skulpturen, og brøt med modernismen og den rådende kunstkritikken. Institusjonskritikken innen minimalismen og Land Art innebar uansett en slags *mening* i kunstdebatten. Og mediet for formidlingen av denne kritikken var nettopp kunstverkene samt tekster og lignende knyttet til dem. Verkene hadde en mening som ble overført til omgivelsene og, ikke minst, betrakter. Denne mening førte så til en relasjon mellom de to. Det at betrakters opplevelse ble vektlagt, at betrakter så å si ble vekket for å se kunst og omgivelser på en ny måte, blant annet som en kritikk mot de kapitalistiske kreftene som drev kunstinstitusjonen, gjorde betrakterens fysiske møte med kunstverket sterkere. Det er innen denne opplevelsen av kunstverket Kwon har hentet definisjonen fenomenologisk:

”(...) the radical restructuring of the subject from an old Cartesian model to phenomenological one of lived bodily experience; and the self – conscious desire to resist the forces of the capitalist marked economy, which circulates art works as transportable and exchangeable commodity goods – all these imperatives came together in art’s new attachment to the actuality of the site.”<sup>63</sup>

Det er naturlig å plassere flere av kunstneren Richard Serras verker innen disse rammer. Kunstneren Robert Barry uttalte i et intervju i 1969 at hans (egne) installasjoner “was made to suit the place in which they were installed. They cannot be moved without being

---

<sup>62</sup> Likheten mellom dette verk og Smithsons nonsites er åpenbar. Begge innebærer en forflytning av naturlig masse fra en opprinnelig kontekst til gallerirommet. I tillegg kommer dokumentasjon i form av foto og lignende. Dions dokumentasjon går imidlertid videre i en annen retning enn Smithsons, noe som gjør at det opererer på et annet meningsnivå enn det vi finner i Smithsons nonsites.

<sup>63</sup> Kwon, OCTOBER 80, Spring 1997, s. 86.

destroyed”.<sup>64</sup> Dette sitatet innebærer at skulpturen kun kan eksistere i nær dialog med omgivelsene den er laget for og plassert i. Dette ble videreført av Serra.

### *Richard Serra*

”I think that if sculpture has any potential at all, it has the potential to work in contradiction to the places and spaces were it is created.”

Richard Serra<sup>65</sup>

På begynnelsen av 1980 – tallet ble stedsspesifikk kunst mer involvert i kunst som offentlig utsmykning, eller ”art-in-public-places”.<sup>66</sup> Kunstnere som Athena Tacha, Ned Smyth, Scott Burton, m.fl. ville ha en mer involverende og engasjerende kunst i det offentlige rom. De mente den offentlige kunsten til nå hadde hatt ”bare” en dekorativ funksjon. Nå ville de ha skulpturer som førte en meningsfylt dialog med arkitekturen eller landskapet rundt. Disse kunstnerne mente i hovedsak at kunsten skulle smelte inn i sine omgivelser på best mulig måte. Ideen bak ser ut til å være en tanke om at verkene skulle bli nærmest usynlige i form av å være ”urbane gatemøbler” (som benker, bord, belysning osv.) eller ved å etterligne velkjente arkitektoniske elementer (som søyler, vegger, trapper, bruer, parker osv.).<sup>67</sup> Denne type stedsspesifikk kunst ble ansett som vellykket, og sto for en tilpasningsdyktig og harmonisk sammensmelting med omgivelsene. Den var en integrert del av den totale arkitektoniske eller naturlige helheten, men var ikke særlig engasjerende.

Hadde den stedsspesifikke kunsten sluttet å provosere og skape debatt? Var dette alt som skulle komme ut av den avantgardistiske, stedsspesifikke kunsten på 1960 – og 70 – tallet?

Richard Serra videreførte Barrys tanker i 1984. Angående sin skulptur *Tilted Arc* (1981) skrev han i et brev; ”To remove the work is to destroy the work”.<sup>68</sup> Å flytte på verket innebærer at det ødelegges. En omplassering fører til at verket blir til noe annet enn det opprinnelig var. *Tilted Arc* er et mye brukt og godt eksempel på at den stedsspesifikke skulptur ikke hadde sluttet å skape hissig debatt. *Tilted Arc* representerte en motvekt til den harmoniske, sosialt aksepterte bydesignen som preget den stedsspesifikke kunsten i møte med byrommet. *Tilted Arc* var slett ikke tilbaketrasket eller ”usynlig” der den sto plassert som en

---

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Serra, Richard: From the Yale Lecture, i Harrison / Wood :*Art in Theory*, 2004, s. 1099.

<sup>66</sup> Kwon, 2004, s. 66 - 70.

<sup>67</sup> Ibid., s. 69.

<sup>68</sup> Kwon, OCTOBER 80, Spring 1997, s. 86.

skakk vegg, tvers over Federal Plaza i New York. Skulpturen var en ca. 3.5 meter høy og 37 meter lang buet stålvegg plassert som et skjerm Brett på plassen. (Fig. 6) Serra uttalte:

”The intention is to bring the viewer into the sculpture. The placement of the sculpture will change the space of the plaza. After the piece is created, the space will be understood primarily as a function of the sculpture.”<sup>69</sup>

Serras skulptur avbrøt omgivelsene i stedet for å tilpasse seg. *Tilted Arc* ble møtt med kraftige protester. Man følte seg truet av skulpturens dimensjoner, den konfronterende formen og plasseringen. Den ble kritisert for å skygge for sikten, den vanskeliggjorde bruk av videoovervåking, den ble beskyldt for å skape et utmerket skydd for narkotikahandel, folk måtte gå omveier rundt den for å komme seg over plassen. Den ble til og med ansett for å skape ekstra risiko ved eventuell bombeeksplosjon.<sup>70</sup> Det at det var et ekspertpanel av kunstvitere som hadde vedtatt at akkurat denne skulpturen skulle plasseres på Federal Plaza uten at lokalbefolkningen hadde en stemme/motstemme, ble også ansett som særlig provoserende.<sup>71</sup> Alle disse faktorer gjorde at det ble besluttet at verket skulle fjernes. Serras skriftlige innlegg og brev i debatten angående fjerning eller ikke fjerning av *Tilted Arc* er viktige for debatten rundt og forståelsen av stedsspesifikk kunst.<sup>72</sup> Serra motsatte seg omplassering av verket:

”Relocation would, in fact, transform *Tilted Arc* into an exchange commodity in that it would annihilate the site-specific aspect of the work. *Tilted Arc* would become exactly what it was intended not to be: a mobile marketable product”<sup>73</sup>

Serra utvidet rommet skulpturen var en del av fra å omfatte det fysiske rommet til også å omfatte det sosiale og politiske rommet rundt verket. Serra vektla i tillegg debatten verket skapte som en del av selve verket. Det at det provoserte, var så fremtredende, førte til at folk oppfattet plassen, rommet skulpturen var en del av, på en ny måte. Et av Serras argumenter for at skulpturen måtte bli bevart, var at en åpen plass trenger et fremmedelement for at folk skal se plassen. *Tilted Arc* hjalp til med å forme plassen ved å skape en skulpturell form folk

---

<sup>69</sup> Serra, 1994, s. 127.

<sup>70</sup> ” (...) on account of the quasi – enclosure caused by the tilt.” Causey, 1998, s. 216.

<sup>71</sup> Dette er et stadig tilbakevendende problem i debatten rundt offentlig og stedsspesifikk kunst. Hvem bestemmer hva som passer best, hva som er god kunst og hva som er dårlig kunst? Denne problemstillingen velger jeg å la ligge her og heller komme tilbake til i kapitlet om Skulpturlandskap Nordland.

<sup>72</sup> Det var i denne sammenheng Serras etter hvert berømte ord om kunstverkets tilhørighet til stedet ble skrevet: ”To remove the work is to destroy the work”.

<sup>73</sup> Serra, 1994, s. 196.

kunne måle seg mot.<sup>74</sup> Slik ble folk oppmerksomme på seg selv, skulpturen, plassen og helheten disse sammen utgjorde. Verkets verdi eksisterte i form av dets kontekst, i dette tilfellet, effekten det hadde på Federal Plaza. Denne effekten førte til at skulpturen ble fjernet i 1989.

Hva hadde Serra oppnådd med skulpturen *Tilted Arc*? Den fikk bare stå i åtte år, og kunne ikke flyttes til et annet sted uten å miste sin helhet og fulle verdi. Å flytte verket er å ødelegge verket. Hadde han mislyktes helt i sin rolle som kunstner innen den stedsspesifikke retning? Hva var hensikten med å skape en offentlig kunst som ”folket” ikke ville ha? Når et verk blir fjernet innebærer vel det et budskap om fiasko?

I Serras samtid var utsmykningen av det urbane, offentlige rom preget av total tilpasning til omgivelsene. Serra protesterte mot dette og mente at plassen, det offentlige rom, måtte markeres for å bli synlig. Dette kunne gjøres ved å plassere en skulptur i rommet. Denne skulpturen måtte være planlagt ut fra plassen den skulle være en del av, og slik både markere og bli en del av stedet den var skapt av/med. Med *Tilted Arc* tar Serra et nådeløst oppgjør med den harmoniske, tilpassede og uengasjerende offentlige utsmykningen. Causey skriver:

”If the artist’s intention affects, is a part of , the works identity, *Tilted Arc* should be considered in terms of the battle for art as a weapon for public awareness, a battle which Serra believed had to be fought in public.”<sup>75</sup>

Serras ambisjoner lå høyere enn å skape en akseptert offentlig skulptur som var så tilpasset sine omgivelser at folk verken så eller reflekterte over den. *Tilted Arc* markerte Federal Plaza. Den skapte heftig debatt om hvordan plassen skulle se ut, hvordan skulpturen *burde* ha sett ut og resulterte i masse artikler, leserinnlegg og annet skriftlig materiale. Det at skulpturen var det som utløste det hele, den som sto i sentrum for forargelsen, gjorde at skulpturen igjen var havnet i sentrum etter å ha ”forsvunnet” en stund innen den parallelle retningen innen stedsspesifikk offentlig skulptur. Alt dette rundt skulpturen betraktet Serra som *en del av* skulpturen. Da skulpturen ble fysisk fjernet, ble den likevel ikke helt ødelagt. Noe eksisterte fortsatt; debatten, det skriftlige materialet, argumenter for og imot, fotografiene. Slik kan vi si at skulpturen fortsatt eksisterer i form av all data knyttet til den. Skulpturen kan dermed *ikke* betegnes som noen fiasko, og Serra var *ikke* noen mislykket kunstner. Han oppnådde mye av det han ville med sin skulptur, nemlig å skape debatt angående det offentlige rom. Det var ikke kunstners intensjon at denne debatten til slutt

---

<sup>74</sup> Causey, 1998, s. 216.

<sup>75</sup> Ibid.

skulle føre til at skulpturen ble fjernet, men det at den ble det, gir på mange måter debatten angående stedsspesifikk skulptur en ekstra dimensjon. Kwon hevder at fjerningen av *Tilted Arc* også innebar en diskreditering av denne formen for stedsspesifikk kunst, en form for offentlig kunst “(...) without obvious utilitarian payoffs, one that critically questions rather than promotes the fantasies of public space as a unified totality without conflicts or difference”.<sup>76</sup>

### *Den fenomenologiske retning - oppsummering*

Oppsummerende kan vi si at den fenomenologiske retningen innen stedsspesifikk kunst er preget av et fysisk forhold mellom verket og stedet det er plassert. Disse står i et gjensidig, refleksivt avhengighetsforhold og utgjør sammen selve kunstverket. Dette forhold har sin opprinnelse innen minimalisme og Land Art og videreføres av særlig Richard Serra på 1970- og 80-tallet. Med *Tilted Arc* tar Serra i 1981 et oppgjør med den offentlige, tilpasningsdyktige stedsspesifikke kunsten som han mener har havnet i en intetsigende krisetilstand. *Tilted Arc* kan slik leses som både en kritikk av samtidig kunst og et forsvar for den tidligste fasen av stedsspesifikk kunst.

Kwon understreker at de tre retningene innen stedsspesifikk kunst ikke følger hverandre kronologisk i en historisk utvikling, selv om retningen hvor stedet er samfunnsengasjement eller debattforum ”seem more accelerated today”.<sup>77</sup> De overlapper hverandre både i tid og i uttrykk. Et verk kan passe inn under flere av definisjonene.

Den fenomenologiske retning er mest relevant for denne oppgaven. Det er viktig å huske på at det har gått 18 år siden prosjektet Skulpturlandskap Nordland ble vedtatt og forprosjektet utarbeidet. Mye har skjedd innen stedsspesifikk kunst siden den gang, men dette anser jeg som lite relevant for min oppgave.

---

<sup>76</sup> Kwon, 2004 s. 79 – 80.

<sup>77</sup> Kwon, 2004, s. 30.

## **Kapitel 3: Skulpturlandskap Nordland**

### **3. 1. Nordland fylke**

Nordland fylke utgjør den søndre del av Nord – Norge, der Norge er på sitt smaleste. Fylket har ca 240 000 innbyggere (1994). Det er store variasjoner i landskapet. Fjellområder, dels alpine former, dominerer. Store kontraster oppstår i møtet mellom fjell som hever seg bratt opp fra strandflaten og det evig nærværende havet. Bosetningen har tradisjonelt vært knyttet til kysten og øyene, da fisket alltid har hatt en stor betydning for befolkning og sysselsetting. Etter andre verdenskrig fulgte en betydelig industrireisning, noe som førte til befolkningsvekst i de indre fjordstrøk.<sup>78</sup>

### **3. 2 Bakgrunn**

I 1988 arrangerte Fylkeskommunen i Nordland et seminar på øya Vega utenfor Helgelandskysten. Utgangspunktet var undersøkelsen ”Kunstnerkår i Nord”, en levekårsundersøkelse foretatt i 1987/88 blant billedkunstnere og kunsthåndverkere i Nordland. Utredningen ble presentert for kulturpolitikere, kultursjefer, næringssjefer, representanter for billedkunstnere og kunsthåndverkere på konferansen på Vega. I utredningen heter det at ”Nordland Fylkeskommune ser verdien i å styrke kunstlivet, blant annet som virkemiddel for å bedre miljøet og skape vekst i lokalsamfunnene”.<sup>79</sup> Dette skulle oppnås ved at kommunene/fylkeskommunen skulle øke antall utsmykningsoppdrag, det skulle bli tatt initiativ til flere fagseminarer, det skulle gis støtte til videreutdanning og ”workshops”. Videre skulle kunstnere fra utlandet inviteres, og man skulle opptrappe PR og kunstformidling i forbindelse med turisme. Reisestipender og fylkeskunstnerlønn skulle opprettes.<sup>80</sup>

Kunstneren Anne Katrine Dolven var en av deltakerne på seminaret. Hun presenterte ideen ”Samtidsskulptur i Nordland”:

”Hennes hovedtanke var at Nordland Fylkeskommune tar initiativ til et prosjekt hvor internasjonale, nordiske og norske billedkunstnere skal produsere og plassere en skulptur i hver kommune i Nordland.

---

<sup>78</sup> Aschehoug og Gyldendals Store Ettbinds Leksikon, 1994.

<sup>79</sup> Forprosjektet til Skulpturlandskap Nordland, Nordland Fylkeskommune, april 1990, s. 5. I Forprosjektet blir bakgrunnen for prosjektet (blant annet ”Kunstnerkår i Nord”, seminaret på Vega), ideen bak prosjektet (Dolven), og målsettingene for prosjektet skissert opp. Litt generelt om Nordland Fylke er det også gjort plass til. Videre tar det opp fagkonsulentenes arbeidsområde, kriterier for utvelgelse av kunstnere og kommuner, den praktiske gjennomføringen, fremdriftsplanen, kommunenes og fylkeskommunens forpliktelser, samt informasjon om nasjonal og internasjonal markedsføring.

<sup>80</sup> Ibid.



Hele fylket skal ses på som et utendørs 'galleri', og hver av de 46 kommunene (Skånland i Troms inkludert) blir et unikt utstillingsrom for en skulptur/et tredimensjonalt kunstnerisk arbeid.

Et år før skulpturene reises, vil hver kunstner besøke den kommunen hun eller han skal arbeide i for å gjøre seg kjent med folk, kulturbakgrunn, landskap og andre lokale forhold.”<sup>81</sup>

Dolven stilte spørsmål om hvordan det som fra de store kunstsentra ble betraktet som periferi, kunne skape en ny type sentrum ved å ta utgangspunkt i de særtrekk som kjennetegnet stedet selv. Ved å plassere en samtidsskulptur i hver av de 46 kommunene, skulle nye rom skapes, nye sentrum oppstå. Kunstnerne skulle ta utgangspunkt i spesifikke særtrekk i hver enkelt av kommunene og skape sitt kunstverk ut fra møtet med kommunen. Ved å invitere anerkjente kunstnere fra hele verden ville Nordland erverve seg en bred og interessant kunstsamling som ville utgjøre verdens største utendørs galleri.

Kultur- og fritidsstyret i Nordland vedtok å utarbeide et forprosjekt med utgangspunkt i Dolvens ide, og det ble bevilget 200.000 kr. til forprosjekteringen. Fylkeskommunen knyttet til seg fire kunstteoretikere som fagkonsulenter.<sup>82</sup> Alle var innehavere av inngående kjennskap til norsk, nordisk og internasjonal samtidskunst. Disse skulle utarbeide den kunstneriske rammen og velge ut kunstnere. For å evaluere fagkonsulentenes arbeid ble tre kunstnere utnevnt.<sup>83</sup> Disse skulle også fungere som rådgivere overfor styringsgruppa for forprosjektet.

### **3. 3 Målsetting**

I forprosjektet til Skulpturlandskap Nordland er prosjektets målsettinger skissert opp.

”Artscape Nordland/ Nordland kunstlandskap har følgende målsetting:  
Utvikle et internasjonalt viktig samtidskunstprosjekt hvor kunstverkene (skulpturene) skapes ut fra de forutsetningene som ligger i Nordland.”<sup>84</sup>

Dette skulle oppnås gjennom å:

- Presentere en kunst av en slik kvalitet at den kan gi næring til fantasien og gi mennesket indre krefter; være en stadig kilde til inspirasjon og nye opplevelser.

---

<sup>81</sup> Ibid, s. 6.

<sup>82</sup> Disse var: Per Hovdenakk, kunsthistoriker, Oslo, Maaretta Jaukkuri, kunsthistoriker, Helsingfors, Bojana Pejic, kunstkritiker, Beograd og Angelika Stepken, kunstteoretiker, Berlin.

<sup>83</sup> Disse ble valgt ut av Nord- Norske Bildende Kunstnere (NNBK) og Konstnernas Riksorganisation (KRO, Sverige), og var: Anne Katrine Dolven, Axel Tostrup og Leo Janis-Brieditis.

<sup>84</sup> Forprosjektet, 1990, s. 7.

- Utvikle prosjektet på en slik måte at det har forankring blant nordlendingene, er identitetsskapende og dermed med på å befeste motivasjonen til fortsatt bosetting og utvikling i kommunene.
- Realisere prosjektet gjennom kommunikasjon mellom den enkelte kunstner og det enkelte lokalsamfunn.
- Presentere så balansert og direkte som mulig de retningsgivende uttrykk i dagens skulpturkunst. Dette inkluderer også internasjonale og regionale særtrekk, idet en skaper dialog mellom kulturer og utveksling av impulser mellom kunstnere fra hele verden.
- Gi kunstnerne i prosjektet muligheter til fornyelse og utvikling gjennom å plassere sine skulpturer i Nordlands eksotiske og særpregede omgivelser, og gjennom dette prosjektet få en mulighet til å binde sammen kunst fra hele verden; være med på å skape internasjonal helhet.
- Rette internasjonal oppmerksomhet mot Nordland, Norge og Norden ved å vise at internasjonalt betydningsfulle prosjekter også kan virkeliggjøres i periferien, og at satsning på kunst og kultur er distriktsutvikling.<sup>85</sup>

Intensjonen var at hver kunstner skulle få utdelt en passende kommune, reise dit og sette seg inn i kommunens historikk, sosiale og kulturelle, geologiske og meteorologiske forhold.<sup>86</sup> Skulpturen skulle skapes ut fra dette møtet. Kunstneren skulle selv, så fremst det lot seg gjøre, få bestemme hvor skulpturen skulle plasseres. En relasjon mellom skulptur og sted ville vokse frem, skulpturen ville føre en dialog med sine omgivelser.

De fire fagkonsulentene utarbeidet et konsept på bakgrunn av ideen om skulptur som ”site- construction”. De tok utgangspunkt i Robert Smithsons tanker omkring skulptur og sted, noe som innebærer at skulpturen skal tilpasse seg/forholde seg til det spesifikke stedet/miljøet den blir plassert i:

”(...) Smithson ga begrepet ’site-specific-sculpture’ et innhold som innebærer nærværet av de fysiske omgivelsene, den kontekst skulpturen befinner seg i. Denne sammenheng – ’dette å være en del av’ – er det viktigste aspektet i ’site-construction’. Det spiller ingen rolle om omgivelsene er vill natur, kultivert landskap eller et bymiljø.

Nordland Kunstlandskap har hentet sitt ideologiske og historiske fundament i denne skulpturforståelsen. Miljø, bakgrunn og naturforhold i den enkelte kommune har vært med

---

<sup>85</sup> Ibid., s. 7-8. Alle punktene er direkte avskrift.

<sup>86</sup> Fagkonsulentene reiste rundt og gjorde seg kjent med og i kommunene. De samlet inn materiale fra alle kommunene, betraktet naturen, klimatiske forhold osv. Dette var med på å bestemme utvelgelsen av kunstnere. ”Kunstnerne er derfor ikke tilfeldig plassert i de ulike kommunene, men det ligger en grundig vurdering av et mulig knyttingspunkt mellom kunstner og kommune bak forslaget til plassering.” Forprosjektet, 1990, s. 9.

på å gi premissene for utvalget av kunstnere. Dette er i overensstemmelse med hovedtanken i 'site-specific'.<sup>87</sup>

At utgangspunktet for prosjektet skulle tas i "site-specific-sculpture" (heretter stedsspesifikk kunst), ser det ut til å herske bred enighet rundt. Fylkeskultursjefen i Nordland, Aaslaug Vaa skrev:

"Den kunstfaglige ideen fagkonsulentene la til grunn for sitt konsept, var derfor naturlig nok tanken om en kunst som kunne være 'site-specific' 'we quoted Heizer's statement from the seventies (...) 'a work of art is not put in a place, it is the place'".<sup>88</sup>

Maaretta Jaukkuri, kurator for Skulpturlandskap Nordland, så også prosjektet i lys av begrepet stedsspesifikk:

"Kunstverkene er skapt mer eller mindre spesielt for et spesifikt sted (...) slik at det er blitt tatt hensyn til stedets kvaliteter og særegenheter, samtidig som kunstverkets tilstedeværelse har gjort disse egenskapene enda synligere ved å skape en dialog med dem."<sup>89</sup>

Jaukkuri vektlegger også prosjektets helhet. Nordland skulle bli et enormt utendørs galleri, hvor hver av de 45 kommunene utgjorde egne "rom". Som helhet skulle disse kunstverkene reflektere skulpturkunsten slik den hadde utviklet seg de siste tretti år.<sup>90</sup>

### **3.4 Prosessen**

33 kommuner takket ja til å delta i prosjektet. Kunstnere fra i alt 15 ulike nasjoner har bidratt.<sup>91</sup> Det som startet som et overraskende innlegg på en konferanse på Vega ble realitet.

Prosjektet skapte voldsom debatt. Den lokale pressen spilte en stor rolle i denne debatten. Før noen skisser eller utkast til skulpturer var lansert, begynte avisskriveriene. Lokalavisene rettet i hovedsak fokus mot prosjektets kostnader. De økonomiske ressursene burde heller bli brukt på sykehus, veier, de eldre, barna, ungdommen osv. At det skulle utplasseres moderne kunst ble også sett på som en stor provokasjon, da moderne kunst ikke er noe annet enn

---

<sup>87</sup> Ibid., s. 9-10.

<sup>88</sup> Vaa i tidsskriftet Form, nr. 4, 2000, s. 10.

<sup>89</sup> Jaukkuri i Norsk Kunstårbok, 1993/ 94, s. 14.

<sup>90</sup> Ibid., s. 4. Dette ble også poengtert i Forprosjektet (1990, s. 10).

<sup>91</sup> En gruppe fagkonsulenter utarbeidet et forslag hvor de 46 kommunene (45 i Nordland, samt Skånland i Troms) fikk utdelt en kunstner med en begrunnelse for hvorfor akkurat denne kunstner var valgt til akkurat denne kommunen. Åtte kommuner har en annen utførende kunstner enn fagkonsulentenes opprinnelige forslag. 25 av forslagene ble realisert, tre kunstnere er omplassert til en annen kommune. 13 kommuner valgte å ikke delta i prosjektet, dermed falt disse kunstnere ut. Fem kunstnere er kommet til i løpet av gjennomføringsperioden.

”Keiserens nye klær”, noe som ”alle” kan lage og som umulig kan være seriøs ”siden den ikke ser ut til å kreve noen spesielle ferdigheter.”<sup>92</sup> Prosjektet ble også kritisert for å ikke benytte lokale kunstnere. Internasjonale kunstnere ville ikke ha samme forutsetninger for å forstå den lokale kulturen og naturen, samt de heftige klimatiske forhold.

Skulpturlandskap Nordland hadde som mål å skape kommunikasjon. Kommunikasjon mellom kunstnere fra hele verden, mellom kunstnere og lokalbefolkning, mellom kunsten og betrakter. Leserinnlegg ble publisert i lokalavisene, debatten nådde sågar Akersgata. Lokalavisene bærer preg av en gjennomgående kritisk omtale av prosjektet, både til selve konseptet og til kostnadene. Både nasjonal og internasjonal kunstinstitusjon stilte seg derimot svært positive til prosjektet. I kommuner med lavt innbyggertall<sup>93</sup> i det som (tidligere?) ble ansett som periferi, ble nå samtidskunst av internasjonalt kaliber diskutert. Men var det snakk om *kommunikasjon*? Klarte ”eliten” bak Skulpturlandskap Nordland og ”folket” å kommunisere, å få i gang en fruktbar dialog? Ut fra avisinnlegg får man inntrykk av det motsatte. Disse bar preg av grupperinger som sto steilt mot hverandre i to forskjellige leire.

Nordlandskunstneren Karl Erik Harr var en av de som talte ”folkets” sak og kritiserte prosjektet i særdeles harde ordelag;

”(…) Stål, rustent jern, plast. I etterkant av abstrakt skulptur, gjennom installasjon av selsomme ’dingser’ som reiser seg mot himmelen skal altså Nordland brukes til søppelkasse for dette skrap.”<sup>94</sup>

Harrs innlegg ble møtt av både kraftige motinnlegg og innlegg fra folk som takket han. Et leserinnlegg i Lofotposten undertegnet A. A. Johansen kan tjene som eksempel;

”Takk til Karl Erik Harr. Fordi du i Lofotposten 8. mai d.å. setter ’skulpturjåleriet’ i Nordland på den plass den fortjener!

La oss som bor i Nordland og mener VÅR storslagne natur er så flott at den trengs ikke å ’dekoreres’ med skulpturer som bare kan bli latterlige – få være med å si NEI TAKK.

Det virker som om de kommuner som vil bruke skattebetalernes penger på en annen måte i sin kommune ikke blir tatt hensyn til.

Så kutt ut tøvet om utenlandsk ’pynt’ i Nordland.”<sup>95</sup>

Dette leserinnlegget beskriver avstanden til prosjektet mange av innbyggerne i Nordlands kommuner følte. Utenlandsk ”skrap” eller uforståelig, jålete ”pynt” skulle mot innbyggernes

---

<sup>92</sup> Jaukkuri i Norsk Kunstårbok, 1993/94, s. 8.

<sup>93</sup> 60 % av de 45 kommunene i Nordland har under 3000 innbyggere.

<sup>94</sup> Lofotposten, 8.5.1991.

<sup>95</sup> Nordlandsposten, 13.5.1991.

vilje plasseres i *deres* natur. Samtidig manglet det penger til sykehjem, skoler, veier etc. Lokalbefolkningen kunne ha problemer med å forstå prioriteringen.

I anledning åpningen av Vegas skulptur, *En Ny Samtale* av Kain Tapper, skrev Harr i 1992 et nytt leserinnlegg. Dette er preget av det samme kritiske og negative ordelag som det første:

”Så langt fra folk at ikke jeg en gang har vært der (...).

Dette har absolutt ingen interesse. Det er et kapittel som handler om makt, om utkanten som lekeplass for en ytterst liten gruppe som i sin arroganse tror de skal prege et miljø eller tilføre det noe. At de med sine urbane objekter utplassert i vakker og majestetisk natur i virkeligheten bare forurensar, er nok svært mange nordafor enig med meg i.

(...) Der er enda mange kommuner på vippen. Til dem vil jeg si: 'La ikkje søringan få ødelegg naturen vorres-.' Nord- Norge er altfor vakkert for urbane steinblokker fra Berlin. Stein har vi dessuten nok av selv.”<sup>96</sup>

Harrs innlegg ble møtt av kraftige motinnlegg. Han ble beskyldt for å være både konservativ og sneversynt. Dagbladets Harald Flor skrev:

”I sin patetiske kamp for at 'utkantmennesket' skal spares for 'urbane' uhumskheter, kommer Harr til å karikere Hamsun verre enn han gjør i sine bilder.

(...) *En Ny Samtale* heter Tappers skulptur, og den åpner for en helt annen dialog enn det debattnivå Karl Erik Harr legger seg på.”<sup>97</sup>

Kultursjefen i Vestvågøy, Lars Bakke, rettet i samme avis kritikk mot Harrs innlegg:

”Jeg finner ikke mer ut av Harrs sutring, formodentlig fra en mer sørlig utsiktspost, enn at han mener vi som bor i Nordland skal holde oss til de malte fjell og båter *han* er eksponent for, mens internasjonal samtidskunst i stein, jern og det som verre er, bør vi forskånes for. Harrs beskrivelse av internasjonale kunstnerkolleger som kommer hit og 'slenger fra seg en dings' er også temmelig respektløs og dessuten langt fra sannheten.

(...) Blant disse uselvstendige utkantmenneskene hører Harr selv til, og de har alltid satt pris på ham og kjøpt hans kunstprodukter. Men får de samme menneskene en kunstopplevelse av steiner eller jernskulpturer laget av finner, sveitsere eller tyskere, ja da må de være forført av maktmennesker og byråkrater. Forstå det den som kan!”<sup>98</sup>

De kritiske innleggene bærer preg av at ”folket” mot sin vilje ble prasket på samtidskunst. Mer positivt innstilte leserinnlegg bar i hovedtrekk preg av at tilstedeværelsen av internasjonalt anerkjente kunstneres skulpturer ville være en berikelse for befolkningen. Dette var kunst som tidligere hadde vært forbeholdt befolkningen i mer urbane, sentrale strøk. Det

---

<sup>96</sup> Dagbladet, 28.8.1992.

<sup>97</sup> Ibid., 1.9.1992.

<sup>98</sup> Ibid., 2.9.1992.

var på tide at denne kunsten nådde folket i mer perifere strøk. Var den vanskelig fordøyelig for dagens innbyggere, ville den uansett være der for neste generasjon.

Problematikken knyttet til folkets ”smak” versus elitens velger jeg å la ligge. Dette er en problemstilling som til alle tider har preget kunstdebatten, men som er uinteressant for min problemstilling. Min målsetting er å vurdere hvorvidt verkene er stedsspesifikke eller ikke. Verkets popularitet blant lokalbefolkningen spiller en sekundær rolle i denne vurderingen.<sup>99</sup>

Lesningen av målsettingene i Forprosjektet vitner om stor optimisme. 17 år etter Forprosjektet ble forfattet, kan noen av prosjektets målsettinger virke nesten naive på oss som lesere. Virker det ikke litt for enkelt å skulle plassere en moderne skulptur blant ”folket” - som i hovedtrekk ikke hadde særlig kunnskap om samtidskunst - og så forvente at kunstverkene skulle virke identitetsskapende og dermed være med på å ”befeste motivasjon til fortsatt bosetting og utvikling i kommunene”?<sup>100</sup>

Til tross for massiv motgang stilnet stormen etter hvert i de fleste kommuner. Når skulpturene var på plass, har befolkningen ofte sett på kunsten som en berikelse. I mange tilfeller fungerer skulpturene som mål for søndagsturer og utflukter. At skulpturene i tillegg til dette skal ha ført til utvikling i kommunene og ha vært medvirkende faktor til fortsatt bosetting kan imidlertid betviles. Skulpturene har i de fleste tilfeller skapt nye rom i kommunene, men om de er identitetsskapende er heller tvilsomt.<sup>101</sup>

### **3. 5 Det stedsspesifikke**

Den kunstfaglige ideen bak Skulpturlandskap Nordland var at verkene skulle være stedsspesifikke. Skulpturene skulle ta utgangspunkt i spesifikke særtrekk i den enkelte kommune, bli en del av kommunen og skape nye rom.

Hva menes med ”nye rom”? Rom kan være så mangt i denne sammenheng. Det kan være de fysiske rammer en oppholder seg i, men også de mer filosofiske. Rom for refleksjon, rom for debatt, rom for kommunikasjon og dialog.

---

<sup>99</sup> Mathilde K. Holm tar for seg dette tema sin avhandling i medievitenskap. Hun benytter seg delvis av Pierre Bourdieu i sin analyse av Skulpturlandskap Nordland og hevder at norsk kulturpolitikk er med på å befeste avstanden mellom ulike grupperinger i samfunnet og deres forståelse av kunst og kultur. Slik standardiseres et skille mellom ”de som vet” og ”de som ikke vet”. Hun konkluderer med at Skulpturlandskap Nordland, som eksempel på demokratisk basert kulturformidling, ikke kan lykkes. Holm, 1997.

<sup>100</sup> Forprosjekt, 1990, s. 8.

<sup>101</sup> To skulpturer skiller seg umiddelbart ut i denne sammenheng. *Hode* i Vestvågøy og *Havmannen* i Mo i Rana brukes begge bevisst i markedsføringen av kommunene og har nærmest oppnådd status som symboler på stedene.

Skulpturlandskap Nordland tar utgangspunkt i den fenomenologiske retningen innen stedsspesifikk kunst.<sup>102</sup> Dette innebærer at kunstverket er uløselig knyttet til et bestemt sted. Videre vil kunstverket med sitt nærvær skape et nytt sted, da det spiller videre på og synliggjør elementer som allerede eksisterer på stedet. Kunstverket synliggjør sine omgivelser, slik at disse får en ny dimensjon. Kunstverket og stedet utgjør en uløselig helhet.

Vil dette si at skulpturen *og* omgivelsene utgjør selve kunstverket? Siden skulpturen i teorien er så knyttet til sin plassering, må svaret bli ja på dette spørsmålet. Skulpturen og omgivelsene utgjør selve verket. Flyttes verket, ødelegges det. Det kan ikke fungere i en annen sammenheng. I denne sammenheng er det stort sett den nordlandske naturen som utgjør omgivelsene. For å beskrive dette landskapet bruker man ofte adjektiver som sublimt, vilt, vakkert osv. Er skulpturene plassert *i* dette landskapet, eller er de *en del av* det? Kunne noen, flere, eller kanskje alle skulpturene fungert like godt (eller dårlig) i helt andre omgivelser?

Vi sitter igjen med følgende spørsmål som kan være til hjelp for å finne ut om Skulpturlandskap Nordland er stedsspesifikk kunst:<sup>103</sup>

- Er det brukt materialer som bidrar til å forsterke båndene mellom skulptur og kommune?
- Spiller verket videre på kommunens/stedets historiske, sosiale eller kulturelle forhold?
- Har kunstneren tatt hensyn til meteorologiske, klimatiske eller geologiske forhold?
- Har kunstverkets inntreden i kommunen ført til økt kommunikasjon?
- Utgjør skulptur og omgivelser en helhet?
- Kunne verket ha fungert like bra en helt annen plass?
- Har nye rom oppstått?

### **3. 6 Oppsummering**

Oppsummerende kan vi si at målsettingene bak Skulpturlandskap Nordland var at hver av fylkets 46 kommuner (inkludert Skånland i Troms) skulle fungere som rom i en enorm utendørs skulpturpark. Hvert av disse rommene skulle etter nøye forarbeid av en gruppe fagkonsulenter (kunsteksperter) få tildelt en anerkjent samtidskunstner av norsk, nordisk eller internasjonalt opphav. Denne kunstner skulle gjennom sitt besøk i kommunen skape et tredimensjonalt kunstverk ut fra spesifikke særtrekk som kjennetegnet kommunen – vill natur, kultivert landskap eller bymiljø – som verket skulle plasseres i. En forutsetning var at kunstneren satte seg inn i lokalhistorie samt kulturelle, sosiale, metrologiske og geologiske

---

<sup>102</sup> Dette har vi sett i delen om prosjektets målsetninger, samt den de involvertes henvisninger til uttalelser av Serra og Heizer.

<sup>103</sup> Disse er utarbeidet på bakgrunn av Skulpturlandskap Nordlands målsetninger samt forholdet skulptur – sted i delen om stedsspesifikk kunst (kapittel 2), da med hovedvekt på den fenomenologiske retning.

forhold. Skulpturen skulle slik oppnå en spesiell tilknytning til stedet og skape dialog mellom sted og skulptur. Den kunstfaglige rammen var at skulpturene skulle være stedsspesifikke. Verket er ikke plassert et sted, det *er* stedet, og kan følgelig ikke flyttes uten å miste sin mening.

Møtet mellom verk og betrakter ble vektlagt. Kunstverket skulle gi næring til betrakterens fantasi, gi menneskene indre krefter og være kilde til inspirasjon og nye opplevelser. Verkene skulle være identitetsskapende og skape trivsel i nærmiljøet.

Skulpturene skulle være stedsspesifikke og samtidig speile skulpturkunsten de siste tre tiår. Kunstnerne skulle bli beriket og inspirert av møtet med den ville nordlandske natur, og i kraft av sin status være med på å rette et internasjonalt fokus mot Nordland Fylke og Skulpturlandskap Nordland.

Prosjektet møtte fra første stund mye motgang, noe illsinte leserinnlegg i lokalavisene kan bevitne. Nordlandskunstneren Karl Erik Harr talte "folkets" sak mot kultureliten som ble anklaget for å skitne til den nordlandske naturen med ubrukkelig jåleri, importert fra utlandet. Prosjektet ble ved flere anledninger sammenlignet med eventyret "Keiserens nye klær".



## Kapittel 4: Utvalgte skulpturer

For å finne ut om Skulpturlandskap Nordland er stedsspesifikk kunst, må vi se nærmere på selve kunsten, de ferdige skulpturene som er plassert i det nordlandske landskap. Det er i denne sammenheng ikke mulig å ta for seg alle de 33 skulpturene. Jeg må begrense meg til å se nærmere på et lite utvalg av skulpturene. Jeg vil benytte meg av de syv ovenfor nevnte ”kontrollspørsmål”. Disse er utarbeidet ved hjelp av den tidligere beskrivelse av stedsspesifikk kunst og Skulpturlandskap Nordlands målsettinger.

Jeg begynner med *Il Nido / Reiret* av Luciano Fabro på Røst og *I dag, i morgen, alltid* av Kari Cavèn i Beiarn. Disse skulpturene er valgt da de representerer to forskjellige måter å tilnærme seg det stedsspesifikke på. De er svært forskjellige, men i begge tilfeller har kunstnerne løst oppdraget etter prosjektets målsetninger.

Mitt neste tema er ”det enestående” ved skulpturene. Kunstnerne skulle besøke sin tildelte kommune og skape en stedsspesifikk skulptur ut fra de forutsetninger som finnes i kommunen. Kan en skulptur være enestående og unik, skapt for et spesielt sted, når den har en tvilling eller ”storebror” et annet sted? I denne delen vil jeg bruke *Havmannen* av Antony Gormley i Rana som hovedeksempel. Jeg vil i en kortere analyse komme inn på *Uten Tittel* av Dan Graham i Vågan kommune.

Deretter vil jeg komme inn på huset som formidlingsform i Skulpturlandskap Nordland. Kan den nordlandske naturen være årsak til at flere har valgt denne formen? Her vil jeg bruke *Steinhuset* av Bjørn Nørgaard som hovedverk, men vil komme kort inn på / eksemplifisere med flere av verkene i prosjektet som har hus som tema.

*Uten Tittel* av Bård Breivik i Narvik er den eneste av de 33 skulpturene som fortsatt ikke er ferdig. Hva skjer når kommunalt rot og økonomi setter en stopper for kunstnerens opprinnelige plan? Kan skulpturen likevel regnes som stedsspesifikk? Jeg vil se nærmere på denne problemstillingen ved hjelp av Breiviks skulptur.

### **4.1 *Il Nido/ Reiret og I dag, i morgen, alltid* – to forskjellige tilnærminger**

Vi skal se at Luciano Fabro har latt seg inspirere av de historiske bånd mellom Røst og Italia, samt selve stedet skulpturen er plassert for å skape et uløselig bånd mellom skulptur og omgivelser. Kari Cavèn har på sin side benyttet seg av lokalt materiale og dets forgjengelighet i sin søken etter avhengighet mellom skulptur og kommune.

#### 4. 1. 1 *Il Nido/ Reiret* - Luciano Fabro - Røst

”E una scultura molto intelligente.’ Dette er en meget intelligent skulptur.”  
Luciano Fabro <sup>104</sup>

*Il Nido* er plassert på Vedøy i Røst kommune. Røst er en øykommune ytterst i Lofoten med ca 650 innbyggere. Disse bor på Røstlandet, hovedøya, som i motsetning til resten av Lofoten er flat som en pannekake. Vedøya er, som resten av Lofoten, preget av bratte fjell. Øya er kjent for sitt rike fugleliv, og lundefuglens hekking fører med seg strenge besøksrestriksjoner.

Det er ikke tilfeldig at akkurat denne kommunen fikk tildelt en italiensk kunstner. Røst har gjennom handel med tørrfisk etablert lange og tette bånd til Italia. Opprinnelsen til denne handel tillegges et dramatisk forlis for snart 600 år siden. I 1432 drev 16 overlevende av et mannskap på 65 i land på en av Røsts øyer. Lederen for mannskapet var den venetianske adels- og handelsmannen Pietro Querini. Hans beretning om det som skulle bli et tre og en halv måneds opphold på Røst, er den eneste detaljerte kilden som finnes om livet i Nord-Norge på 1400 – tallet. Querini var på vei med fullastet skip fra Kreta til Flandern. Reisen ble forfulgt av stormer og uvær, skipet ble drevet ut av kurs, og over åtte måneder etter avgang, etter nesten tre uker i livbåter, preget av sult, tørste, kulde og utmattelse så de 16 italienerne land:

”Vi nærmede os stadig den frelsende klippeø, men der var ikke på nogen av siderne en strand, der var bekvem til at lande for os, da hele dens omkreds var steil. Som ved et under førte vor leder og frelser os trøtte og slitne til den eneste lille strand, som fantes, lig svage fugle, der når jorden eter endt flugt.”<sup>105</sup>

Klippeøya skulle vise seg å være ubebodd og dekket av snø. Ytterlige tre døde og det tok 29 dager før de resterende 13 ble funnet av folk fra Røst. Querini beskriver røstfolket med respekt og takknemmelighet:

”Indbyggerne paa disse øer er meget renlivede mennesker og ser godt ud, og saaledes er det ogsaa med kvinderne der. (...) De er (...) meget fromme kristne. (...) I den tid,vi var der, blev vi venlig behandlede efter deres evne.”<sup>106</sup>

Querini beretter også om øyens rike fugleliv:

---

<sup>104</sup> Gulowsen, 2000, s. 204. Luciano Fabro (født i 1936) bor og arbeider i Milano, Italia.

<sup>105</sup> Knutsen (red.), 1993, s. 25.

<sup>106</sup> Ibid., s. 33-34.

”Om våren kom der til denne ø utallige vilde ænder (dvs ærfugl) og byggede reder paa øen; de lagde sig ganske nær husveggen.”<sup>107</sup>

Han skriver om hvordan de innfødte livnærte seg av fiske, hvordan de tørket fisken i vinden og solen uten salt og hvordan fisken ble hard som tre. Når fisken skulle spises, slo de på den med øksehammeren og tilsatte smør og krydder. Querini skriver videre om hvordan de ved hjelp av tørrfisken kunne bytte til seg nødvendige varer:

”De drager til et sted i Norge, som heder Bergen, mere end 1000 miglier borte. Til denne handelsby kommer skibe med en dræktighed paa 300 – 350 botter med alle slags varer fra Tyskland, England, Skotland og Preussen, alt saadant, som er nødvendigt til mad og klæder. Det er utallige folk, som kommer med sin fisk, og utallige baade, og da byttes fisken bort for varer, som de trænger; thi, som jeg før har sagt, der kan ikke avles noget der, hvor de bor.”<sup>108</sup>

I Italia regnes Querini som den som innførte tørrfisken dit, selv om det er mer sannsynlig at den allerede var kjent gjennom hanseatene. Sant er det uansett at handelen med tørrfisk fortsatt pågår mellom Røst og Italia. Det er dette bånd som i Forprosjektet ble vektlagt da Røst skulle tildeles en kunstner. Luciano Fabro beskrives der som en kunstner som har en nærhet til naturen. Videre:

”Luciano Fabro vil markere en vakker avslutning på 'Lofotenlinja'. Samtidig vil han som italiener 'gjenoppdage' Querinis Røst og være med på å styrke de allerede etablerte forbindelser til Italia.”<sup>109</sup>

Hva skapte så Fabro ut fra sitt møte med Røst? Gjenoppdaget han Querinis Røst og har verket bidratt til å styrke forbindelsen til Italia?

### *Il Nido – form og materiale*

*Il Nido* består av to doriske søylefragmenter og tre egg. De tre eggene er plassert mellom de to søyleelementene som blottstiller dem i det de heller fra hverandre. Samtidig beskytter de eggene, de fungerer som et skjermende rede. Alt er utført i hvit marmor. Marmor fra Carrara i Italia, en steintype ettertraktet av skulptører fra hele verden. De tre eggene er blankpolerte, mens søyledelene har en ruere overflate. Vær og vind vil med tiden merke eggene som etter

---

<sup>107</sup> Ibid., s. 34.

<sup>108</sup> Ibid., s. 32.

<sup>109</sup> Forprosjekt, 1990, s. 24.

hvert vil miste sin glans. Skulpturen er ikke stor. Søyлеformenes diameter er 85 cm, eggene 25 cm. Den hviler rett på bakken uten noen form for fundament eller sokkel. (Fig. 7)

Skulpturens form vekker assosiasjoner både til naturen og kulturen. Eggene til naturen, søyledelene til kulturen. Egget som symbol på fruktbarhet, skapelse, gjenfødelse og liv er utbredt i de fleste kulturer. Egget er utgangspunkt for livet, og vekker assosiasjoner til livets begynnelse. Søylene representerer kulturen, det arkitektoniske og menneskeskapte. Det at Fabro har valgt en klassisk søyleform bringer tankene til forgagne tider, til det antikke Roma eller Hellas, til epoker som er beundret av - og som har inspirert - ettertiden.

### *Il Nido – plassering*

*Il Nido* er plassert på Vedøya. Vedøya er ubebodd av mennesker. Den utgjør sammen med nærliggende øyer verdens største sjøfuglkoloni. Av disse er lundefuglen den mest tallrike med om lag en million hekkende individer hvert år.<sup>110</sup> Av denne grunn er Vedøya besøksregulert, noe som innebærer ferdselsrestriksjoner mellom 15. april og 15. august. I denne perioden er skulpturen forbeholdt de hekkende fuglene. På spørsmål om hvorfor akkurat Vedøya ble valgt, svarte Fabro; ”Fordi kunsten tilhører hele naturen. Lundefuglenes skjønnhet er også for meg.”<sup>111</sup> *Il Nido* er plassert på den siden av øya som er synlig fra Røstlandet. Skulpturen er godt synlig med kikkert der den hviler kritthvit i irrgroent gress med det mørke fuglefjellet i bakgrunn. Den er utilgjengelig store deler av året. Om vinteren kan den være helt dekket av snø. Man er i tillegg avhengig av båtskyss for å besøke den. Gulowsen mener at Fabro med dette har oppnådd å skape ”forventning og en slags lengten etter sin skulptur”.<sup>112</sup> Skulpturen ligger der, men kan ikke nås. (Fig. 8.)

### *Il Nido – stedsspesifikk kunst?*

I dette tilfellet er det primært historien som danner utgangspunktet for utvelgelsen av kunstner og tilblivelse av skulptur. De historiske bånd mellom et lite sted i Nordnorge, ”et vildt og fjernt sted, paa deres sprog kaldtes det verdens ende”<sup>113</sup>, og Italia, representert med den anerkjente arte povera – kunstneren Luciano Fabro. De tette bånd mellom disse steder skulle forsterkes og synliggjøres gjennom en skulptur. Skulpturen var samtidig 1 av 33 skulpturer med felles utgangspunkt og målsettinger. Dette skulle kunstneren ta hensyn til i sitt valg av plassering, bruk av materialer osv.

---

<sup>110</sup> Andre hekkende fugler på Røst er; krykkje, alke, lomvi, skarv og havørn.

<sup>111</sup> Gulowsen, 2000, s. 206.

<sup>112</sup> Ibid., s. 205.

<sup>113</sup> Knutsen (red.), 1993, s. 34.

La oss begynne med historien. Querinis møte med Røst regnes som startskuddet for handelen mellom Røst og Italia. Har Fabro gjenoppdaget Querini og latt seg inspirere av han? Kommer dette til syne i *Il Nido*?

Historikere har ment at øya Querini strandet på var Sandøy. Her står også minnestøtten over italienerne. Senere Queriniforskning vil imidlertid ha det til at det var på Vedøya det italienske mannskapet vasset i land.<sup>114</sup> Dette har nok ikke hatt noen stor betydning for *Il Nidos* plassering. Hadde Fabro villet plassere sin skulptur der Querini og hans mannskap gikk i land, ville han heller valgt Sandøy, da de fleste forskere heller mot denne teorien. Det at Vedøya kan ha vært åstedet er en tilfeldighet. Nøyaktig hvor Querini gikk i land ser ut til å ha spilt liten rolle for skulpturens plassering. Fabro har uttalt at han tok utgangspunkt i ”det rike fuglelivet på Røst og i øyriket utenfor”.<sup>115</sup> Vedøyas funksjon som fuglereservat var det som avgjorde hvor *Il Nido* skulle plasseres. ”I et intervju har Fabro kommentert nåtidens forhold til naturen. Han konstaterer at vår generasjon kanskje er i ferd med å miste den nære kontakten med naturen.”<sup>116</sup> Kanskje var også dette med på å bestemme skulpturens plassering?

I stedet for å rette fokus mot møtet mellom Querini og Røst, har Fabro i sin skulptur vektlagt møtet og båndet mellom to kulturer. To doriske søyledeler med tre egg mellom. Søylefagmentene representerer middelhavslandene, kulturens vugge, som danner et rede rundt den nordiske kulturen, eggene. Eggene representerer samtidig naturen som menneskene er avhengige av for å overleve. Naturen på Røst møter kulturen fra Italia. Bruken av egg vekker assosiasjoner til noe opprinnelig, gjenfødelse og evig liv. Naturens kretsløp. *Il Nido*, som betyr reir, er passert på en øy bebodd av hekkende fugler. Querini sammenlignet seg selv og sine menn med ”svage fugle, der naar jorden etter endt flugt”<sup>117</sup> da de krabbet i land etter månedsvis på det stormfulle havet. Vedøyas fugler vender tilbake år etter år. Søyledelene kan også oppfattes som fuglevinger som løftes opp og beskytter eggene, slik millioner av hekkende fugler på øya har løftet sine vinger i en beskyttende gest gjennom uminnelige tider. *Il Nido* er en hyllest til naturen. Den er like mye tilvirket for fuglene, naturen, som for menneskene, kulturen.

Kan Fabros bruk av materiale bidra til at skulpturen er stedsspesifikk? Fabro har ikke brukt lokalt materiale. Carraramarmor er en av Italias ettertraktede eksportartikler, det materiale skulptører fra hele verden vil jobbe med. Tørrfisken er Røsts ettertraktede

---

<sup>114</sup> Nordlandsposten, 15.9.1995.

<sup>115</sup> Aftenosten, 11.8.1994.

<sup>116</sup> Lofotposten, 29.7.1994.

<sup>117</sup> Knutsen (red.), 1993, s. 25.

eksportartikkel. Det meste av denne havner i Italia,<sup>118</sup> mens carraramarmor åpenbart ikke er særlig utbredt på Røst. I sitt valg av materiale gir Fabro en bit av Italia til Røst. En bit natur fra Italia, omformet til skulptur og plassert i naturen på Røst. Sett i denne sammenheng er naturen en forutsetning for kunsten.

”Avgjørende er det at kunstverket gir inntrykk av å ha stått der bestandig. Derfor er de to søyledelene bearbeidet på en måte som gir inntrykk av at de er slitt av vær og vind. Derimot vil eggene med tiden naturlig miste sin glans. Kunstverket og valget av beliggenhet gir stedet en sakral fornemmelse.”

Luciano Fabro, 1994.<sup>119</sup>

Fabro vil gi inntrykk av at kunstverket alltid har stått der. Det skal ikke vedlikeholdes, men slites naturlig av vær og vind. Dette er helt i tråd med tanken bak Land Art og stedsspesifikk kunst i sin tidlige fase. Er verket plassert ute i landskapet, er det overgitt til naturens krefter. Hos en annen av skulpturene i Skulpturlandskap Nordland, har dette aspekt kommet tydelig frem. *Hai-Ku-Badekar* av Dorothy Cross bestod opprinnelig av tre deler. En av delene, badekaret, var av jern og tenkt å ruste bort på grunn av tidevannet (i løpet av 10 – 12 år). Det ble i stedet tatt av storm i løpet av den andre vinteren det sto der på svaberget, og siden har bare haien og kua vært tilbake. Det at kunstverket er overlatt til naturens krefter gjør at det får en ekstra tilknytning til stedet. *Il Nido* var ny og hvit da den ble plassert på Vedøya, men ville med tidens hjelp bære preg av sin plassering. Sauer ville gresse rundt den, fugler ville skite på den, regn og snø ville tære på den og den salte vinden ville merke den. Over tid. Ingen skulle holde eggene glansfulle og fri for skitt. Vedlikehold skulle ikke forekomme. Slik blir skulpturen del av stedet.

For å kunne besvare spørsmålet - er *Il Nido* stedsspesifikk kunst? - kan vi ved hjelp av de tidligere lanserte kontrollspørsmål svare følgende:

Selv om Fabro ikke har brukt lokalt materiale i tilvirkningen av sin skulptur, har hans valg av materiale forsterkt båndet mellom skulptur og kommune. Ved å spille videre på de tette bånd mellom Røst og Italia, falt valget på marmor fra Carrara. Dette er et verdifullt eksportprodukt, akkurat som tørrfisken som sendes i motsatt retning – fra Røst til Italia - er det.

Skulpturen spiller videre på historiske og kulturelle forhold. En italiensk kunstner ble valgt, da de tette historiske og nåtidige handelsforbindelser mellom Røst og Italia kunne danne et godt utgangspunkt for en stedsspesifikk skulptur. Fabro har tatt utgangspunkt i disse

---

<sup>118</sup> I 1990 omsatte Røsts 665 innbyggere fiskeprodukter for 350.000 kr. hver. To tredjedeler av inntektene skriver seg fra direkte eksport fra Røst til Italia. ( Jaukkuri (red.), 2001, s. 14.)

<sup>119</sup> Jaukkuri (red.), 2001, s. 94.

båndene og skapt en skulptur som blant annet symboliserer forholdet mellom den italienske middelhavskultur og Røsts natur.

Kunstneren har tatt hensyn til både klimatiske og meteorologiske forhold som etter italiensk målestokk kan regnes som nokså ekstreme. Fabro ser dette som en fordel, da vær og vind over tid vil slite på skulpturen, noe som vil gi inntrykk av at skulpturen alltid har stått der. Fabro har valgt et materiale av stein, og selv om marmor er en ”myk” steinsort, vil det ta lang tid før den slites. Fabro har valgt et materiale som er slitesterkt, men som samtidig over tid vil bidra til evighetsperspektivet ved skulpturen.

Har skulpturen ført til økt kommunikasjon i kommunen? I motsetning til flere av de andre skulpturene i prosjektet, ble *Il Nido* stort sett godt mottatt av lokalbefolkningen. Dette kan muligens ha med skulpturens form å gjøre. Mange av de andre kunstverkene møtte motstand og kommentarer som; ”den der kunne hvem som helst ha laget”, ”dette er jo bare noe skrot som har rekt land i fjæra” osv. *Il Nido* er kanskje nærmere det ”folk flest” vil kalle godt håndverk, et verk som ikke kan være laget av ”hvem-som-helst”, men som forutsetter en trent kunstnerhånd. Dette kan ha vært faktorer som bidro til at lokalbefolkningen tok godt imot kunstverket.

På et punkt hersket det imidlertid uenighet mellom kunstner og lokalbefolkning. På Røst så man gjerne at skulpturen skulle plasseres på plassen foran sykehjemmet. Fabro klarte å unngå at dette synspunkt førte til debatt, noe som var tilfellet i mange andre kommuner og som i noen tilfeller førte til bitter strid. Skulpturen hadde ikke fungert på samme måte foran sykehjemmet. Skulpturen har en tilknytning i form og ide til fuglereservatet Vedøya. Den ville mistet sitt meningsinnhold hvis den hadde blitt plassert en annen plass. Dette punkt fører oss direkte over til neste spørsmål: Utgjør skulptur og omgivelser en helhet? Skulpturen står i et avhengighetsforhold til stedet den er plassert. Den spiller bevisst videre på allerede eksisterende elementer på Vedøya, særlig i form av den åpenbare fuglesymbolikken. Skulpturen er liten. Den ruver på ingen måte i landskapet. Den har ikke forandret landskapet, men markerer det med sin stille tilstedeværelse. Den eksisterer like mye, eller mer, for fuglene på øya enn for menneskene som er avhengige av båtskyss for å ta den nærmere i øyesyn. Det at skulpturen er avhengig av sine omgivelser for å fungere optimalt, og det at omgivelsene ikke er forandret (flyttes skulpturen vil gresset under den snart gro igjen og viske ut alle spor), gjør at vi kan konkludere med at det er skulpturen *sammen med* omgivelsene som utgjør selve verket.

Har et ’nytt rom’ oppstått i kommunen? Jeg vil svare bekreftende også på dette spørsmålet. Fabro har med sin skulptur skapt et nytt rom i kommunen, både mentalt og fysisk.

Skulpturen er utilgjengelig store deler av året, men eksisterer i folkets bevissthet. Det at den er synlig med kikkert fra Røstlandet er med på å skape en lengsel mot den i de perioder den er utilgjengelig. Vissheten om at den eksisterer der ute for fuglene, men ikke for den menneskelige betrakter gir skulpturen en ekstra dimensjon og tilhørighet til Vedøya. Vissheten om den kan være nok.

Fabro har laget en skulptur som oppfyller de kriterier som er satt for å avgjøre om et kunstverk er stedsspesifikt. Han tok utgangspunkt i de historiske og nåtidige bånd mellom Røst og Italia, samt fuglekolonien på Vedøa. Resultatet ble en skulptur som har tilhørighet i sine omgivelser både på et fysisk, historisk og ideologisk plan.

#### **4. 1. 2 I dag, i morgen, alltid – Kari Cavèn – Beiarn**

Beiarn er en kommune med om lag 1200 innbyggere. Det er en innlandskommune som strekker seg fra Beiarnfjorden i nord til Svartisen i sør. De eldste spor etter bosetting finnes 2500 år tilbake i tid, og jordbruk har siden den gang vært hovednæringen i kommunen.

Beiarn kommune fikk tildelt den finske kunstneren Kari Cavèn.<sup>120</sup> Begrunnelsen lyder som følger;

”Tre er Cavèns mest brukte materiale, og de gamle bygge- og handverkstradisjonene i Beiarn vil interessere han. Samtidig danner de dype dalførene helt spesielle ’rom’ som for han vil representere en stor utfordring.”<sup>121</sup>

Cavèn oppsøkte ”sin” kommune 4 ganger i løpet av prosessen, og bodde 2 måneder i strekk på det lokale pensjonatet. Kan hans møte med Beiarn spores i skulpturen? Har skulpturen et uttrykk som knytter den til sin kommune og sine omgivelser?

#### *I dag, i morgen, alltid – form og materiale*

*I dag, i morgen, alltid* er et verk som består av tre deler. Disse delene er like i form og størrelse. De er 210 cm høye og sirkelformen danner utgangspunktet. Hver av delene er åttekantede konstruksjoner og kan beskrives som åttetakkede stjerner. De tre elementene er plassert i en trekantformasjon. Hver av konstruksjonene er utført i forskjellige materialer. Den ene består av ved (lokalbefolkningen fleipet med at den neppe kom til å overleve fyringssesongen). Denne kom til å forsvinne etter noen år, da den er laget av et lite slitesterkt

---

<sup>120</sup> Kari Cavèn, f. 1954, Savolinna, Finland. Studier: 1977-78 Konstindustriella Høgskolan, 1978-82 Finlands konstakdemis skola. Bor og arbeider: Helsingfors, Finland. (Jaukkuri (red.), 2001 s. 50.)

<sup>121</sup> Forprosjekt, 1990, s. 24.



materiale. Den andre konstruksjonen er laget av trebjelker. Disse er stablet slik man i gamle dager bygde hus, i laftingsteknikk. Denne kom også til å forvitne over tid, men ville eksistere i flere tiår etter at vedkonstruksjonen hadde forsvunnet. Den tredje er utført i granitt fra Evjen i Beiarn. Denne vil bli stående i uoverskuelig fremtid, da granitt er et evigvarende og svært slitesterkt materiale. Valg av materialer, samt sirkelformen, gjør at tidsaspektet spiller en fremtredende rolle i vårt møte med skulpturen. Sirkelen er et symbol på tiden og naturens evige kretsløp. To av konstruksjonene vil gradvis forsvinne over tid. Slik kan skulpturene ses som tidsmålere i naturen, naturens klokker. Granittkonstruksjonen vil også forandres over tid, da den sammen med de to andre utgjør/utgjorde en opprinnelig helhet. Når de andre forandrer seg og gradvis forsvinner vil dette farge betrakters persepsjon også av den "uforanderlige" konstruksjonen som står tilbake. (Fig. 9.)

### *I dag, i morgen, alltid – plassering*

I motsetning til *Il Nido*, som ble plassert etter kunstneres eneste og opprinnelige ønske, bød plasseringen av *I dag, i morgen, alltid* på en del omveier:

"Den finske kunstneren (...) har levert to utkast til skulptur, ett i tre og ett i stein. Kunstneren har også sett seg ut stedet: Svartnes ute i Beiarnfjorden. Der sto det i sin tid et par oljetanker. Soklene til disse tankene står ennå, og Kari Cavèn synes at disse vil være et utmerket sted å plassere skulpturen på."<sup>122</sup>

På et tidspunkt trakk kommunen seg fra hele prosjektet. "Det ble i kommunestyret sagt at dersom kommunen realiserer steinblokkformasjonen på Svartnes, vil den gjøre seg til latter for omverdenen."<sup>123</sup> Etter et møte med fylkeskommunen sa imidlertid kommunen seg villig til å ta del i prosjektet igjen "under forutsetning av at kommunen fikk et avgjørende ord med i laget, blant annet når det gjaldt plasseringen".<sup>124</sup> Cavèn's opprinnelige plan for plassering av verket ble ikke realisert, og han lanserte fire andre aktuelle steder. Arstadørja var både kunstnerens og kommunestyrets favoritt, men stedet falt bort som følge av nei fra grunneieren. Også de tre andre stedene viste seg å være uaktuelle. Etter mye om og men, ble til slutt Trones valgt som åsted for skulpturens endelige plassering:

"Beiarn kommunestyre har valgt Trones som sted for Skulpturlandskap Nordland. Den finske kunstneren Kari Cavèn har godkjent plasseringen."<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> Nordlandsposten, 5.3.1992.

<sup>123</sup> Ibid., 30.4.1992.

<sup>124</sup> Ibid., 25.5.1992.

<sup>125</sup> Ibid., 25.6.1992.

”Trones blir stedet for skulpturen i Beiarn. (...) Et samlet kommunestyre beklaget samtidig grunneierens klare nei til skulptur på Arstadørja, som anses som det desidert beste stedet. (...) Trones er imidlertid et meget godt andrevalg, var det enighet om. Stedet ligger sentralt, med stor ferdsel, i naturskjønne omgivelser.”<sup>126</sup>

Kunstnerens ønsker angående skulpturens plassering ble ikke oppfylt. I tillegg til hans opprinnelige ønske om plassering på Svartnes, ble fire andre steder lansert. Det skulle vise seg at heller ikke disse stedene var aktuelle. Til slutt ble han tilbudt et sted som han takket ja til. En garasje ble revet, og skulpturen ble plassert på en gresslette mellom elva og veien. Trær omkranser skulpturen på flere sider, mens skogledde åser og fjell utgjør den større rammen. I motsetning til *Il Nido* er skulpturen lett tilgjengelig for besøkende.

### *I dag, i morgen, alltid – stedsspesifikk kunst?*

På hvilken måte er skulpturen *I dag, i morgen, alltid* knyttet til Beiarn kommune? Cavèn kom til kommunen ved flere anledninger og bodde der mange uker i strekk. Dette innebærer at han må ha blitt inspirert av hele kommunen – folket, klimaet, naturen – da han arbeidet med skulpturskissene.

To av målsettingene til Skulpturlandskap Nordland var å bestrebe bruk av lokalt materiale og lokal arbeidskraft. Disse har Cavèn oppfylt. Granitten i steinkonstruksjonen er fra Beiarn og utvunnet av lokal arbeidskraft. Representanter fra kommunen har altså fysisk bidratt til skulpturens tilblivelse.

Naturen i Beiarn ble av Cavèn sett på som en stor utfordring. I et avisintervju innrømmer han;

”Jeg var sjokkert da jeg kom til Beiarn første gang. Jeg begynte å bekymre meg for alt mulig. Hvordan skulle jeg klare å lage kunst som kunne konkurrere med all denne vakre naturen?”<sup>127</sup>

Svaret på dette spørsmålet fant han nettopp i naturen. *I dag, i morgen, alltid* har sitt utgangspunkt i naturen i Beiarn. Cavèn kunne ikke konkurrere med naturen, men han kunne benytte seg av den. Dette kommer blant annet klart til uttrykk i valg av materiale. De tre skulpturelementene er alle laget av materialer fra Beiarns natur. Skulpturen er slik – bokstavelig talt – et produkt skapt av naturen i Beiarn, omformet av kunstneren Kari Cavèn. Cavèn har gjennom sitt valg av materiale knyttet sin skulptur til Beiarn kommune.

---

<sup>126</sup> Ibid., 1.7.1992.

<sup>127</sup> Nordlands Framtid, 19.9.1992

Materialvalget gjør at skulpturen ikke kunne oppnådd samme tilhørighet i/til en annen kommune.

Er *I dag, i morgen, alltid* knyttet til et spesielt sted i Beiarn kommune? Smelter den og omgivelsene sammen til en enhet? *Il Nido* på Røst er knyttet til Vedøya. Dette var stedet kunstneren hadde plukket ut til sin skulptur. Skulpturen kunne ikke ha fungert like godt et annet sted i kommunen, for eksempel foran sykehjemmet. To remove the work is to destroy the work. Er dette tilfellet også for *I dag, i morgen, alltid*?

*I dag, i morgen, alltid* står ikke på den plassen, Svartnes, som kunstneren opprinnelig hadde tiltenkt skulpturen. Den er heller ikke plassert på kunstnerens andrevalg, Arstadørja. Kunstneren foreslo også tre andre steder som ble ansett som uaktuelle. Til slutt ble kunstneren tildelt stedet der skulpturen nå står. Har dette noen betydning for skulpturens tilknytning til Trones, det endelige stedsvalg?

Den lange og rotete prosessen angående skulpturens plassering, gjør at vi i første instans tenker at den må være nokså tilfeldig plassert. Hvordan kan en skulptur være tilvirket for et bestemt sted, når kunstneren ikke visste hvilket sted han lagde skulpturen for? Cavèn kan ha hatt Svartnes i Beiarnfjorden i bakhodet da han arbeidet med skissene til skulpturen. Dette spiller imidlertid ingen stor rolle for utarbeidelsen av selve skulpturen. Det var Beiarn kommune, og da særlig naturen i kommunen, som var inspirasjonskilden. Nettopp dette var en av tankene bak Skulpturlandskap Nordland. Kunstneren skulle møte lokalsamfunnet og naturen i sin tildelte kommune. Dette møtet skulle inspirere kunstneren og han/ hun skulle skape en skulptur ut fra dette møtet. Cavèn er en av de kunstnerne som var mest aktiv på dette område – han bodde i kommunen flere uker i strekk. Derfor velger jeg å se bort fra den lange og rotete prosessen angående skulpturens plassering. Skulpturen er skapt med tanke på Beiarn kommune og ikke med tanke på et spesielt sted i Beiarn. Det at Trones ikke var blant kunstnerens forslag til plassering, anser jeg derfor som uvesentlig i den videre analysen.

*I dag, i morgen, alltid* er plassert på en gresslette omgitt av ”blandingsskog, knauser og spredt bosetting.”<sup>128</sup> Denne plassen ble tilrettelagt med tanke på Cavèns skulpturer. Skulpturene er (i motsetning til *Il Nido*) lett tilgjengelig for betrakter, da det går en bilvei rett forbi. Landskapet omkring er ikke like utemmet og vilt som på Vedøya. Altti Kuusamo beskriver *I dag, i morgn, alltids* omgivelser:

---

<sup>128</sup> Jaukkuri (red.), 2001, s. 52.

”Den karrige naturen rundt skulpturene er ikke den Store og Sublime naturen. Det er ikke en natur som vilt akkompagnerer skulpturer; den drar seg vekk fra dem og åpner opp uten kontraster. Det er en natur her som til og med minner om den finske.”<sup>129</sup>

Det stemmer at landskapet rundt skulpturen er ”tammere” og mindre dramatisk enn naturen som omkranser flere av de andre skulpturene i prosjektet. Beiarn ligger inne i landet, i ly for havet. Fjellene er ”rundere”, trærne har god grobunn. Folkene her har i alle tider vært avhengige av jorden og jordbruk og ikke, som Røstværingene, av havet og fiske. I Forprosjektet beskrives Beiarns dype dalfører som spesielle ”rom” som ville representere en utfordring for Cavèn.<sup>130</sup> Det er disse dalfører som trekker seg tilbake og gjestfritt åpner opp rundt skulpturen som ligger der, godt synlig på gressletten.

Tidsaspektet er en åpenbar referanse ved verket. Det er derfor rimelig å knytte den tredelte tittelen direkte til skulpturens tre deler. *I dag* er representert av vedkonstruksjonen. Den er her nå, men har iboende en flyktighet, da den, sett i sammenheng med de andre to konstruksjonene, snart vil forsvinne. Den representerer nåtiden. (Fig. 10.) Trekonstruksjonen representerer *i morgen*. Den vil fortsatt være igjen når vedkonstruksjonen er borte, men siden den er laget av tre vil også den forsvinne i løpet av fremtiden. Den blir et bilde på vår nærmeste fremtid. (Fig. 11.) Granittkonstruksjonen representerer *alltid*. Den er laget av et slitesterkt materiale og sammenlignet med de to andre forgjengelige delene blir den et bilde på evigheten. (Fig. 12.) De tre skulpturene fungerer slik som tidsmålere i naturen. Når skulpturene slites av vær og vind blir vi minnet på om det forgjengelige. Parallellen kan her trekkes til kunsthistoriens *memento mori* – ”husk at du skal dø”. Etter hvert som de to forgjengelige skulpturene forvitrer, vil man bli minnet på om sin egen tilmålte tid på jorden.

Skulpturenes grunnform er sirkelen. Fordi sirkelen er uten begynnelse og slutt kan den leses som et symbol på uendelighet, evighet, naturens kretsløp. Cavèn oppnår å kombinere det forgjengelige med det evige. *I dag, i morgen, alltid* kan slik, i likhet med *Il Nido*, leses som et uttrykk for naturens evige kretsløp. Cavèn så naturen i Beiarn som en utfordring. Han løste utfordringen ved å ta utgangspunkt i naturen. Skulpturen er laget *av* naturen, samtidig som den *representerer* eller er et bilde på naturen.

Er *I dag, i morgen, alltid* stedsspesifikk kunst?

Det er brukt materialer som knytter skulpturen til kommunen. Alle de tre skulpturdelene er direkte knyttet til Beiarn i form av materialet de er tilvirket av. Granittkonstruksjonen er i tillegg utvunnet av lokal arbeidskraft, noe er med på å forsterke tilhørigheten ytterligere.

---

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Forprosjekt, 1990, s. 24.

Spiller skulpturen videre på historiske eller kulturelle forhold på stedet? ”Tre er Cavèns mest brukte materiale, og de gamle bygge- og håndverkstradisjonene i Beiarn vil interessere han.”<sup>131</sup> Treskulpturen er tilvirket av treelementer, bygd opp i lafteteknikk. Er dette tilfeldig eller var Cavèn inspirert av de gamle byggetradisjonene i Beiarn? Det siste er mest sannsynlig, da Cavèn må ha satt seg grundig inn i kommunens historie og kultur den tiden han oppholdt seg der.

Da Cavèn selv har uttalt at han ble ”sjokkert” av naturen i Beiarn, kan vi konkludere med at han både opplevde og tok hensyn til de meteorologiske, klimatiske og geologiske forhold. Cavèn må ha hatt disse faktorer i bakhodet under sin planlegging av skulpturene, da det er meningen at de skal påvirkes og preges av naturens slitasje.

Utgjør skulptur og omgivelser en helhet eller kunne verket ha fungert like bra en annen plass? Skulpturen ligger fint til på Trones. Den kunne nok ha fungert andre steder i Beiarn også, men den kunne *ikke* ha fungert på samme helhetlige måte en plass utenfor kommunen. Beiarns natur er kunstnerens utgangspunkt, dette gjør at skulpturen er uløselig knyttet til Beiarn kommune. Dette kommer klarest til uttrykk i valg av materiale.

Har ”nye rom” oppstått og har verket ført til økt kommunikasjon i kommunen? Til tross for en del startproblemer og mye motgang, ble skulpturen til slutt stort sett godt mottatt av befolkningen i kommunen. Hvis krangling i kommunestyret og protestskulptur på åpningsdagen regnes som kommunikasjon, kan vi konkludere med at den definitivt ble økt under prosjektet. Det at skulpturen står der og forvitrer er med på å skape rom for refleksjon hos en ettertenksom og ”åpen” betrakter. Et nytt rom har også fysisk blitt skapt, åstedet for skulpturen. Her sto tidligere en garasje omgitt av trær, nå er plassen ryddet og åpnet og åsted for samtidskunst.<sup>132</sup>

#### **4. 1. 3 *Il Nido og I dag, i morgen, alltid* – stedsspesifikk kunst**

Jeg har gjennom mine analyser av de to skulpturene *Il Nido/ Reiret* og *I dag, i morgen, alltid*, konkludert med at begge kan regnes for å være stedsspesifikke kunstverk. Dette til tross for at kunstnerne valgte to forskjellige tilnærminger til retningen stedsspesifikk kunst. Luciano Fabro tok utgangspunkt i historien og de tette bånd mellom Røst og Italia, mens Kari Cavèn benyttet seg av lokalt materiale for å knytte sin skulptur til den utvalgte kommunen. Begge lot

---

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Det skulle vise seg at vedkonstruksjonen er mer værhard enn trekonstruksjonen, som i pr i dag har begynt å forvitre / råtne på noen av plankene. På vedkonstruksjonen har det forsvunnet noen vedskier, men den har holdt seg bedre enn trekonstruksjonen. På stedet skulpturene er plassert er det anlagt rasteplass med blomsterkasser. I følge Ågot Eide (kultur – og miljøsjef i Beiarn) anses skulpturen av de fleste som en berikelse for kommunen. Motstanden i startfasen ser ut til å ha mildnet med årene.

seg i tillegg inspirere av den lokale naturen, noe som fikk betydning for utforming og plassering av skulpturene.

Disse to eksempler viser forskjellige måter å løse en ”oppgave” på. Begge kunstnerne hadde de samme målsettinger og ideologiske rammer rundt seg. Utgangspunktet var det samme, men fremgangsmåte og ferdig resultat ble svært forskjellig. En av årsakene til dette er selvfølgelig at kunstnere fra hele verden med ulik erfaring, bakgrunn og ideer nødvendigvis vil skape helt forskjellige skulpturer og tilnærme seg oppgaven på forskjellige måter. En annen årsak finner vi i landskapet skulpturene skal plasseres i. Nordland fylke er veldig variert og ingen av kommunene er like. Kunstnerne skulle la seg inspirere av sin tildelte kommune, noe som skulle komme til uttrykk gjennom skulpturen. Både Fabro og Cavèn har lyktes i dette. Dette til tross for helt forskjellige tilnæringsmåter.

Skulpturlandskap Nordland med sine 33 forskjellige skulpturer laget av 33 forskjellige kunstnere har svært varierte og forskjellige uttrykk. Et felles krav ble alle kunstnerne stilt overfor; skulpturene skulle være stedsspesifikke. Vi har sett nærmere på to forskjellige tilnærminger og ”løsninger” på dette krav. Hva så med de andre skulpturene? I denne oppgaven har jeg ikke anledning til å ta for meg alle skulpturene. Jeg vil imidlertid komme inn på noen skulpturer til. Kan en skulptur regnes som spesielt utformet for et spesifikt sted i Nordland når dens ”tvillingbror” står plassert, uten at dette blir poengtert, et helt annet sted? Hvorfor har flere kunstnere brukt *huset* som uttrykksform? Hva skjer når økonomien, kommunalt rot og motgang setter en stopper for kunstnerens opprinnelige plan?

#### **4. 2 Kan en stedsspesifikk skulptur ha en eller flere ”brødre”?**

Målsettingen til Skulpturlandskap Nordland var at anerkjente kunstnere fra hele verden skulle komme til Nordland. I Forprosjektet gis begrunnelser til hvorfor akkurat *denne* kunstner er valgt til kommunen. Kunstnerne skulle la seg inspirere av sin tildelte kommune til å skape en skulptur særegen for denne kommunen. Dette er også et krav innen den stedsspesifikke kunsten. Verket skal være skapt ut fra forutsetningene på stedet og slik bli uløselig knyttet til omgivelsene. Er det da mulig at et stedsspesifikt verk har en ”bror” et annet sted?

#### 4. 2. 1 *Havmannen* – Antony Gormley – Rana

Jeg var godt kjent med Antony Gormleys<sup>133</sup> skulptur *Havmannen* da jeg i 1997 besøkte Birmingham i England. Jeg kom til Victoria Square og der sto *Iron Man*,<sup>134</sup> som umiddelbart fremsto som *Havmannens* tvillingbror. *Iron Man* er riktignok av jern og står på land på en sentral plass i en Engelsk storby. *Havmannen* er av granitt, passert i vannet i havnebassenget utenfor en liten by i det ”perifere” Nord- Norge. Likheten mellom de to skulpturene er likevel påfallende. Kanskje ikke så rart når begge skulpturene er utformet av samme kunstner, Antony Gormley, på omtrent samme tid; *Iron Man* ble avduket i 1993, *Havmannen* (et år forsinket) i 1995. (Fig. 13 og 14.)

Det er i formen de to skulpturene er like. Begge er store (*Iron Man* er ca. 6.6 meter høy, *Havmannen* ca. 10.6 meter) og kompakte. Skulpturene er utformet som abstraherte menneskeskikkelser. Det kompakte understrekes ved at skulpturenes armer og ben ikke er avskilt fra torsoen, men går i ett med resten av kroppen. Ansiktene er anonymisert og uten individuelle trekk. Detaljer som øyne, munn, nese og ører er utelatt. Skikkelsene har ikke kjønnsorgan, men minner i form mest om mannsfigurer, noe som ytterligere understrekes i skulpturenes titler; *Iron MAN* og *HavMANNEN*. Bryst og bak er svakt uthevet. *Havmannen* er utformet i granitt. 9 deler er satt sammen ved hjelp av armeringsjern og lim. Limet i skjøtene vises som hvite, smale horisontale striper. *Iron Man* har et slags rutenett lagt utenpå kroppen. En vertikal og en horisontal ”stripe” av stål følger skulpturens form og krysser hverandre ved skulpturens hofteparti. Det ser ut til at disse utgjør skjøtet mellom fire elementer skulpturen er satt sammen av. Disse er frem- eller uthevet. *Havmannen* har en blankpusset overflate. Granitten er mørk og glatt. *Iron Man* har en nærmest krakelert overflate. Hadde den hatt hud, kunne man si at huden var skåldet. *Iron Man* står ikke - som *Havmannen* – rakt oppreist, men heller litt til den ene siden, som om den er i ferd med å falle ut av likevekt.

Kan man si at Rana kommune er i besittelse av et unikt kunstverk, laget på bakgrunn av en kunstners møte med kommunen, når kunstverket har en tvilling i en annen by? ( Da skulpturen i Birmingham ble avduket før skulpturen i Mo i Rana, kan det kanskje være på sin plass å kalle *Iron Man* for *Havmannens* storebror? ) Er *Havmannen* en kopi av en annen, tidligere tilvirket skulptur, eller er den skapt spesielt for Rana?

---

<sup>133</sup> Født: 1950 i London, England. Studier: 1973 – 74 Central School of Art and Design, 1974 – 77 Goldsmith’s College, University of London, 1977 – 79 Slade School of Art, London. Bor og arbeider i London, England. (Jaukkuri (red.) 2001, s. 110.)

<sup>134</sup> *Iron Man* ble reist på Victoria Square i Birmingham i 1993 og var en gave til byen fra The Trustee Savings Bank.

Dette er et komplekst og vanskelig spørsmål. Skulpturenes omgivelser preger betrakters totale opplevelse av skulpturen, og i disse tilfeller er omgivelsene fundamentalt forskjellige.<sup>135</sup> Isolert sett er skulpturene så og si identiske i formen. Dette er imidlertid en form Gormley har arbeidet mye med, spesielt i ettertid. Gormley begynte arbeidet med *Angel Of The North*,<sup>136</sup> en gigantisk skulptur plassert i Gateshead i England, samtidig som *Havmannen* ble fullført. Denne er i jern og har enorme vinger, men formen minner om den vi finner i *Havmannen* og *Iron Man*. I Stavanger har kunstneren plassert 23 skulpturer i jern på forskjellige steder rundt omkring i byen.<sup>137</sup> Disse er mye mindre (på størrelse med et voksent menneske), men minner i form om *Havmannen* og *Iron Man*.

Dette vitner om at den kompakte, abstraherte mannfiguren med armene og bena tett inntil kroppen ikke er en form skapt på bakgrunn av kunstnerens møte med Rana kommune. Det var og er en form kunstneren har arbeidet mye med. *Havmannens* form eksisterte allerede da kunstneren besøkte Rana, og er ikke skapt ut fra kunstnerens møte med kommunen. *Havmannens* form kan dermed ikke betegnes som spesielt for kommunen.

Dette er imidlertid ikke nok til å avgjøre om *Havmannen* er stedsspesifikk eller ikke. Vi må grave litt dypere for å kunne komme med en endelig konklusjon.

### Havmannen – materiale og plassering

”Min opprinnelige ide, som ble endret noe underveis, var å ta jernet, som var hva tyskerne hadde vært ute etter, og som hadde vært ett av utgangspunktene for utviklingen av byen i første omgang, og lage en symbolsk gest: Det dreide seg enkelt og greit om å plassere et verk, *Havmann*, som var industrielt og målbevisst tillaget, tilbake i den naturen som var blitt utnyttet, tilbake i den fjorden som var blitt forgiftet, tilbake til sjøen som byen hadde snudd ryggen til, for å tilby et verk som kunne fungere som en slags forestillingsbro til byens forsoning med historien og stedet.”

Antony Gormley<sup>138</sup>

Har Gormley brukt materialer som er med på å forsterke båndene mellom kommune og skulptur? Har han latt seg inspirere av kommunens historiske, kulturelle eller sosiologiske

---

<sup>135</sup> *Havmannen* står 15 meter ut i Ranafjorden, omgitt av et lite bylandskap, fjord og fjell. *Iron Man* er plassert på en sentral åpen plass i storbyen Birmingham, omgitt av store monumentale bygninger som Rådhuset, et kunstmuseum, fontener, andre skulpturer osv.

<sup>136</sup> *Angel of the North* (1995/98) er av stål, 22 meter høy, og har et vingspenn på 54 meter!

<sup>137</sup> Kunstverket eies av Rogaland Kunstmuseum, heter *Broken Column* og ble innviet 15. februar 2003. De 23 jernmennene er like *Havmannen* i kroppen, men har mer markerte ansikter med neser, antydning til innsøkk i øyeregionene samt litt mer markert bakpart. Skulpturene er like, variasjonen finnes i fotpartiet. Noen av skulpturene har føtter, andre kommer ”opp av” jorda, og har asfalt, gress eller lignende opp til nederst på leggene.

<sup>138</sup> I samtale med; Jan Inge Reilstad (red), *Broken Column*, 2004, s. 234.



forhold? Hva med de meteorologiske og geologiske forhold? Kunne skulpturen ha fungert like godt / dårlig en annen plass?

Rana er en industrikommune. Mo i Rana ble kalt Jernverksbyen fordi Norsk Jernverk hadde sitt hovedsete i byen frem til nedleggelsen på slutten av 1980 – tallet. I Forprosjektet blir dette vektlagt og vi leser at kunstneren "(...) kan nyttiggjøre seg materialer og tekniske hjelpemidler fra metallindustrien på Mo i Rana."<sup>139</sup> Den opprinnelige planen og kunstnerens ønske var at skulpturen skulle utføres i støpejern. Rana Blad skrev; "40 meter fra land skal 10 meter mann av massivt støpejern plasseres til allmenn beskuelse."<sup>140</sup> Gormley uttalte etter et besøk på Grotnes Verksted (som ligger i kommunen) til avisen;

"- Da skjønnte jeg at den ti meter høye mannen skal skjæres til på Grotnes. Den skal bygges opp av en mengde støpejernsplater av forskjellig tykkelse, sier Gormley og mener det er viktig at den optimistiske mannen produseres av lokale materialer."<sup>141</sup>

Dette ble ikke realitet. *Havmannen* er tilvirket av granitt fra Lødingen av Lødingen Steinindustri. Grunnene til dette virker noe vage. Man fryktet blant annet at stålet eller jernet ville ruste og at man ville få problemer med fremstillingen av skulpturen. Kunstneren gikk med på at granitt var det beste alternativ.

Har byttet av materiale betydd noe for skulpturens tilknytning til stedet? Jeg vil svare et rungende JA på dette spørsmål. En av målsetningene bak hele prosjektet var å benytte lokalt materiale og lokal arbeidskraft så fremt det lot seg gjøre. Dette ville skape et bånd av tilhørighet mellom skulpturen og kommunen. Årsakene til at den opprinnelige planen om å fremstille skulpturen i jern ble forkastet er vage og virker dårlig begrunnet. Lokalt ble dette tatt opp, blant annet av Torstein Finnbakk, som skrev i Rana Blad;

"(...) Nå viser det seg at stål som materiale er blitt forkastet til fordel for Lødingenstein. Dermed er en vesentlig del av skulpturens Rana – tilknytning borte."<sup>142</sup>

Jeg kan ikke se at Gormley har tatt utgangspunkt i kommunens historikk, sosiologiske eller kulturelle forhold for å skape tilhørighet til stedet. Hadde skulpturen vært tilvirket av jern

---

<sup>139</sup> Rana kommune var opprinnelig tiltenkt en annen kunstner, Alice Aycock fra USA. Begrunnelsen lød som følger; "Alice Aycock lager ofte metallskulpturer i stort format, og kan nyttiggjøre seg materialer og tekniske hjelpemidler fra metallindustrien på Mo i Rana. Hennes store dimensjoner, men samtidig vakre formspråk vil virke visuelt effektivt i industribyen." (Forprosjekt, 1990, s. 14-15.) Aycock trakk seg av personlige årsaker og ble erstattet med Antony Gormley. Jeg ser ingen grunn til å problematisere dette. Også Gormley er kjent for å jobbe med jern, stål og store dimensjoner, så dette tidlige byttet av kunstner anser jeg som lite relevant for analysen.

<sup>140</sup> Rana Blad, 31.7.1992.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Rana Blad, 2.10.1993. Torstein Finnbakk er journalist og forfatter.

kunne kanskje hans visjon om "forestillingsbro" og "forsoning" ha blitt gjenspeilet i verket. Han ville at innbyggerne i kommunen skulle vende seg mot fjorden igjen. Jeg tviler på at Mo i Ranas innbyggerne hadde vendt ryggen mot fjorden i den grad Gormley beskriver, men at *Havmannen* har vært med på å gi lokalbefolkningen enda til grunn til å skue utover fjorden er hevet over enhver tvil.

Da skulpturen skulle plasseres ute i fjorden, måtte kunstneren ta hensyn til geologiske og meteorologiske forhold. Skulpturen er plassert ca. 15 meter fra land, veier 60 tonn og er ca. 10 meter høy.<sup>143</sup> Den opprinnelige plan var å plassere skulpturen 40 meter fra land, men dette lot seg ikke gjøre på grunn av kvikkleire i havbunnen. Det sier seg selv at en plassering ute i fjorden kan by på flere problemer enn hvis den skal plasseres på land. Dette er imidlertid lite interessant for min analyse. De klimatiske og geologiske forhold knyttet seg primært til selve utplasseringsprosessen og de problemer skulpturens plassering medførte. Det som her er viktig er at skulpturen ikke spiller videre på eller forholder seg direkte til de klimatiske forholdene på stedet. Flo og fjære avgjør riktignok om skulpturen står med vann opp til knærne eller hoftene, men disse forhold er ikke særegne for Mo i Rana.

#### *Havmannen – stedsspesifikk?*

*Havmannen* er praktfullt plassert i Ranafjorden utenfor sentrum av Mo i Rana. Den er som en forlengelse av byens gågate, og har blitt et varemerke for kommunen.<sup>144</sup> Skulpturen vakte, som de andre skulpturene i prosjektet, heftig debatt i lokalbefolkningen. Nå ser det ut til at de argeste motstanderne har tiet og majoriteten av lokalbefolkningen er stolte av sin skulptur.<sup>145</sup> Skulpturen har til og med fått oppkalt en festival etter seg - Havmannsdagene. Skulpturens plassering ute i Ranafjorden anses som meget spennende og vellykket. Hvordan virker *Havmannen* på betrakter?

---

<sup>143</sup> "Den var planlagt 40 meter fra land. Den står 15 meter fra land! Årsaken til dette var at kvikkleire forhindret at skulpturen kom lengre ut, som planlagt. Den står på en støpt betongsokkel som står på 3 støpte og armerte "bein" som er pælet ned i havbunnen. Beina til Havmannen er skrudd fast i denne sokkelen. Forøvrig består skulpturen av 9 biter, granitt, omlag 10,40 høy og ca 60 tonn. Bitene er festet sammen med 45 mm tykt armeringsjern, totalt omlag 67 meter armeringsjern. I tillegg er det brukt lim mellom de ulike delene." Mail fra Torbjørn Aag, ansatt i Rana kommune.

<sup>144</sup> Et eksempel på dette finner vi på kommunens hjemmeside på Internet. Her er *Havmannen* det første som møter deg. Den danner bakgrunnsbildet på hovedsiden, og det kan virke som om kommunen bevisst bruker *Havmannen* til å ønske velkommen til Rana.

<sup>145</sup> En meningsmåling gjennomført i underkant av et år etter avduking viste at 6 av 10 ranværingene var positive til skulpturen. "Det er flere kvinner enn menn som synes Havmannen er flott. (...) Det er i aldersgruppen 30-39 år Havmannen har sin største tilhengerskare, med til sammen 71 prosent som er positive. Mest motstandere har Havmannen i gruppa 20-29 år, hvor 38 prosent synes den er 'stygg'". Rana Blad, 2.4.1996.

”Gormleys intensjon med den vel ti meter høye *Havmannen* er at den ’gjennom den refleksjon som skulpturen skaper i oss skal få høyere bevissthet både om oss selv og andre’.”<sup>146</sup>

”Jeg forsøker å si noe om rommet i kroppen, og vise ideen om mørket som befinner seg inne i oss. Når vi lukker øynene og ser *innover* – hva ser vi egentlig da, spør kunstneren Antony Gormley.”<sup>147</sup>

*Havmannen* skal få betrakter til å reflektere over sin egen og andres eksistens. Dette er et trekk som går igjen i flere av prosjektets skulpturer. Dette kan forklares ut fra kunstnerens møte med den nordlandske naturen (”vill”, ”vakker”, ”sublim” etc.) I dette perspektiv er det naturlig å se Skulpturlandskap Nordland i en naturromantisk sammenheng. *Havmannen* står med ryggen mot betrakter og ser utover havet. Omgivelsene er ikke – som for eksempel i Lofoten - naturen på sitt mest ekstreme og dramatiske, men skulpturens plassering ute i vannet med fjell og hav rundt skaper likevel en spesiell effekt på betrakter. Skulpturen er massiv, og står stødig selv i det verste uvær. Assosiasjonene til naturromantikkenes ryggvendte skikkelser, små i den veldige naturen, er åpenbar. Flere har påpekt dette, blant annet Aaslaug Vaa<sup>148</sup> og Kari Lydersen<sup>149</sup> i sine hovedfagsoppgaver i kunsthistorie. Kunsthistoriker Ina Blom er inne på det samme tema i Aftenposten;

”Og det som umiddelbart slår en (...) er hele tiden hvor gigantisk og dominerende landskapet er og hvor puslete vekene blir i forhold: som små tatoveringer på en gigantisk kropp. (...) Men på samme måte som tatoveringer forandrer de kroppen på en grunnleggende måte: En tatovert person blir langt på vei ”lest” gjennom sin tatovering. Og på samme måte som de bittesmå menneskefigurene i romantiske landskapsmalerier er en slags filter som naturens storhet leses gjennom, blir verkene i Nordland til filtre for et slags fornyet blikk på den nordlandske naturen.”<sup>150</sup>

*Havmannen* har funnet sin plass i Mo i Rana. Innbyggerne har trykket den til sitt bryst. Den er med på å markedsføre kommunen og har fått en festival oppkalt etter seg. Gjør dette skulpturen stedsspesifikk? Etter denne gjennomgangen må svaret bli nei. *Havmannen* står støtt i kommunen, men den er i utgangspunktet ikke spesifikt knyttet til Rana kommune. Den har flere ”brødre” rundt omkring i verden, som røper at skulpturens form ikke er inspirert av forhold i Rana. Skulpturen kunne vært knyttet til kommunen gjennom materiale og

---

<sup>146</sup> Adresseavisen, 9.5.1995.

<sup>147</sup> Fremover, 9.5.1995.

<sup>148</sup> Aaslaug Vaa, ”Hode på Eggum, hendelse, mine, refleksjon.” Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 1998. Vaa tar utgangspunkt i *Hode* av Markus Raetz på Eggum i Vestvågøy. Dette er et verk som ofte blir satt i en naturromantisk sammenheng.

<sup>149</sup> Kari Lydersen, ”Postmodernisme og naturromantisk ideer. En analyse av fire utvalgte verk i Skulpturlandskap Nordland.” Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Tromsø, 2002.

<sup>150</sup> Aftenposten, 15.6.1994

tilvirkning. Hadde den vært laget av jern fra Rana ville dette skapt en relasjon til kommunen. I stedet ble granitt fra Lødingen valgt. Jeg konkluderer med at *Havmannen* kunne vært passert en helt annen plass hvor den kunne fungert like godt. Jeg velger å avslutte min analyse med kunstkritiker Lotte Sandbergs ord:

”Gormleys verk innskriver seg i et utvidet felt for skulptur, men overskrider ikke skulpturens grenser. Verket er funksjonelt stedløst og selvrefererende; det kunne stått hvor som helst. Det er et ikke-landskap i landskapet. I all sin fremmedhet har *Havmannen* likevel funnet et hjemsted.”<sup>151</sup>

#### 4. 2. 2 *Uten Tittel – Dan Graham – Vågan*

##### *Form, materiale, plassering*

Dan Grahams<sup>152</sup> skulptur er plassert i fjæra på Lyngvær gamle ferjeleie i Vågan kommune i Lofoten.<sup>153</sup> Grunnformen er trekantet, hvor to av sidene er rette og den tredje er konkav. Den er plassert på en plattform av betong og er tilvirket av rustfritt stål og reflekterende, gjennomskinnelig glass.<sup>154</sup> På den ene av de to rettvinklede veggene er det en skyvedør. Man kan gå inn i skulpturen. Rommet er lite og uten tak og man kan se ut gjennom glassveggene. Når man befinner seg der inne forstår man bakgrunnen til kallenavnet skulpturen har fått av lokalbefolkningen; ”dusjkabinettet”. Går man ut igjen og runder skulpturen, står man foran den konkave glassflaten. Denne er 2.5 meter høy og 3 meter bred. Glasset fungerer både som speil og vindu. Glassets speilfunksjon gjør skulpturen foranderlig. Skulpturen reflekterer omgivelsene den er plassert i. Hav, fjell, steiner, trær og himmel, men også mennesker, deg selv som betrakter. Landskapet beveger seg i skulpturen når betrakteren beveger seg rundt den. Skulpturen forandrer seg med årstidene, lyset, været, osv. (Fig. 15.)

På avstand virker skulpturen malplassert. Den er et fremmedelement i fjæra. De rette formene, stålet og glasset avbryter fjæras bølgende linjer.<sup>155</sup> Den virker bastant og tung, men på en annen måte enn fjellene rundt. Skulpturen er i motsetning til de ”ville” fjellene en

---

<sup>151</sup> Lotte Sandberg i ”Skulpturlandskap Nordland”, Maaretta Jaukkuri (red.), s. 112, 2001.

<sup>152</sup> Født: 1942 i Urbana, Illinois, USA. Bor og arbeider i New York, USA. (Jaukkuri (red.), 2001, s. 116.)

<sup>153</sup> I Forprosjektet er kunstneren Richard Serra lansert som kunstneren som skulle inspireres av Vågans natur til å skape en skulptur. ”Richard Serra innleder ’Loften-linja’ av mange grunner. Han vil være en berikelse for det allerede etablerte kunstnermiljøet i Vågan, og med familiebakgrunn fra Catalina i Spania vil han sette pris på å arbeide i et fiskermiljø.” ( Forprosjekt, 1990, s. 42 – 43. ) Serra har imidlertid ikke deltatt i prosjektet. Det at Vågan ble tildelt Graham istedenfor Serra så tidlig i prosessen, anser jeg som uvesentlig for min analyse.

<sup>154</sup> Skulpturen ble tilvirket av Beko Industrier i Bodø etter tegninger fra Boarch arkitekter i Bodø og Dan Grahams egne skisser. Det ble altså ikke benyttet materiale eller arbeidskraft fra Vågan kommune.

<sup>155</sup> Dette er beøver imidlertid ikke være med på å avgjøre om skulpturen er stedsspesifikk eller ikke. Minner om at Serra gjorde et poeng av at *Tilted Arc* skulle virke som et fremmedelement som utfordret betrakter.

geometrisk konstruksjon som med sin form bryter inn i omgivelsene i stedet for å tilpasse seg.(Fig. 16.) Når man befinner seg nede ved skulpturen ser man imidlertid hvordan skulpturen speiler omgivelsene, man ser omgivelsene på en ny måte. Skulpturen virker da mindre malplassert. Istedenfor å gli inn i omgivelsene, glir omgivelsene inn i skulpturen ved hjelp av speileffekten.

### *Uten Tittel – Vågan - og dens ”søsken”*

”Når Vågan får sin skulptur, er det bare en i en rekke lignende paviljonger som er plassert rundt om i Europa og USA.”<sup>156</sup>

Dan Graham har arbeidet mye med lignede former tidligere. Geometriske konstruksjoner av glass og stål. En beskrivelse av en skulptur fra 1978–81, *Pavilion/Sculpture for Argonne*,<sup>157</sup> kunne med enkle justeringer blitt brukt om skulpturen i Vågan;

”A spectator is able to enter through one of the open frames, finding himself, because of the diagonal divider, in either one audience area or the other.

*Pavilion / Sculpture for Argonne* is literally reflective of its environment. Reflections on its mirror and glass and the shadows from the framework are subject to continual variation from overhead sun and passing clouds. At the same time, the form is also architectonic, with inside and outside space, and open to use.”<sup>158</sup>

Likheten er påfallende. Begge skulpturene er geometriske, arkitektoniske konstruksjoner av reflekterende glass holdt sammen ved hjelp av stålrammer. Som betrakter kan man gå inn i begge skulpturene. Det reflekterende glasset gjør at begge skulpturene gjenspeiler omgivelsene og har et varierende uttrykk som farges av sol, skyer, årstid, tid på døgnet og så videre.

Det som fundamentalt skiller de to skulpturene fra hverandre er beliggenhet. Dette spiller en viktig rolle for skulpturenes uttrykk da de i stor grad preges av omgivelsene som reflekteres, landskapet som speiles. *Pavilion/Sculpture for Argonne* (heretter forkortet til *Pavilion*) er plassert på en gressplen med spredte trær ”(...) in a wooded area at the front and to one side of a new administration building (...).”<sup>159</sup> *Pavilion* reflekterer omgivelser satt i

---

<sup>156</sup> Nordlands Fremtid, 2.7.1994.

<sup>157</sup> Skulpturen var et bestillingsverk; ”Argonne National Laboratory, an emergency research facility twenty – eight miles southwest of Chicago and jointly directed by the University of Chicago and the U. S. government, commissioned this work.” Graham (red; Alexander Alberro), 1999, s. 163.

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Ibid., s. 164.

orden av mennesker – gressplen, bygninger og kontrollert skog.<sup>160</sup> Uten Tittel på Lyngvær ligger i fjæra med omgivelser som med rette kan beskrives som vilt og vakkert naturlandskap som - bortsett fra noen telefonstolper og telefonledninger - er ”urørt” av menneskehender. Disse forskjellige omgivelsene gjør at to i utgangspunktet like skulpturer får to svært forskjellige uttrykk. Eli Høydalsnes skriver om skulpturen på Lyngvær at den ”avspeiler tid og sted, bokstavelig talt”.<sup>161</sup> Dette vil i så fall også gjelde for *Pavilion*. I kraft av speilfunksjonen reflekteres omgivelsene i skulpturene. Skulpturene kan dermed sies å *representere* omgivelsene, altså selve *stedet* de er plassert.

Skulpturenes omgivelser er interessante også i en annen sammenheng. Skulpturen på Lyngvær har jeg tidligere beskrevet som et fremmedelement i naturen. Den geometriske formen bryter inn i naturlandskapet. *Pavilion* er derimot plassert i et kulturlandskap med blant annet en bygning – en annen geometrisk form – som ramme. I disse omgivelsene, som bærer preg av å være formet av mennesker, blir ikke skulpturen et fremmedelement.

#### *Uten Tittel – Vågan - stedsspesifikk?*

Kan vi si at denne skulpturen er stedsspesifikk? Har Graham tatt utgangspunkt i de forutsetninger som ligger i Vågan kommune og skapt en unik skulptur for akkurat dette sted, denne kommunen?

Høydalsnes skriver om skulpturen i Vågan; ”Den både representerer et stykke Lofoten og er en del av det.”<sup>162</sup> Skulpturen representerer omgivelsene, Lofoten, i form av speilfunksjonen, men om skulpturen er en del av Lofoten er et annet spørsmål.<sup>163</sup>

Jeg kan ikke se at Graham har skapt en skulptur med opphav i møtet med Vågan kommune. Det finnes ingen skulptur andre steder som er *nøyaktig* lik den på Lyngvær, men utgangspunktet og formen er velbrukte i tidligere arbeider av kunstneren. Jeg kan ikke se at kunstneren har tatt utgangspunkt verken i Vågan kommunes historie eller kulturelle forhold. Han har tilsynelatende tatt utgangspunkt i kommunens geografiske og klimatiske forhold, da disse spiller en viktig rolle i verkets foranderlige uttrykk. Vi har imidlertid sett at samme effekt kan oppnås i lignende verk andre steder, om enn ikke så dramatisk som med Lofotens natur som ramme. Min konklusjon er at Uten Tittel i Vågan ikke er en stedsspesifikk skulptur. Den er et produkt av en anerkjent kunstners allerede i verksatte ide, den er ikke tilvirket av

---

<sup>160</sup> Med ”kontrollert skog” mener jeg skog som ikke vokser fritt. Jeg regner med at skogen rundt Universitetsområdet i Chicago er underlagt en rekke menneskeskapte restriksjoner og bestemmelser.

<sup>161</sup> Høydalsnes, 2003, s. 10.

<sup>162</sup> Ibid., s. 199.

<sup>163</sup> I betydning fysisk tilstedeværelse er skulpturen selvsagt en del av Lofoten. I denne sammenheng er dette imidlertid uinteressant, da det er verkets tilknytning til stedet som er relevant.

lokalt materiale eller inspirert av lokal historikk, kultur eller samfunnsspørsmål. Den er ikke uløselig knyttet til det gamle ferjeleiet på Lyngvær eller Vågan kommune. Den kunne passet like godt, eller bedre, i andre omgivelser. Jeg vil gi Høydalsnes rett i at skulpturen representerer et stykke Lofoten da den speiler deler av Lofoten. Den *er* imidlertid ikke en del av Lofoten, i betydningen uløselig knyttet til Lofoten.

### **4.3 Huset som uttrykksform i Skulpturlandskap Nordland**

”Her trengs ingen skulptur. De vakre fjellene er skulpturer i seg selv. Derfor lager jeg et hus som glir inn i landskapet.”<sup>164</sup>

Nørsgaard mente at en ”vanlig” skulptur ville være overflødig i Evenes natur. En skulptur ville ikke kunne konkurrere med landskapet som allerede var åsted for mektige skulpturer i form av vakre fjell og påtrengende natur. Derfor valgte han å uttrykke seg gjennom et steinhus.

Flere andre av kunstnerne som deltok i prosjektet endte opp med huset som uttrykksform. Til sammen fem skulpturer, alle med forskjellig meningsinnhold.<sup>165</sup> Hvorfor har kunstnerne valgt denne formen? Kan årsaken finnes i kunstnerens møte med den nordlandske naturen? Mennesket kan føle seg lite i dette møtet. Skulpturene skulle plasseres i dette landskap, bli en del av disse omgivelsene. Omgivelser preget av barske værforhold. Kanskje kunstnerne følte at en skulptur i form av hus kunne gi trygghet og beskyttelse?

Jeg vil komme grundig inn på *Steinhuset* av Bjørn Nørsgaard. Deretter vil jeg kort komme inn på de fire andre ”husskulpturene”.

#### **4.3.1 *Steinhuset* – Bjørn Nørsgaard – Evenes**

I Forprosjektet leser jeg at Bjørn Nørsgaard<sup>166</sup> opprinnelig var tiltenkt en annen kommune, Steigen, lenger sør i fylket. Nørsgaard beskrives her som en kunstner som ofte velger tema og motiver fra nordisk mytologi. ”I sagaspillene og de mange kulturminnene i Steigen vil Bjørn Nørsgaard kunne finne et rikholdig kildemateriale som tema for sin skulptur.”<sup>167</sup> Den rumenske kunstneren George Apostu var tiltenkt Evenes kommune. ”Samiske

---

<sup>164</sup> Harstad Tidende, 1.4.1993.

<sup>165</sup> Disse er (i tillegg til *Steinhuset*); *Dager og netter* av Sarkis i Hadsel, *Media Thule* av Olafur Gislason i Tjeldsund, *Vindenes Hus* av Sissel Tolaas i Alstahaug og *Øymuseet* av Raffael Rheinsberg i Andøy kommune.

<sup>166</sup> Født: 1947 i København, Danmark. Bor og arbeider i København, Danmark. (Jaukkuri (red.), 2001, s. 148.)

<sup>167</sup> Forprosjekt, 1990, s. 37.

husflidstradisjoner og byggeskikker vil være en fin kontrast til Apostus arbeider i tre på bakgrunn av rumenske bondetradisjoner.”<sup>168</sup>

Kan byttet av kommuner ha hatt innvirkning på Nørugaards utforming av sin skulptur? Skånland og Evenes er kommuner som ligger nord i Nordland, som har en del likhetsstrekk. Begge kommuner tilbyr besøkende store naturopplevelser. De er preget av havets møte med fjell. Begge kommunene er gamle kirkesentra med røtter tilbake til 1200-tallet, og i begge kommunene finnes konkrete etterlevninger fra tyske tropper og 2. verdenskrig. De to kommunene er selvfølgelig også svært forskjellige. Hovednæringen i Steigen er fiske, offentlig administrasjon og service. I Evenes er hoved- eller binæringen jordbruk. Ellers finnes en trevarefabrikk, jernstøperi, betongvarefabrikk og mekanisk industri.

En omplassering fra Steigen til Evenes innebærer ikke store omveltninger for en dansk kunstner ukjent med det Nordlandske landskap. Havet, fjellene, det beskjedne antall fastboende, samt kirke- og krigshistorien er faktorer som gir kommunene fellestrekk. Det at Nørugaard ble omplassert så tidlig i prosessen, anser jeg derfor som uvesentlig for utformingen av skulpturen.

#### *Nørugaards møte med Evenes*

Sommeren 1991 besøkte Nørugaard Evenes kommune. I et intervju med Harstad Tidende fire år senere minnes han sitt første møte med landskapet i kommunen: ”I behøver jo fanden tage mig ikke nogen skulptur, med al denne skjønne natur på alle kanter.”<sup>169</sup> (Denne tanken delte mange av prosjektets kritikere.) Nørugaard tok imidlertid imot utfordringen. Harstad Tidende skriver om kunstneren: ”(...) samtidig så han utfordringen i å velge riktig skulptur i et landskap der hav, himmel og fjell så til de grader gjør krav på oppmerksomhet”.<sup>170</sup>

Nørugaard måtte sette seg inn i Evenes’ historie, topografi, sosiologi etc. Skulpturen skulle skapes ut fra det fysiske og visuelle møtet med naturen, samt de tilgjengelige opplysninger om kommunen. Viktig var også kunstverkets plassering. På spørsmål om hva han mente om Skulpturlandskap Nordlands plassering av skulpturer ute i landskapet, ofte langt fra tettsteder hvor folk ferdes, svarte Nørugaard:

”(...) opplevelsen av kunst handler om kvalitet, ikke om kvantitet. Hva hjelper det om en million mennesker haster forbi uten å legge merke til eller begripe noe av skulpturen? Her

---

<sup>168</sup> Ibid, s. 14. Apostu deltok ikke i prosjektet.

<sup>169</sup> Harstad Tidende, 26.5.1995.

<sup>170</sup> Ibid.



forventer man ikke å se en skulptur, derfor tror jeg at menneskene får et nærmere forhold til den.”<sup>171</sup>

Det Nørgaard sier her er helt i tråd med prosjektets ambisjoner. Ved å plassere skulpturer i ”periferien” skulle ”nye rom” skapes.

### *Steinhuset - form og materiale*

*Steinhuset* ligger på en odde. Skulpturen er 5.5 meter høy, og tilvirket av granitt. Aftenposten skrev:

”*Steinkirka* (...) har sitt formelle utgangspunkt i kirke- og tempelarkitektur, og den innbyr til refleksjoner over historien, nåtiden og fremtiden. Hele strukturen refererer til arkitekturens formspråk”.<sup>172</sup>

*Steinhuset* minner i form om en stavkirke. Skulpturen er orientert øst- vest som en kirke.<sup>173</sup> Den er strengt symmetrisk oppbygget og består av tre ”etasjer”, eller lagdelte rom. Man kan gå inn i det nederste rommet, som måler 2.7 meter under taket. Rommet er ovalt og de to kortsidene er uten vegger. Veggene på langsiden er satt sammen av ti steinelementer. Ser man oppover, vil man gjennom et lite rundt hull i taket se himmelen. Lyset fyller rommet.(Fig. 17.) På veggene er figurer slipt inn i granitten. Underlige figurer som vekker assosiasjoner til oldtid, romvesner, eller organiske former. Nørgaard understreker at man skal tolke figurene som man vil, men har selv uttalt til avisen Fremover at figurene på sydveggen ”(...) forestiller de som bor her. Her er personer, en båt som kan være et bilde på et vikingskip, fisk og dyr.”<sup>174</sup> Om figurene på nordveggen, sier han: ”Her er hjemløse sjeler på vandring.”<sup>175</sup> Figurene på nordveggen er mer abstrakte i uttrykksform enn figurene på sydveggen. Disse vekker hos meg assosiasjoner til liv på et helt primært nivå som embryo, celler, amøber og lignende. Organismer man til vanlig behøver mikroskop for å studere, her kraftig forstørret. (Fig. 18.)

*Steinhuset* er tilvirket av granitt fra Lødingen (Lødingen Seinindustri A/S ), en annen kommune nord i Nordland. Det er ikke benyttet materialer eller arbeidskraft fra Evenes kommune, så skulpturen er ikke direkte knyttet til stedet gjennom materialvalg.

---

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> Aftenposten, 29.5.1995. I den tidlige fasen av skulpturens tilblivelse brukes titlene *Steinkirka* og *Steinhuset* om hverandre. Den endelige tittel er imidlertid *Steinhuset*.

<sup>173</sup> Kirkene ble fra tidlig middelalder av bygd med inngangspartiet mot vest og alteret mot øst. Dette fordi menigheten da ville være vendt mot øst, retningen hvor Paradis lå. I tillegg står solen opp i øst, noe som er et bilde på Kristus oppstandelse.

<sup>174</sup> Fremover, 26. 5.1995.

<sup>175</sup> Ibid.

Fremover skriver videre at Nørgaard:

”(...) sier rett ut at hans gamle drøm om å lage et steinhus ikke kunne blitt realisert på et mer riktig sted”.<sup>176</sup>

Dette bringer oss videre til en viktig del av oppgaven. Stedet. Steinhus. Skulpturens plassering. Hvorfor passer det så godt med et steinhus akkurat her? Hvorfor ble akkurat dette stedet valgt?

### *Steinhuset - plassering*

”Nørgaard (...) har ønsket at skulpturen skal ligge mot fjord eller vann, gjerne på et nes. ’En så stor skulptur må ha rom, og kan ikke stå inneklemt’, mener kunstneren.”<sup>177</sup>

Nørgaard fikk det som han ville. Nesten. Nørgaard ville først plassere skulpturen på en annen odde, men dette tillot ikke grunneieren. Dermed ble skulpturen plassert på en alternativ odde, Evenestangen, en plassering som senere har høstet mange lovord.

Majestetisk, høyreist, ruvende, mektig og lignende ord som går igjen når *Steinhuset* beskrives. Og det er lett å si seg enig. Jeg har tidligere referert til Ina Bloms artikkel hvor hun beskriver verkene i Skulpturlandskap Nordland som ”små tatoveringer på en gigantisk kropp”.<sup>178</sup> Kunstkritiker Lotte Sandberg er av lignende oppfatning fem år senere;

”På den annen side er det nordlandske landskapet så dominerende at verkene uansett størrelse og virkemidler forøvrig, nødvendigvis må fremstå som ubetydelige ”vorter”.<sup>179</sup>

Jeg kan være enig i disse uttalelsene når det gjelder de fleste av skulpturene i Skulpturlandskap Nordland. *Steinhuset* i Evenes er intet unntak. Den skiller seg imidlertid litt ut med sin massive form. Dens plassering gjør den godt synlig både fra vei, fjord og fra luften. Evenes flyplass ligger like i nærheten, og jeg har selv sett skulpturen fra luften ved flere anledninger. Den er godt synlig i landskapet med 5.5 meters høyde og en vekt på 35 tonn. Den er i så måte et landemerke. Dens fremtoning virker betryggende på betrakter. Den står støtt i all slags vær, og alle vet at været ikke er til å spøke med i denne delen av landet.

---

<sup>176</sup> Fremover, 26.5.1995.

<sup>177</sup> Ibid, 1.4.1993.

<sup>178</sup> Aftenposten, 15.6.1994.

<sup>179</sup> Ibid., 6.7.1999.

*Steinhuset* er plassert i et landskap utenfor allfarvei. Man kan komme over den tilfeldig. Dette i motsetning til galleriet, som man bevisst oppsøker. Siden skulpturen er utendørs i ”den ville nordlandske naturen” vil møtet med den bli preget *både* av ens egen sinnsstemning og værforhold og årstid. Den gir fysisk vern mot vær og vind i det man kan gå inn i den. Figurene på veggene skaper kanskje nysgjerrighet og assosiasjoner. Det at den i form refererer til tempel – og kirkearkitektur gir rommet et åndelig preg. Rommet man trer inn i gir mulighet for refleksjon og ettertanke.. Dette synes også å være grunntanken bak skulpturen:

”Noe av grunntanken i Nørugaards skulptur – ut fra hvordan kultursjef Solveig Randen i Evenes ser det – er at vi mennesker trenger vern og ly både fysisk og psykisk.”<sup>180</sup>

### *Steinhuset – stedsspesifikk kunst?*

Som tilfellet er med *Il Nido/Reiret*, er ikke *Steinhuset* tilvirket av materiale fra utplasseringskommunen. Lokal arbeidskraft i tilvirkningsprosessen er således utelatt. Hva så med de andre faktorene? Har Nørugaard latt seg inspirere av kommunens historie, kulturelle og/eller meteorologiske forhold?

Det at *Steinhuset* i form minner om kirke – og tempelarkitektur, mener jeg fører til en tilhørighet til Evenes den ikke kunne ha oppnådd over alt. I 1250 lot Håkon Håkonsson en kirke reise på Evenes, og siden da har Evenes vært kirkested. Dette var lenge før Narvik ble grunnlagt, og Evenes var regionscenter i Ofoten. Dagens kirke ble oppført i 1800 i dansk herregårdsstil (biedermeier) og ligger i gangavstand til *Steinhuset*. *Steinhuset* ligger på en odde like ved, og inviterer betrakter ut på odden og inn i rommet. Rommet skaper fysisk ly for vinden som ofte blåser kaldt på disse kanter. De underlige figurene på veggene skaper rom for refleksjon. Vi vet at figurene på sydveggen forestiller de som bor her. Her er også ”en båt som kan være bilde på et vikingskip”.<sup>181</sup> En referanse til Evenes røtter tilbake til middelalderen? Figurene på nordveggen er hjemløse sjeler på vandring. *Steinhuset* har rom for alle.

Fra *Steinhuset* kan man se innover fjorden (østover) til Narvikfjellene, det ”nye” regionscenteret i Ofoten. Fjorden var fra gammelt av hovedferdselsåren, utsikten mot vest og den åpne fjorden som ender i det store hav, bringer tankene tilbake til svunne tider. Skulpturen er med på å skape bånd mellom fortid og nåtid. Og viktigst av alt; skulpturen er med på å plassere Evenes sentralt i regionen igjen. Med sin plassering og form kan man si at den er med på å befeste og bekrefte Evenes som et senter i fortid, nåtid og fremtid. I så måte

---

<sup>180</sup> Harstad Tidende, 1.4.1993.

<sup>181</sup> Fremover, 26.5.1995

har skulpturen ”oppfylt” målsettingen til Skulpturlandskap Nordland. Den spiller videre på allerede eksisterende elementer i kommunen, den skaper, både bokstavelig talt og åndelig, nye rom. Den har gjort krav på sitt eget sentrum i det som i kunstverden betraktes som periferi. Christian Nordberg – Schultz har i forbindelse med arkitekturteori skrevet om stedskunst:

”Stedskunsten er helhetens kunst. Dens mål er å skape ’verdensbilder’ som viser oss hva de tingene som omgir oss i sitt samspill *er*, og forklarer samspillet som en lokal manifestasjon av globale betydninger.”<sup>182</sup>

Dette kan brukes om Nørgaards *Steinhuset*. *Steinhuset* forener omverdenen med det liv som finner sted i Evenes. Både i fortid, nåtid og fremtid.

#### 4. 3. 2 Andre ”husskulpturer”

##### *Øymuseet – Raffael Rheinsberg – Andøya*

Raffael Rheinsbergs *Øymuseet* er en gammel garasje fylt med gjenstander kunstneren fant på Andøya i august 1992. Dette er gjenstander det vanligvis ikke ryddes plass til i museer, gjenstander som er kastet i naturen, som har rekt i land i fjæra, rustne deler fra gamle maskiner og så videre. Her er det ikke selve huset (garasjen) som utgjør kunstverket, men det som er utstilt inni det. Hva er så det stedsspesifikke element i denne ”skulpturen”?<sup>183</sup> Samlingen, av mange lokale kalt en samling gammelt ”skjit og lort”,<sup>184</sup> har som hensikt å dokumentere, eller speile, Andøyas historie, det levde liv. Dette knytter verket direkte til Andøya, da alle gjenstandene stammer fra kommunen. Rheinsberg tok, som Kari Cavèn, utgangspunkt i lokalt materiale for å knytte sitt verk til kommunen.(Fig. 19.)

Rheinsberg og Nørgaard har begge benyttet huset som ramme, men ut over dette blir huset behandlet svært forskjellig av de to. I Rheinsbergs verk er huset simpelthen en fysisk beskyttelse for besøkende og delene som utgjør det egentlige verk – gjenstandene han har samlet inn fra kommunen. Hos Nørgaard er ”huset” i seg selv er selve verket som gir både fysisk og psykisk vern til betrakter.

---

<sup>182</sup> Nordberg – Schultz, 1996, s. 83.

<sup>183</sup> ”Øynene mine ser det ikke som kunst, noe skulptur er det i alle fall ikke. Men det er spennende og kanskje nødvendig.” Representant fra lokalbefolkningen til Vesterålen, 24.11.1992.

<sup>184</sup> Jaukkuri (red.), 2001, s. 208.

### *Media Thule – Olafur Gislason – Tjeldsund*

*Media Thule* er et lite hus plassert i terrenget på en bergknaust i gangavstand til tettstedet Myklebostad i Tjeldsund kommune.<sup>185</sup> Huset ligner ved første øyekast en svartmalt arbeidsbrakk. Huset skal imidlertid ikke betraktes utenfra. Man kommer inn i huset fra baksiden. På husets sydvegg er det plassert et digert tredelt vindu. Fra vinduet skuer man ut mot fjord og fjell. Vinduet rammer inn den nordlandske naturen. Her er ikke selve huset i fokus. Skulpturen /huset skal få den besøkende til å se naturen og landskapet. Man kan sette seg ned på krakker foran den brede vinduskarmen. Her er utplassert papir og fargeblyanter. Rommet og utsikten skal inspirere til nedtegnelser og kunstnerisk utfoldelse hos de som besøker hytta. På veggene henger resultater produsert av tidligere besøkende. (Fig. 20.)

Husets beliggenhet blir vektlagt. Utsikten er formidabel. Diktene, historiene og tegningene som pryder veggene og fyller permene er skapt av besøkende som har oppsøkt huset. Knytter dette skulpturen / huset til selve stedet den er plassert? Er denne skulpturen stedsspesifikk?

Uten å gi en detaljert analyse av skulpturen vil jeg påstå at skulpturen kunne vært plassert andre steder, men ikke hvor som helst. Det bakenforliggende er å ramme inn naturen. Man befinner seg som betrakter inne i et fysisk avgrenset rom hvor man blir eksponert for en utsikt som med rette kan beskrives som fantastisk. Man kan la seg utfordre til å overføre det som skjer mentalt, det man tar inn over seg av utsikten og det stille rommet, til papiret i form av tekst eller bilder. Utsikten vektlegges, og det er den som sammen med de besøkendes produksjon skal knytte verket til stedet. Det finnes mange like spektakulære utsikter andre steder, ikke bare i Nordland. Huset /verket ville mistet mye av sitt meningsinnhold hvis det hadde vært plassert i et travelt bylandskap,<sup>186</sup> men det kunne fungert like godt andre perifere steder. Tilknytning til Tjeldsund kommune tydeliggjøres ikke i form av materiale, verket spiller ikke videre på kulturelle, eller historiske forhold i kommunen.<sup>187</sup> Verket var ikke ønsket av kommunen, men av representanter fra lokalbefolkningen, noe som skapte debatt. Det ferdige verket har skapt nye rom både fysisk og mentalt. Dette er imidlertid ikke nok til å definere verket som uløselig knyttet til akkurat dette utvalgte sted. *Media Thule* kunne ha fungert på samme måte i et annet såkalt sublimt landskap. Over tid vil imidlertid *Media Thule* bli tettere knyttet til stedet det er plassert i form av permene i husets hyller. Permer fylt av de

---

<sup>185</sup> Tjeldsund kommune takket nei til å delta i Skulpturlandskap Nordland. Flere av innbyggerne i kommunen var uenige i kommunens avgjørelse og en interessegruppe dannet av lokale ildsjeler overtok ansvaret for prosjektet da kommunen sa nei.

<sup>186</sup> Det ville kanskje blitt overflødig i et travet bylandskap? Der finnes jo nok av utkiksposter i form av utallige kafevinduer.

<sup>187</sup> Det bør nevnes at "(...) Gislason har fanget opp den norske byggeskikken og latt seg inspirere av den". Fremover, 5.8.1994. Dette bidrar til å knytte skulpturen til Norge, men ikke spesifikt til Tjeldsund.

besøkendes betraktninger.<sup>188</sup> Denne produksjon er uløselig knyttet til stedet og verket, men verket kunne i utgangspunktet vært plassert i et annet naturlandskap. Over tid vil imidlertid verket i form av de besøkendes produksjon bli fysisk knyttet til stedet.

#### *Vindenes Hus – Sissel Tolaas – Alstadhaug*

Vi kan finne flere eksempler på skulpturer i *Skulpturlandskap Nordland* som spiller videre på stedets klimatiske forhold. Både *Il Nido* og *I dag, i morgen, alltid* er allerede nevnt.<sup>189</sup> Et annet interessant eksempel er *Vindenes Hus* signert Sissel Tolaas i Alstadhaug. Tolaas har tatt utgangspunkt i klimaet i kommunen og laget sin skulptur på bakgrunn av vindene som blåser på det mest værharde stedet i kommunen. ”Hun ønsket å lage et verk som brukte naturelementene, men som samtidig også blir brukt av dem.”<sup>190</sup> Huset, av hvitmalt betong, er sylindrerformet og har et flatt firkantet tak som blir holdt oppe av sylindrerformen og fire frittstående søyler. Sylindret er gjennomhullet av tolv runde åpninger i varierende størrelser som er utstyrt med metallpropeller. Propellene aktiveres av de ulike vindene som blåser på stedet. Ved siden av åpningene er de latinske navnene på vindene påskrevet. Betrakteren utfordres i møtet med vindene på stedet. Skal man få en optimal opplevelse av verket bør det oppsøkes når vindene blåser kratig og propellene snurrer med voldsom styrke. Klima synliggjøres gjennom verket. Skulpturen tilbyr ikke ly verken fysisk eller mentalt, men synliggjør vindene på akkurat dette sted. (Fig. 21.)

Uten å gå nærmere inn på dette, ser man umiddelbart at *Vindens Hus* er avhengig av klimaet på stedet for å fungere, noe som igjen knytter verket til omgivelsene. Flytter man *Vindenes Hus* vil det ikke fungere slik det er intendert fra kunstnerens side. Propellene i verket kan ikke påvirkes på samme måte et annet sted, da propellene i verket er justert etter vindene på akkurat dette sted.

#### *Dager og Netter – Sarkis – Hadsel*

*Dager og Netter* er uten tvil den av skulpturene i prosjektet som møtte flest problemer og mest motgang. Den ble innviet i september 1998, syv år etter at arbeidet med den startet. Hele denne perioden var preget av illsinnte avisinnlegg fra lokalbefolkningen og negativ omtale i lokalavisene. Lokale Frp – politikere tilbød seg på et tidspunkt å knuse skulpturen med

---

<sup>188</sup> Kunstneren, Olafur Gislason, om valg av navn til skulpturen; ”Vi kan ”se” landskapet gjennom øynene til dem som har vært her før oss og som har skrevet ned det de så. Derav ordet ”media” i navnet. ”Thule” betyr verdens nordligste ende eller det vakre nord.” Fremover, 5.8.1994.

<sup>189</sup> Kunstnerne har i begge tilfellene ”overgitt” skulpturene til naturens nåde. Det er gjort et poeng av at de skal bære preg av tidens tann og forvitre som del av naturens kretsløp.

<sup>190</sup> Jaukkuri (red.)1999, s. 14.

slegge.<sup>191</sup> Den første skulpturen skulle vært åpnet i 1994 og var utformet av lokale elever fra AMO – linja. Denne skulpturen ble forkastet av kunstneren like før åpningen. Skulpturen svarte ikke til kunstnerens, fransk – tyrkiske Sarkis, intensjoner.

”Dere har verdens flotteste natur, og den ville jeg gjenspeile i skulpturen. Slik skulpturen står nå er den rett og slett stygg. Dette arbeidet kan jeg ikke stå inne for.”<sup>192</sup>

Etter mye om og men, ble det bestemt at en helt ny skulptur skulle utarbeides. Marmor fra Fauske ble byttet ut med granitt fra Lødingen og Støren. I 1998 kunne en fornøyd kunstner overvære innvielsen.

*Dager og Netter* består av to deler. Disse delene er to like granitthus, et i sort og et i grå granitt. De er plassert på Børøya like ved brua som forbinder øya til tettstedet Stokmarknes. De står tett sammen i fjærsteinene på et firkantet fundament av betong og granitt. Husene er 3 meter høye, 2 meter brede, 3.6 meter lange og har en vekt på 40 tonn. De er godt synlige fra Stokmarknes på andre siden av sundet.

Husenes form er enkel. De kan minne om naust i fjæra. Sarkis tok utgangspunkt i måten barn tegner hus på. For barnet er dette prototypen på et hus. Dette var en form Sarkis hadde benyttet seg av i tidligere verker. Da han kom til Norge og Hadsel gjorde han en ny oppdagelse; ”Jeg ble veldig overrasket da jeg så denne husformen nesten overalt her.”<sup>193</sup> Denne form, særlig uttalt i det gamle biblioteket, samt lysets stadige variasjoner, var det som sammen skulle bestemme skulpturens form. Husene består av tykke vegger. Dører og vinduer er lukket av granitt som er gjennomhullet av små åpninger. Man kan ikke åpne verken dører eller vinduer, og den eneste måten å få innblikk i husenes rom er ved å kikke gjennom de små hullene. Gjennom disse åpningene strømmer lyset inn, og slik kan åpningene minne om stjerner på nattehimmelen. Disse åpningene er på alle skulpturenes sider og slipper lys, regn, snø, sjøvann, sol og vind inn i husene.

Husene kontrasteres i fargene. Tittelen og plasseringen i Nordland vekker opplagte assosiasjoner. Det lyse kan representere de evig lyse sommermånedene når solen aldri går ned, mens det mørke kan representere mørketiden i vinterhalvåret. Husformen og fargene skaper dualistiske begrepspar som dag og natt, inne og ute, kultur og natur, interiør og

---

<sup>191</sup> ”Sier velgerne ja, vil Hadsel Frp bruke slegga på ’Dagenes og nettenes hus’ – Skulpturen er et provoserende monument over sløsinga med innbyggernes penger, og politikernes manglende evne til å lytte til folkemeningen. Den bør fjernes så fort som mulig.” Frp – politikerne Karl Sørmo og Kjell Børge Freiberg til Lofotposten 5.9.1995.

<sup>192</sup> Ibid., 10.9.1994.

<sup>193</sup> Vesteraalens Avis, 13.2.1992.

eksteriør, blottstillelse og beskyttelse.<sup>194</sup> Særlig det siste begrepspar er problematisk i denne sammenheng. I motsetning til Nørgaards *Steinhus* kan man ikke gå inn i disse husene. De skaper ikke det samme vern ”fysisk og åndelig”, man må nøye seg med å stå blottstilt utenfor. (Fig. 22.)

Kan vi si at *Dager og Netter* er et stedsspesifikt kunstverk? Er det knyttet til Hadsel kommune, eller kan det flyttes uten at det mister sin fulle betydning?

Den enkle formen hadde vært brukt av Sarkis tidligere, men husenes form i Hadsel var med på å påvirke bruk av denne formen igjen. Denne enkle formen på hus er imidlertid ikke spesiell for Hadsel. Det finnes mengder av hus langs hele norskekysten som har denne formen. Sarkis kunne altså blitt inspirert av denne formen også helt andre steder enn i Hadsel, selv om det var biblioteket her som skulle ha gjort det endelige utslag.

Den opprinnelige planen var at skulpturen skulle tilvirkes av norsk marmor. Den første skulpturen, som måtte rives, var tilvirket av marmor. I den andre og endelige skulpturen ble marmor erstattet av granitt da dette er et mer slitesterkt materiale. Ingen av disse materialene knytter skulpturen spesielt til kommunen, selv om Lødingen (hvor noe av granitten er hentet) er en av Hadsels nabokommuner.

Skulpturens plassering er også kime til misbehag. Den ligger i fjæra i skyggen av broen, noe som gir den et litt innesperret preg. Fra andre siden av broen, fra Stokmarknes, er skulpturen synlig. Sarkis oppnår imidlertid ikke å skape en lengsel mot sin skulptur i samme grad som Fabro gjør med sin skulptur på Vedøy. Sarkis skulptur er tilgjengelig for befolkningen hele tiden.

Min konklusjon blir at skulpturen kunne fungert like godt en annen plass. Formen er ikke med på å knytte den spesifikt til Hadsel (Sarkis hadde benyttet samme form som utgangspunkt for en skulptur for et museum i Den Haag i Nederland). De kontrasterende fargene skaper dualistiske begrepspar, men ingen av disse knytter verket direkte til Hadsel. Mørketid og midnattsol finnes overalt nord for Polarsirkelen, natt og dag over hele verden. Det eneste som knytter skulpturen til Hadsel er uttalelsen om at kunstneren var delvis influert av det gamle bibliotekets form ved utarbeidelsen av skulpturskissene. Hadde kunstneren spilt mer på disse strenger, kunne kanskje skulpturen fått spilt videre på kulturelle forhold i kommunen. Kanskje ville dette knyttet skulpturen mer direkte til kommunen?

---

<sup>194</sup> Jaukkuri (red.), 2001, s. 212.



### 4. 3. 3 Oppsummering : ”huskulpturer”

Vi har sett at skulpturene som faller inn under denne kategori er svært forskjellige. Det eksisterer likevel fellestrekk. Hypotesen om vern og beskyttelse passer ikke på alle. *Steinhuset* er stedsspesifikt i det at den oppnår å spille videre på viktige elementer i Evenes historie. *Steinhuset*, *Øymuseet* og *Media Thule* inviterer besøkende inn, men til helt forskjellige opplevelser. Felles for disse er at de tilbyr fysisk vern, noe som igjen stimulerer betrakter til å se omgivelsene (utsikten) eller husets innhold (sandblåste figurer, objekter fra Andøya) i fred og ro og kanskje på en ny måte. Dette kan igjen påvirke betrakter mentalt. *Vindenes Hus* og *Dager og Netter* er begge gjennomhullet og naturens mange uttrykk (vind, belysning, o.s.v.) spiller en avgjørende rolle for verket som helhet. Begge verkene spiller videre på meteorologiske forhold, men i motsetning til *Dager og Netter* er *Vindenes Hus* avhengig av forholdene på det sted den er plassert. Flyttes den vil den ”ødelegges”, noe som ikke er tilfellet med Sarkis skulptur som kanskje kunne oppnådd bedre samspill med omgivelsene en annen plass.

### 4. 4 Uten Tittel - Bård Breivik - Narvik

”Litt her og litt der, det er det som preger Bård Breiviks skulptur og Narviks bidrag til Skulpturlandskap Nordland. Nesten to år etter den offisielle innvielsen av skulpturen, ligger den ene delen brakk.

I øverste del av Elvedalen langs Taraldsvikelva, troner steinsøylen med sildrende vann. Den øverste steinskulpturen markerer begynnelsen på det som skal bli en steinpark langs elva. Men vandrer du til elvemunningen i Taraldsvik, står den nederste skulpturen delvis oppført ved siden av elva, mens store steinblokker ligger ”strødd” rundt omkring.”<sup>195</sup>

Denne artikkelen sto på trykk i avisen Fremover i 1995. Våren 2006, elleve år senere, var situasjonen den samme for den nederste skulpturen. Den er fortsatt feilplassert og ufullstendig. Hva skjedde i Narvik? Hvorfor er ikke skulpturen fullført, snart 14 år etter den offisielle åpningen? Hadde kunstneren for store ambisjoner? Kan skulpturen være stedsspesifikk selv om kommunalt rot setter en stopper for opprinnelig plan?

”Man kan høre elven som renner forbi, lukte sjøen som ikke er lagt unna, berøre de ru eller glatte overflatene på steinene eller la seg fascinere av det kunstneriske uttrykk.”<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> Fremover, 12.07.95.

<sup>196</sup> Harstad Tidende, 19.11.98.

I en annen avis noen år senere blir skulpturen og omgivelsene vakkert skildret. Denne beskrivelsen vektlegger helheten, skulpturene i samspill med naturen. Kanskje spiller det ingen rolle at kommunalt rot satt en stopper for kunstnerens opprinnelige plan?

#### 4. 3. 1 Startfasen

”Narvik er vel den byen i Norge som er best kjent utenfor landets grenser – for sin krigshistorie. Femti år etter krigsutbruddet og slaget på Narvik havn, bør byen kanskje få innlede en ’fredshistorie’ og på et vis ’gis tilbake’ til Norge? Dette markeres ved å plassere Bård Breivik her, som samtidig er en av våre mest internasjonalt orienterte kunstnere.”<sup>197</sup>

”Mange franske og engelske kunstnere ville lage Narviks skulptur. Den finske kuratoren sa imidlertid klart fra om at Narvik skal være til en nordmann”.<sup>198</sup> Narvik skulle tildeles en norsk kunstner for på den måten å ”gis tilbake” til Norge. Valget falt på Bård Breivik, da både Narvik og Breivik er internasjonalt kjente. Man kunne kanskje tenke seg en mer utfyllende begrunnelse, men de fleste andre begrunnelsene angående kunstnere og kommuner i Forprosjektet er like korte.

Narvik ble internasjonalt kjent i begynnelsen av 2. verdenskrig. 9. april 1940 ble Narvik angrepet av et tysk ekspedisjonskorps. Panserskipene *Norge* og *Eidsvold* ble senket i Narvik havn og byen besatt. 28. mai samme år ble Narvik gjenerobret av franske, polske og norske styrker. De allierte styrkene trakk seg ut to uker senere, men hensikten med angrepet var oppnådd. Svenske malmleveranser til tysk krigsindustri ble stoppet. Kampene i Narvik vakte internasjonal oppsikt, da det var første gang tyske tropper måtte se seg slått av allierte styrker. Disse hendelser gjorde Narvik kjent i verden og var med på å avgjøre at Narvik kommune skulle tildeles en internasjonalt anerkjent norsk kunstner.

Valget falt på Bård Breivik som i oktober 1991 reiste til Narvik. Han ankom kommunen med blanke ark både hva skulptur og plassering angikk. Det tok imidlertid ikke lang tid før Breivik hadde funnet stedet han ville plassere sitt kunstverk. Valget falt på dalføret langs Taraldsvikelva i utkanten av Narvik sentrum.

”Jeg ser elva som et monument og en livsnerve i byen. Vannet er reint og lekkert. Slik jeg føler det kan hele dalføret bli en skulptur, men det er for tidlig å si hva jeg skal lage. Det

---

<sup>197</sup> Forprosjekt, 1990, s. 17.

<sup>198</sup> Fremover, 25.10.91.

vil helt sikkert bli en kombinasjon av naturstein og rennende vann. Spørsmålet er om jeg vil konsentrere meg om et sted eller velge flere steder i vassdraget.”<sup>199</sup>

Breivik ville lage en skulptur som tok utgangspunkt det rennende vannet i Taraldsvikelva. Denne elva er den samme som sørger for at Narviks befolkning har tilgang til drikkevann i verdenstoppen. Fra vannverket, Narvikfolkets inngang til det populære turområdet Tøttadalen, renner elva nedover bratte skråninger. Breivik så muligheter i det delvis overgrodde dalføret. Skogen kunne tynnes ut, stier kunne anlegges. Elva fortsetter gjennom gravlunden, for så å gå gjennom rør under E6. Den dukker opp igjen og nederst i elveleiet er det anlagt park med bruer og benker. Rett nedenfor renner elva ut i Ofotfjorden. Elveleiet befinner seg i en mellomsone med bebyggelse på den ene siden og inngangen naturen omkring på den andre. I dette elveleiet hentet Breivik inspirasjon til å skape Narviks bidrag til Skulpturlandskap Nordland:

”Den nederste del av øyen er et utmerket punkt. Her kunne plasseres en skulptur, for eksempel en søyle. Da har man markert en begynnelse og en slutt på elvevandringen. (...) En portal ved havet, en søyle i fjellet (ganske primære symboler). (...) Jeg tenker meg 2-3 broer i naturstein for å kunne utnytte begge sider av elven. Der hvor det er naturlig, kunne man lage mindre utvidelser; stoppesteder med elementer for å sitte. Disse bør være naturlige og fri for vedlikehold (som om de har vært der fra før Narvik var tenkt på). Den helt rå elvekvaliteten må være grunnlag for alle inngrep.”<sup>200</sup>

Elvedalen skulle bli åsted for samtidskunst laget for Narvik av en av Norges mest anerkjente skulptører. Optimismen rådet. Et turområde med kunstverk, rennende vann, stier, trær, hav og fjell.

15 år har nå passert siden Breivik var på sin første visitt til Narvik. En portal av rød granitt er plassert ved siden av elvas utløp nederst i elvedalen. Denne plassering er oppgitt å være midlertidig, og plassen fungerer også som parkeringsplass for turgåere som stort sett velger seg det andre nærliggende turområdet, Ornesvika, fremfor vandring langs elveleiet. Lenger opp er en søyle av grå granitt plassert ute i elva. Oppsiktsvekkende få er klar over denne skulpturens eksistens. Den er bortgjemt der den i likhet med utallige bjørketrær strekker seg mot himmelen. Elva forbinder de to skulpturene, men stiene som en gang ble anlagt langs dens bredder er overgrodde og innbyr ikke til vandring. Dalføret mellom portalen og søylen er dårlig bearbeidet og overgrodd. Intensjonen var at besøkende skulle la seg friste til å vandre

---

<sup>199</sup> Bård Breivik til Fremover, 31.10.91.

<sup>200</sup> Bård Breivik i Jaukkuri (red.), 2001, s. 42.

fra den ene til den andre skulpturen og oppleve helheten mellom skulpturer, elv og natur.<sup>201</sup> Dette er per i dag ikke blitt realisert. Bortsett fra de to skulpturene er området så å si uforandret.

Hva skjedde med Breivik og Narvik kommunes opprinnelige plan?

#### **4. 3. 2 Uten Tittel - form, materiale, plassering**

Verket består i hovedsak av to skulpturer, en portal og en søyle. Plasseringen av søylen gikk problemfritt. Den er plassert etter den opprinnelige plan. Portalens plassering skulle derimot by på mye rot og problemer. Den er i dag fortsatt feilplassert. Mellom skulpturene renner Taraldsvikelva. Dens bredder er stort sett overgrodde og innbyr ikke til utforskning. Begge skulpturene er tilvirket av granitt fra Skåne i Sverige. Dette til tross for Breiviks uttalelse til Fremover i prosjektets startfase; ”Jeg har funnet glimrende råmateriale i distriktet, men vil ikke røpe nå hvor jeg har vært på oppdagelsesferd.”<sup>202</sup>

##### **a) Søylen**

###### *Form, materiale, plassering*

Søylen er 5.5 meter høy og plassert på et granittfundament i vannet der to bekker møtes og danner et fossestryk. En gjengrodd sti fører fra en gammel fotballbane/parkeringsplass, gjennom tett skog og høyt gress til steinsylinderen. Rundt vokser en skog av bjørketrær.<sup>203</sup> Søylen er hul innvendig og vannet presses av egen kraft opp gjennom søylen og flommer ut gjennom åpningen i søylens avrundede topp. Denne effekten understreker søylen som fallossymbol. Herfra sildrer vannet ned langs søylekroppen, til det igjen blander seg med elvevannet og renner videre nedover elveleiet. (Fig. 23)

Nedenfor søylen er det anlagt 4 bruer over elva. Overgrodde stier fører deg fra bru til bru. Bruene danner fine utsiktspunkt til søylen. De er av granitt, som søylen, noe som skaper en tilhørighet mellom søylen og bruene. Breivik ville at bruene skulle se ut som om de alltid hadde ligget der. I dag er dette tilfellet. Bruene bærer preg av å ha blitt overlatt til naturen og glemt av mennesker. De massive steinblokkene er mosegrodde og farget av naturens kretsløp. (Fig. 24.)

---

<sup>201</sup> Fremover, 25.09.93. Til samme avis uttalte Breivik 27.09.93; ”Jeg håper det lar seg gjennomføre og la dalføret bli et møtepunkt mellom kunst og natur.” Der ser i skrivende stund ut til at det skulle bli med håpet.

<sup>202</sup> Ibid., 31.10.91.

<sup>203</sup> I forbindelse med åpningen av skulpturen skrev avisa Fremover følgende; ”Foreløpig står søylen noe bortgjemt inne i høstgul skog, men når elvebredden er ferdig frisert, skal den bli et attraktivt utgangspunkt eller mål for mange, mange mennesker. Det er i alle fall kunstnerens ønske og tro.” (Fremover 25.09.93.) Det ble aldri gjort noe med søylens omgivelser, og området er nå enda mer overgrodd enn for 13 år siden.

Vissheten om portalen lenger nede i dalen er med på å forsterke den åpenbare fallos- og fruktbarhetssymbolikken. Hadde terrenget tillatt det ville kanskje flere blitt fristet til å vandre langs det rennende vannet ned til portalen?(Fig. 25.)

## ***b) Portalen***

### *Form og materiale*

Portalen består av tre store røde granittdeler. To er plassert på bakken med en ca 25 – 40 cm bred åpning mellom seg. Den tredje er lagt på tvers over de to andre. Skulpturen er nokså smal sett fra siden, men for – og bakfra er den bred. Den er 3.8 meter høy. Den røde granitten danner i sommerhalvåret en fin kontrast til det grønne løvverket på trærne rundt. Åpningen/sprekken på midten er som et vindu og skulpturen kan ses som en ramme for naturen. Ser man gjennom åpningen blir fjord, fjell, blomster rammet inn av skulpturen. (Fig. 26.)

Sett i sammenheng med søylen får portalen et bredere meningsinnhold. Fruktbarhetssymbolikken er til stede, men fungerer ikke like godt på portalen som på søylen. Vissheten om portalens feilplassering kan oppklare dette misforhold. I følge den opprinnelige plan skulle portalen – i likhet med søylen - vært plassert ute i elva. Det samme vannet som renner forbi og gjennom søylen skulle rent gjennom og forbi portalen. Dette bringer oss over til problemene tilknyttet portalens plassering.

### *Plassering*

Portalens plassering er et problematisk anliggende. Den er ikke plassert etter kunstnerens ønske, og har vært *midlertidig* (feil-) plassert siden åpningen.<sup>204</sup> Portalen er plassert på en grusbeltet plass, en slags parkeringsplass ovenfor elvas utløp. Rundt plassen er det bolighus på den ene siden, mens elva renner forbi på den andre siden. En gammel bro fører over brua og til et kloakkrenseanlegg. (Fig. 27.) Litt lenger opp i elva er en park anlagt av Taraldsvik Vel, en interessegruppe i nabolaget. Dette parkanlegget var allerede anlagt da Breivik besøkte byen for første gang.

Breiviks ønsker angående portalens plassering var helt andre enn det som i dag er realitet. Etter den opprinnelige plan skulle portalen plasseres ute i elvemunningen, helt i strandkanten. Dette ville skapt en forbindelse mellom søylen og portalen som ikke oppnås med dagens løsning. Denne planen måtte forkastes da bunnforholdene i elva ville skapt vanskeligheter ved

---

<sup>204</sup> Ordet midlertidig betyr vanligvis 'for en kortere periode'. Narvik kommune ser ut til å ha en annen oppfatning av begrepet, da skulpturen har vært 'midlertidig' feilplassert i 13 år.

montering noe som igjen ville ført til økte økonomiske utgifter.<sup>205</sup> I mellomtiden hadde dårlig kommunikasjon mellom kommunens etater ført til at et nytt renseanlegg var blitt bygget like i nærheten, noe som også umuliggjorde Breiviks opprinnelige plan.<sup>206</sup> Breivik utarbeidet da et nytt forslag:

”Breivik har nå foreslått å demme opp og lage en dam på øversiden av renseanlegget. Videre foreslår han å bygge ei fisketrapp og plassere portalen over denne dammen.”<sup>207</sup>

Denne plan skulle iversettes. Taraldsvikdalen skulle bli et satningsområde for friluftsliv og kultur. Det ble vedtatt av et enstemmig kommunestyre (9. september 1993) at ideskissen ”Taraldsvikelva Landskapspark – en vandring med vannet fra sjøen til fjellet”, utarbeidet av Breivik og landskapsarkitekt Thormod Sikkeland, skulle igangsettes. De to skulpturene skulle være klare til avdukning allerede 25. september samme år. Utviklingen av parken skulle foregå over tid, men det hele skulle være ferdigstilt innen 2002, til Narviks 100-årsmarkering.<sup>208</sup>

”Den ene av Narviks skulpturer, en søyle, skal reises permanent og avdukes 25. september. (...) Den andre delen av skulpturen, portalen, som skal stå nede i Taraldsvikdalen, reises midlertidig samme dato og monteres permanent sammen med at dammen og fisketrappa ferdigstilles til neste år.”<sup>209</sup>

Det forelå altså konkrete planer for både søylen og portalen. Søylen ble avduket på sin permanente plass, portalen på sitt midlertidige tilholdssted. Her skulle portalen stå i et år, deretter skulle den plasseres permanent ute i den oppdemmede elva. Portalen skulle stå ute i elva og fisken skulle kunne svømme gjennom den på sin ferd oppover elva.

Selv om kommunen lovet og optimismen rådet er fortsatt ikke denne planen iversatt. Med jevne mellomrom har lokalavisene i form av leserinnlegg og artikler rettet søkelys mot saken, men ingenting har skjedd.<sup>210</sup>

---

<sup>205</sup> Parksjef i Narvik kommune uttalte: ”I det aktuelle området er det mye leire og vi hadde måttet bygge en kostbar konstruksjon for å kunne plassere den der.” Ofotens Tidende, 05.01.93.

<sup>206</sup> Ofotens Tidende, 15.04.93.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Ibid., 16.04.93.

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> ”Nesten to år etter den offisielle innvielsen av skulpturen, ligger den ene delen brakk.” Fremover 12.07.95. ”Portalen i Taraldsvik står fortsatt på stedet hvil, fem år etter at den ble midlertidig plassert på en betongsokkel ved siden av Taraldsvikelva. Bemanningsmangel på det tidligere Park, Idrett og Natur gjør at planene om Taraldsvik Landskapspark ligger godt plassert i arkivet.” Fremover, 29.05.98.

### 4. 3. 3 *Uten Tittel* - stedsspesifikk kunst?

*Uten tittel* i Narvik kommune er i teorien fortsatt ikke ferdig. Søylen har fått sin permanente plassering, men portalen er midlertidig plassert. Denne har imidlertid vært plassert på samme sted i så mange år at man som lokalkjent er blitt vant til denne plassering og har ”glemte” at den er feilplassert. Det er ikke brukt lokalt materiale som kan være med på å knytte skulpturen til kommunen. Breivik tok utgangspunkt i den nærheten til naturen som preger Narvik. Da falt valget naturlig på stein. Kunstneren uttalte tidlig i prosessen at han hadde funnet materiale i kommunen, men granitt fra Skåne i Sverige ble allikevel foretrukket.<sup>211</sup> Jeg kan ikke se at valg av materiale spiller noen rolle i denne sammenheng. Materialet spiller her en underordnet rolle. Den helhetlige planen for et område i byen var det som dannet utgangspunktet og som skulle knytte verket til kommunen. Dette bringer oss videre til neste punkt.

Verket skulle - i utgangspunktet - spilt videre på kulturelle, sosiale, metrologiske og geologiske forhold i kommunen. Breivik tok utgangspunkt i det klare elvevannets ferd fra fjell til fjord. ”I Narvik kan jeg realisere en guttedrøm om å følge vannet fra havet til utspringet i fjellet.”<sup>212</sup> Taraldsvik Vel hadde allerede anlagt en park i deler av det aktuelle området. Et friområde lokalbefolkningen benyttet seg av for avslapping, sosiale arrangementer og andre aktiviteter. Dette anlegg ville bli en del av den nye planen ”Taraldsvikelva Landskapsark” som Breivik og Sikkeland utarbeidet. I tillegg skulle elvas omgivelser bearbeides og tilrettelegges for turgåing og forbindelse mellom skulpturens to deler. Breivik spilte her bevisst videre på allerede eksisterende elementer i kommunen. Parkanlegget (sosiale sysler, friluftsliv og rekreasjon), det rene elvevannet (Narvikfolks drikkevann), Narviks beliggenhet i nærhet til både fjord og fjell, osv.

Alt lå til rette for at Bård Breiviks skulptur *skulle vært* stedsspesifikk. Det er den imidlertid *ikke* slik den fremstår i dag. Portalen ville fungert mye bedre en annen plass. Slik den fremstår nå virker den malplassert og uten tilknytning til omgivelsene. Den er et fremmedelement på en parkeringsplass, med et kloakkrenseanlegg som nærmeste nabo. Rundt portalen ligger andre steinblokker - ”til naboenes store irritasjon”<sup>213</sup> - og venter på sin videre skjebne. Dette beskriver godt portalens lite vellykkede effekt på lokalbefolkningen. Den midlertidige plasseringen gjør den til et uryddig fremmedelement. Hadde den blitt plassert, etter planen, ute i elva ville man sett skulpturen med nye øyne. Da ville lokalbefolkningen

---

<sup>211</sup> Fremover 31.10.91. Årsak til valg av Skånegranitt oppgis ikke, men det er rimelig å anta at økonomiske forhold ligger til grunn.

<sup>212</sup> Fremover, 17.07.92.

<sup>213</sup> Ibid., 29.05.98.

også blitt klar over søylen og forbindelsen mellom disse. Portalen er stedsspesifikk i det at den i utgangspunktet er knyttet til elva og søylen, begge i Narvik kommune. Slik portalen er plassert nå belyses ikke dette avhengighetsforhold. Besøkende vil ikke umiddelbart se tilknytningen til verken elva, portalen eller kommunen. Slik portalen står nå ville den fungert bedre andre steder, det være seg et torg i en by, i en park eller lignende. Den aller beste plasseringen ville imidlertid vært ute i Taraldsvikelva. Da ville den fått en verdi utover seg selv i samspill med sine omgivelser.

Søylen er for bortgjemt slik forholdene er nå. Det bør ryddes opp rundt den og også her bør forbindelsen til den andre skulpturen komme bedre fram. For de fleste Narvikfolk er det portalen som er mest kjent. Søylen har vært lite eksponert i media da det er problematikken knyttet til portalen som har hatt hovedfokus.

Breiviks skulptur har ikke oppnådd å skape de "nye rom" det var lansert ønsker om i Forprosjektet. Det er imidlertid viktig å understreke at Breivik ikke kan klandres for dette.<sup>214</sup> Hadde hans plan blitt iverksatt, ville skulpturene sett annerledes ut. Slik jeg ser det, ville skulpturene og omgivelsene utgjort en helhet. Anlegget med elva, bruene, skulpturene og naturen ville smeltet sammen i en helhetlig ramme. *Dette* ville skapt nye rom i kommunen. Skulpturene ville blitt satt inn i en større sammenheng og dette ville preget betrakter i møtet med de to skulpturene. Slik de fremstår i dag er dette dessverre langt fra tilfellet.

---

<sup>214</sup> I et intervju med Fremover, 19.8.2004, uttalte Breivik: "Skulpturlandskapet ble aldri slik intensjonen var for ti år siden. (...) Portalen som står ved munningen av elva skulle egentlig stått ute i vannet; som en portal fisken kunne svømme gjennom inn i Elvedalen. Plasseringen slik den er nå var ment å være midlertidig. Grunnideen min var å dra frem poenget med det rene drikkevannet som renner i elva. Portalen skulle også lede inn til en vandring, eller annen ferdsel oppover elva – med små broer og mindre stoppesteder – hvor folk kunne sette seg ned. Om jeg føler bitterhet for at det ikke ble slik? Nei, det går jo ikke an. Men jeg kan ikke være bekjent av å ha gått fra noe fullendt."



## Kapittel 5: Oppsummering / konklusjon

Modernismens kunstoppfatning var preget av en tanke om kunsten som selvrefererende og stedløs. Kunsten kan flyttes fra et gallerirom til et annet uten at verkets betydning forandres. Maleriet kjennetegnes med flaten, skulpturen ved det tredimensjonale.

På 1960 – tallet vokste minimalismen og Land Art frem som reaksjoner mot det modernistiske kunstsyn. Minimalismen utnyttet gallerirommets arkitektur. Skulpturen fikk sin plass som objekt i rommet og møtet mellom verk, betrakter og rommet ble vektlagt. Land Art trakk verkene ut av gallerirommet og oppsøkte landskapet. En tilhørighet til omgivelsene oppstod blant annet ved bruk av materialer fra stedet. Verkene ble oftest dokumentert i form av kart, foto og rekvisitter fra stedet. Dette ble så utstilt i galleriet. Vi kan dermed si at både minimalismen og Land Art var avhengige av kunstinstitusjonen, til tross for at retningene vokste frem som en kritikk av nettopp denne.

Begge retningene benyttet nye materialer, knyttet verket til dets kontekst og kritiserte kunstinstitusjonen. Rosalind Krauss så dette som et klart brudd med modernismens kunstsyn. Det modernistiske kunstsyns felt måtte utvides for å fange opp disse nye former for skulptur. Krauss mente dette markerte overgangen til postmodernismen som hun beskriver som et utvidet felt av kategorier. I dette utvidede felt uttrykker skulpturen seg gjennom en sammensatt bruk av materialer, påvirket av omgivelsene, det vil si landskap eller arkitektur.

I tradisjonen etter minimalismen og Land Art vokser den stedsspesifikke kunsten frem. Miwon Kwon lanserer tre retninger innen den stedsspesifikke kunsten. Den fenomenologiske retning, stedet som kulturell ramme og stedet som samfunnsengasjement eller debattforum. I denne sammenheng har den fenomenologiske retningen størst relevans. Her vektlegges det fysiske forhold mellom verket og stedet/omgivelsene. Omgivelser og verk utgjør sammen selve kunstverket. Verket kan ikke flyttes uten å miste sin betydning. Richard Serra er en av de viktigste kunstnere innen retningen. En setning hentet fra et av hans brev angående flyttingen av *Tilted Arc* har blitt stående som et manifest for retningen: To remove the work is to destroy the work.

Det var denne tradisjonen Skulpturlandskap Nordland ønsket å videreføre da prosjektet lanserte sine målsetninger i Forprosjektet i 1990. Hver kommune skulle tildeles en internasjonalt anerkjent kunstner fra Norge, Norden eller resten av verden. Denne kunstner skulle reise til sin tildelte kommune og la seg inspirere av lokale forhold til å skape en skulptur som ville være uløselig knyttet til akkurat denne kommunen.

Dette skulle imidlertid vise seg å være mer problematisk i praksis enn på papiret. Forprosjektet er preget av en nesten naiv optimisme. Dette kommer klarest til uttrykk gjennom målsetningen om at kunsten skulle være identitetsskapende og dermed med på å befeste motivasjon til fortsatt bosetting og utvikling i kommunene. Det må nok sterkere medisin til enn samtidsskulpturer for å hindre fraflytting. Økt kommunikasjon og dialog var en annen målsetting. I flere tilfeller kan man si at denne målsettingen ble oppnådd. I en stor del av tilfellene er det kanskje litt misvisende å bruke ordet dialog. Skittkasting frem og tilbake i lokalaviser er et mer beskrivende uttrykk. Skulpturlandskap Nordland hevder på sin side at de oppnådde det de ville: At samtidskunst av internasjonal størrelse ble diskutert av ”folket” i ”periferien”.

Skulpturlandskap Nordland var oppdragskunst. I dette ligger et brudd med Land Art og minimalisme hvor kunstnerne stod fritt og brukte verkene blant annet til å kritisere kunstinstitusjonen. Også innenfor den stedsspesifikke retningen har vi sett at verkene kunne utfordre institusjonen. Innenfor Skulpturlandskap Nordland finnes ingen form for institusjonskritikk. Kunstnerne skulle arbeide innenfor et gitt ramme av målsettinger, men stod likevel rimelig fritt i sin utforming av det endelige resultat. Med 33 forskjellige kunstnere i 33 forskjellige kommuner sier det seg selv at resultatene ble svært forskjellige. For å kunne foreta en analyse av skulpturens tilhørighet til stedet, trenger man et verktøy. Jeg benyttet meg av syv kontrollspørsmål, utarbeidet på bakgrunn av Skulpturlandskap Nordlands målsettinger, Miwon Kwons teorier. Det ville være vanskelig å oppfylle alle disse krav, men i de tilfeller hvor kunstnerne har tatt utgangspunkt i minst en eller to av målsettingene ser det ut til at skulpturen har oppnådd en tilhørighet til sin plassering og at skulptur og omgivelser sammen utgjør hele verket.

Jeg har ved hjelp av *Il Nido / Reiret* og *I dag, i morgen, alltid* vist hvordan to forskjellige tinærmelser til målsettingene kunne frembringe to stedsspesifikke skulpturer av svært ulik karakter. Luiano Fabro tok utgangspunkt i bånd mellom Røst og Italia samt fuglelivet på Vedøya. Kari Cavèn tok utgangspunkt i naturen i Beiarn og knyttet sitt verk til kommunen blant annet gjennom materialvalg. Begge oppnådde gjennom sin interesse for kommunen og respekt for prosjektets målsettinger å skape bånd mellom skulptur og kommune. Skulpturene vil ikke kunne oppnå samme helhetlige verdi ved omplassering. Omgivelser og skulptur utgjør sammen verket.

Mange mener dette også er tilfelle med *Havmannen* i Mo i Rana og *Uten Tittel* i Vågan. At de smelter inn i omgivelsene. Vi har imidlertid sett at dette ikke nødvendigvis betyr at skulpturene er stedsspesifikke. Disse skulpturene har ”storebrødre” andre steder og er ikke

skapt ut fra kunstnerens møte med kommunene. Kunstnerne har heller ikke spilt videre på sosiologiske, historiske eller meteorologiske forhold i kommunene, og ikke knyttet skulpturene til kommunene ved hjelp av materialer.

De fem skulpturene som har sitt utgangspunkt i arkitektens formspråk er svært forskjellige. Noen tar utgangspunkt i fysisk og/eller mental beskyttelse. Andre i meteorologiske forhold på stedet. *Steinhuset* i Evenes gir åndelig og fysisk beskyttelse og spiller videre på Evenes posisjon som kirkesentrum. Dette gjør at skulptur og omgivelser utgjør en helhet.

Narvik er den eneste kommunen som enda ikke har fullført sitt skulpturprosjekt. Det må dog nevnes at Breiviks plan om et friluftsområde hvor natur møter kultur i form av skulpturer, benker og stier er den mest omfattende i hele Skulpturlandskap Nordland. Noe av det som satte stopper for gjennomføring var rot og dårlig kommunikasjon mellom kommunens etater. Dette unnskylder ikke at granittblokker ligger overgrodd på bakken og at den nedre av skulpturene fortsatt står feilplassert ved siden av elva i stedet for ute i elva. Denne skulpturen ville vært stedsspesifikk hvis Breiviks planer hadde blitt gjennomført.

Kan Skulpturlandskap Nordland regnes som stedsspesifikk kunst? Med 33 forskjellige kommuner, 33 forskjellige kunstnere og 33 forskjellige kunstverk er det opplagt at man vil få svært mange forskjellige uttrykk. Ut fra min stikkprøve blant et utvalg av skulpturer blir konklusjonen at noen skulpturer er stedsspesifikke, mens andre ikke er det. Kunstnerne som bidro er ettertraktede og anerkjente. Det kan se ut til at de kunstnere som har tatt seg tid til å sette seg tilstrekkelig inn i forholdene i kommunene og fulgt prosjektets målsettinger har oppnådd å skape stedsspesifikke skulpturer. De som har laget skulpturer på bakgrunn av tidligere arbeider ser ut til å ha vansker med å oppnå samme tilhørighet mellom kunstverk og omgivelser. Selv om en skulptur passer godt inn i, eller smelter sammen med, omgivelsene, behøver det ikke bety at den er stedsspesifikk. Den kan fungere like godt en annen plass og vil ikke bli ødelagt eller miste sin betydning ved flytting. Når dette er tilfellet, når Serras gamle mantra – ”to remove the work is to destroy the work” – ikke kan brukes, er ikke skulpturen stedsspesifikk. Dette er tilfellet med flere av skulpturene i Skulpturlandskap Nordland.

## **Epilog – *Uten Tittel* – Bård Breivik – Narvik**

I ettertid har det lyktes meg å komme i kontakt med kultursjef i Narvik, Randi Melgaard. Hun kunne fortelle at ting igjen er i ferd med å skje med Breiviks skulpturprosjekt i Narvik. Økonomien var aldri det som stoppet prosjektet. Det var i følge Melgaard renseanlegget som stoppet det hele. Renseanlegget er plassert på elvens høyre bredd helt nede ved elvemunningen. Det var akkurat i denne delen av elva demningen og fisketrappen var tenkt anlagt. Denne planen falt i grus og siden har prosjektet stått på stedet hvil. Uenigheter og svikt i kommunikasjon mellom kunstner og kommune må ta noe av skylden.

Nå har det imidlertid blitt fart i kommunikasjonen igjen. I 2004 var Breivik tilbake i kommunen. Sammen med representanter fra kommunen var han på befaring i området og vandret fra søylen langs elva til portalen. Han var overrasket over tilstanden. Ingenting hadde vært gjort på ti år. Stiene, bruene og de naturlige stoppestedene var tilgrodd.

Breivik er nå i gang med å utarbeide en ny skisse over området. Nye stier skal anlegges, området langs elva skal friseres, benkene, bruene, elva og naturen skal friste Narvikfolk til utflukt. Størst usikkerhet er fortsatt knyttet til portalens plassering. Plan om demning og fisketrapp er forkastet. Det er helt sikkert at portalen skal plasseres ute i elva, men fortsatt uvisst akkurat hvor den endelige plasseringen blir. Melgaard antydte at det kunne bli lenger opp i elva i området Taraldsvik Vel har anlagt, men understreker at dette ikke er sikkert da Breivik ikke er ferdig med den nye planen.

Det som imidlertid er sikkert er at Narviks uferdige bidrag til skulpturlandskap Nordland ikke er glemt. Etter ti år i dvale er prosjektet igjen vekket til liv. Bård Breivik skal presentere en ny plan for kommunen. Melgaard vet ikke når denne er klar. Planen må så opp til vurdering og inn i kommunebudsjettet. Deretter er det satt en ramme på tre år for fullføring av prosjektet. Melgaard håper Taraldsvikelva med stier, skulpturer, bruer og opplevelser vil stå ferdig i 2010.<sup>215</sup> (Fig. 28. )

---

<sup>215</sup> Samtale med kultursjef i Narvik kommune, Randi Melgaard. Narvik, 19.4.2006.

## Litteraturliste og kilder:

Archer, Michael: *Art since 1960*. Thames and Hudson. London, 1997.

Aschehoug og Gyldendals Store Ettbinds Leksikon, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard) A/S og A/S Gyldendal Norsk Forlag. Oslo, 1994.

Causey, Andrew: *Sculpture since 1945*. Oxford University Press. Oxford, New York, 1998.

Fried, Michael: *Art and Objecthood*. I *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1998.

Forprosjekt: Skulpturlandskap Nordland – Artscape Nordland. Nordland Fylkeskommune, april 1990.

Godø, Randi E. V.: *Kunst, natur og betrakter – en undersøkelse av Inghild Karlsens skulptur "Etterbilder"*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen. Vår 2000.

Graham, Dan (red; Alberro, Alexander); *Two – Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on His Art*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts – London, England, 1999.

Greenberg, Clement: *Den modernistiske kunsten*. Pax Forlag A/S, Oslo 2004.

Grøgaard, Stian: *Smithson inkubert*. I *Robert Smithson Retrospektiv verk 1955 – 1973*. Museet for Samtidskunst Oslo / Moderna Museet Stockholm, Arken Museum for Moderne Kunst Ishøj, 1999.

Gulowsen, Kirsti: *Arte Povera på Røst: Skulptøren Luciano Fabros deltagelse i Skulpturlandskap Nordland*. I Brandt, Rasmus J. og Eriksen, Roy (red.): *Nærhet og avstand. Kulturelle forbindelser mellom Norden og Italia gjennom tidene*. Novus Forlag. Oslo, 2000.

Harrison, Charles & Wood, Paul (red.): *Art in Theory 1900 – 2000*. Blackwell Publishing, 2004.

Hobbs, Robert: *Robert Smithson: Articulator of Non-space*, i *Robert Smithson: Retrospective*, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982/83.

Holm, Mathilde Kristine: *Det demokratiske kulturprosjekt. Skulpturlandskap Nordland som kulturell formidlingsprosess*. Rapport nr. 32. Institutt for medievitenskap. Universitetet i Bergen, 1997.

Høydalsnes, Eli: *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*. Forlaget Bonytt. Oslo 2003.

Jaukkuri, Maaretta: *Skulpturlandskap Nordland. Artscape Nordland*. Forlaget Geelmuyden. Kiese / Nordland Fylkeskommune, 1999.

Jaukkuri, Maaretta (red.): *Skulpturlandskap Nordland*. Forlaget Press / Nordland Fylkeskommune, 2001.

Jaukkuri, Maaretta: *Tiden i rommet. Internasjonal skulptur i norsk landskap. I Kunstårbok – Art Yearbook*. Norway, 1993/94.

Kastner, Jeffrey og Wallis, Brian: *Land and Environmental Art*. Phaidon Press Limited. London, 1998.

Knutsen, Nils M.: *Mørket og kuldens rike. Tekster i tusen år om Nord – Norge og nordlendingene*. Cassiopeia Forlag. Tromsø, 1993. (s.24 – 35).

Kwon, Miwon: *One Place After Another. Site – specific Art and Locational Identity*. First MIT Press paperback edition. Cambridge, Massachusetts – London, England, 2004.

Krauss, Rosalind E.: *Skulpturen i det utvidede felt, i Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Pax Forlag A/S. Oslo 2002.

Lelong, Guy: *Daniel Buren*. Flammarion, 2002.

Lydersen, Kari: *Postmodernisme og naturromantiske ideer. En analyse av fire utvalgte verk i Skulpturlandskap Nordland*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Tromsø, våren 2002.

Marzona, Daniel: *Minimal Art*. Taschen. Köln, 2004.

Meyer, James: *Minimalism*. Phaidon Press Limited, 2005.

Norberg-Schulz: *Stedskunst*. Gyldendal. Oslo, 1995.

Potts, Alex: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. Yale University Press. New Haven and London, 2000.

Reistad, Jan Inge (red.): *Broken Colum*. Wigestrands Forlag i samarbeid med Rogaland Kunstmuseum, 2004.

Serra, Richard: *Writings Interviews*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1994.

Smithson, Robert: *The Collected Writings*, California, 1972.

Vaa, Aaslaug: *"Hode" på Eggum, hendelse, minne, refleksjon*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, september 1998.

#### Tidsskrifter/ aviser:

Adresseavisen: 9.5.1995, 29.5.1995 og 6.7.1999.

Aftenposten: 15.6.1994, 11.8.1994, 29.5.1995 og 6.7.1999.

Byggekunst: Nr. 3 1993. Kjell Norvin: *Landskapskunst og kunst i landskapet*.

Dagbladet: 28.8.1992, 1.9.1992 og 2.9.1992.

Daily Telegraph, The: 7.8.2004.

Form: Nr. 4, 2000

Fremover: 25.10.1991, 31.10.1991, 17.7.1992, 1.4.1993, 29.5.1993, 25.9.1993, 27.9.1993, 5.8.1994, 9.5.1995, 26.5.1995, 12.7.1995, 29.5.98 og 19.8.2004.

Harstad Tidende: 1.4.1993, 26.5.1995 og 19.11.1998.

Lofotposten: 8.5.1991, 29.7.1994, 10.9.1994 og 5.9.1995.

Nordlands Fremtid: 19.9.1992, 2.10.1993 og 2.7.1994.

Nordlandsposten: 13.1.1991, 5.3.1992, 3.4.1992, 25.5.1992, 26.5.1992, 1.7.1992 og 15.9.1995.

OCTOBER 80, Spring 1997: Miwon Kwon: *One Place After Another: Notes on Site Specificity*.

Ofotens Tidende: 5.1.1993, 15.4.1993 og 16.4.1993.

Rana Blad: 31.7.1992 og 2.4.1996

Vesterålen: 24.11.1992.

Vesteraalens Avis: 13.2.1992.

Vi ser på kunst: 2 og 3 / 1999. Falnes Skogland (Desintegrert og integrert skulptur).

### **Muntlige kider:**

Samtale med Randi Melgaard, kultursjef i Narvik kommune. Narvik 19.4.2006.

## Liste over illustrasjoner:

**Fig. 1:** Marcel Duchamp, *Fountain* (1917). Sanitary ware and enamel paint. Courtesy Sidney Janis Gallery, New York.

**Fig. 2:** Constantin Brancusi, *Endless Column* (1938). Gilded steel. Targu Jiu, Romania. Foto: Ukjent.

**Fig. 3:** Carl Andre, *10x10 Alstadt Copper Square* (1967). Copper, 100 units. Dusseldorf, Germany.

**Fig. 4:** Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970). Jord, stein, saltkrystaller. Great Salt Lake, Utah, USA. Foto: Ukjent.

**Fig. 5:** Robert Smithson, *Spiral Jetty*. Foto: Todd Gibson

**Fig. 6:** Richard Serra, *Tilted Arc* (1981). Steel – plate wall. Federal Plaza New York, USA. Foto: Ukjent.

**Fig. 7 - 8:** Luciano Fabro, *Il Nido/Reiret* (1994). Carraramarmor. To søyleformer med diameter 85 cm, høyde 25 cm. Eggenes diameter 25 cm. Vedøya, Røst. Foto: Vegard Moen.

**Fig. 9 – 12:** Kari Cavèn, *I dag, I morgen, alltid* (1992). Ved, tre, granitt. Tre deler. Høyde 210 cm. Trones, Beiarn. Foto: Vegard Moen.

**Fig. 13:** Antony Gormley, *Havmannen* (1995). Granitt. Høyde 1015 cm. Mo i Rana. Foto: Vegard Moen.

**Fig. 14:** Antony Gormley, *Iron Man* (1993). Jern. Høyde ca. 660 cm. Victoria Square, Birmingham, England. Foto: Ukjent.

**Fig. 15 - 16:** Dan Graham *Uten tittel* (1996). Reflekterende gjennomskinnelig glass og rustfritt stål. Høyde 210 cm. Bredde 300 cm. Lyngvær, Vågan. Foto: Vegard Moen.

**Fig. 17 - 18:** Bjørn Nørgaard, *Steinhuset* (1995). Granitt. Høyde 550 cm. Evenestangen, Evenes. Foto: Vegard Moen.

**Fig. 19:** Raffael Rheinsberg, *Øymuseet* (1992). Gjenstander samlet på øya, garasje. Andenes, Andøya. Foto: Vegard Moen.

**Fig. 20 :** Olafur Gislason, *Media Thule* (1993). Trehus. Myklebostad, Tjeldsund. Foto: Vegard Moen.

**Fig. 21:** Sissel Tolaas, *Vindenes Hus* (1994). Høyde 485 cm. Ved Sandnessjøen, Alstadhaug. Foto: Vegard Moen.

**Fig. 22:** Sarkis, *Dager og Netter* (1998). Lødingen– og Størengranitt. Skulptur i to deler. Hver del: Høyde 300 cm. Bredde 200 cm. Lengde 360 cm. Børøya, Hadsel. Foto: Vegard Moen.



**Fig. 23:** Bård Breivik, *Uten tittel*, søylen (1993). Granitt. Høyde 380 cm. Narvik. Foto: Vegard Moen (t.v) og Mari Indregard (t.h).

**Fig. 24:** *Uten tittel*, Narvik. To av bruene. Granitt. Foto: Mari Indregard (april 2006)

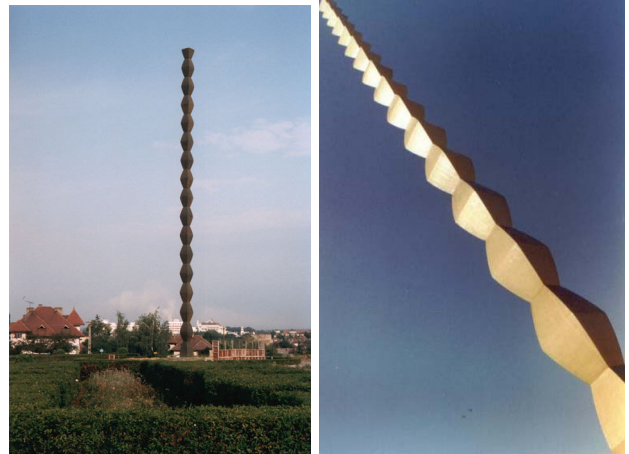
**Fig. 25:** *Uten tittel*, Narvik. Langs elva. Foto: Mari Indregard (t.v.) og Randi Melgaard (t.h.)

**Fig. 26:** *Uten tittel*, Narvik. Portalen. Granitt. Høyde 380 cm.

**Fig. 27:** *Uten tittel*, Narvik. Portalen med renseanlegget i bakgrunn. Foto: Mari Indregard.

**Fig. 28:** Bård Breivik på befarings i Narvik i 2004. Foto: Randi Melgaard.

**Illustrasjoner:**



**Fig. 2:** Marcel Duchamp, *Fountain* (1917)

**Fig. 2:** Constantin Brancusi, *Endless Column* (1920)



**Fig. 3:** Carl Andre, *10x10 Altstadt Copper Square* (1967).



**Fig. 4:** Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970)



**Fig. 5:** *Spiral Jetty* i 2004.



**Fig. 6:** Richard Serra, *Tilted Arc* (1981)



**Fig. 7:** Luciano Fabro, *Il Nido/Reiret* (1994). Carraramarmor. Vedøya, Røst.



**Fig. 8:** *Il Nido/Reiret*, Røst.



**Fig. 9:** Kari Cavèn, *I dag, i morgen, alltid* (1992). Ved, tre, stein. Trones, Beiam.



**Fig. 10:** *I dag, i morgen, alltid*. Vedstabelen (*I dag*).



**Fig. 11:** *I dag, i morgen, alltid*. Trekonstruksjonen (*i morgen*).



**Fig. 12:** Granittkonstruksjonen (*allid*).



**Fig. 13:** Antony Gormley, *Havmannen* (1995)  
Granitt. Mo i Rana, Rana.



**Fig. 14:** Antony Gormley, *Iron Man* (1993).  
Jern. Birmingham.



**Fig. 15:** Dan Graham, *Uten tittel* (1996).  
Reflekterende, gjennomskinnelig glass og  
rustfritt stål. Lyngvær, Vågan.



**Fig. 16:** *Uten tittel*, Vågan.



**Fig. 17:** Bjørn Nørgaard, *Steinhuset* (1995). Granitt. Evenestangen, Evenes.



**Fig. 18:** *Steinhuset*. Nordveggen t.v. og sydveggen t.h.



**Fig 19:** Raffael Rheisberg (Ty.), *Øymuseet* (1992). Andøya.



**Fig. 20:** Olafur Gislason, *Media Thule* (1993). Trehus. Myklebostad, Tjeldsund.



**Fig. 21:** Sissel Tolaas, *Vindenes Hus* (1994). Alstadhaug.



**Fig. 22:** Sarkis, *Dager og Netter* (1998). Lødingen- og Størengranitt. Børøya, Hadsel.



**Fig. 23:** Bård Breivik, *Uten tittel*, søylen (1993). Granitt. Narvik.



**Fig. 24:** *Uten tittel*, Narvik. To av bruene. Fotografert april 2006.





**Fig. 25:** *Uten tittel*, Narvik. Langs elva.



**Fig. 26:** *Uten tittel*, Narvik. Portalen.



**Fig. 27:** *Uten tittel*, Narvik. Portalen med rensanlegget i bakgrunn.



**Fig. 28:** Bård Breivik på befaring i Narvik i 2004.