

Noregs miljø- og biovitenskapelige universitet
Fakultet for samfunnsvitenskap
Institutt for landskapsplanlegging

Masteroppgave 2015
30 stp

Møte mellom kunst og landskapsarkitektur

Encounters between art and landscape architecture

Ingeborg Skålnes

MØTE MELLOM KUNST OG LANDSKAPSARKITEKTUR

Ei utforsking av møta mellom kunst og
landskapsarkitektur og opplevinga av desse

Masteroppgåve i landskapsarkitektur
Ingeborg Skålnes

Noregs Miljø- og Biovitskaplege Universitet (NMBU)
Fakultet for samfunnsvitskap
Institutt for landskapsplanlegging
Haust 2015

SAMANDRAG

Denne oppgåva utforskar ulike møte mellom kunst og landskapsarkitektur og korleis desse bidreg til opplevinga av landskapet. Gjennom litteraturstudium har eg funne fram til fire ulike kategoriar av slike møte mellom landskapsarkitektur og kunst på eit teoretisk nivå. Desse bidreg til opplevinga på ulike måtar. I siste del av oppgåva presenterer eg seks ulike og aktuelle prosjekt som illustrerer nokon av problemstillingane i møte mellom landskapsarkitektur og kunst. Konklusjonen er at kunst og landskapsarkitektur kan begge bidra til opplevinga, både i samarbeidsprosjekt og der kunsten kjem inn i etterkant, så lenge dei kan gi ei umiddelbar, sanseleg oppleving og er tilgjengelege for tilskodaren.

ABSTRACT

This thesis discuss the relationship between art and landscape architecture in the encounters between the two, and how these contribute to the experience of the surroundings. Through studying literature I have discovered four categories of encounters between landscape architecture and art on a theoretical level. The projects presented there contribute to the experience in different ways, but not all are successfull. After this i present six different projects wich illustrates the issues in these encounters. My main conclusion is that art and landscape architecture can create great experiences as long as the experience is immediate and have sensual qualities available for the viewer without any precognition.

FØREORD

Overgangen min frå kunsthistoriestudia i Bergen til landskapsarkitektur på NMBU gjekk via moderne kunst og hagekunsthistorie. Difor nyttar eg sjansen til å bruka bakgrunnen min frå kunsthistorie til å utforska tilhøvet mellom kunst og landskapsarkitektur. Dette gjer eg både for min eigen del men også fordi eg trur at andre vil kunna ha nytte av å sjå kva potensiale som ligg i dette skjeringspunktet. Det har vore fint å få lov og tid til å reflektera litt rundt faget vårt og å sjå tilbake på utdanninga mi med eit nytt blikk. Eg har fått justert nokon førestillingar og lært mykje nytt.

Først og fremst; takk til mine to tålmodige rettleiarar som eg har hatt mange interessante diskusjonar med. Eg trur me kunne halde fram med det, hadde det ikkje vore for ei ganske streng tidsavgrensing. Takk til Lars-Erik som har blitt med på søndagsturar til diverse prosjekt til alle døgnets tider og som har halde ut med alle bokstablane. Takk til Marita for lån av lesesalplass og både struktur og avbrekk i kvardagen. Takk til mamma som alltid tar seg tid til å lesa og retta.

INNHALD

Del 1: Introduksjon	9
Innleiing	10
Problemstilling og mål.....	11
Avgrensing.....	12
Metode.....	13
Opplevinga av landskap og kunst.....	15
Omgrep.....	19
Del 2: Litteraturstudium	21
Kunst- og arkitekturhistorie frå modernismen til i dag.....	26
Modernismen.....	26
Naturen flyttar inn og kunstverka flyttar ut.....	32
Postmodernismen.....	38
Samtidskunsten.....	42
Hagekunsthistorien frå modernismen til i dag.....	46
Modernismen.....	46
Tilbake til naturen.....	55
Postmodernismen.....	58
Ny natur.....	66
Møte mellom kunst og landskapsarkitektur.....	69
Formeksperiment inspirert av kunst.....	70
Med omsyn til og utgangspunkt i staden.....	79
Kunst integrert i landskapsarkitekturen.....	85
Kunst og landskapsarkitektur som diskurs.....	88
Del 3: Prosjektstudier	95
Telenor Fornebu.....	97
Verdensplassen i Verdensparken.....	105
Grass Roots Square.....	111
House of Commons.....	119
Ibsensitat.....	127
Snublesteiner / Stolpersteine.....	133
Del 4: Avslutning	139
Oppsummering.....	140
Konklusjon.....	142
Etterord.....	144
Litteraturliste.....	145
Illustrasjonar.....	150

DEL 1: INTRODUKSJON

The image shows a large crowd of people, likely at a public event or protest, with a large, light-colored stone or concrete structure in the foreground. The image is overlaid with a semi-transparent grey filter. The text "DEL 1: INTRODUKSJON" is centered in the upper half of the image.

INNLEIING

Landskapsarkitektur og kunst møtest stadig. Dei møtest i mange ulike situasjonar og dette gir ulike resultat. Nokon gonger møtest dei i prosjektet til ein landskapsarkitekt, andre gonger i eit kunstprosjekt. I denne oppgåva har eg utforska denne utvekslinga av impulsar og samarbeid mellom dei to faga og ser på korleis desse ideane bidreg til den estetiske opplevinga av omgjevnadene.

Mitt utgangspunkt var at eg syntes det var vanskeleg i nokon situasjonar i studiet å vita kvar grensa for kor langt over i kunstfeltet ein kan bevega seg som landskapsarkitekt. Eg har alltid hatt stor respekt for alle andre fagfelt, og særleg for kunst, og synes at forholdet til kunst i nokon kunne vore diskutert meir. Eg har difor gått laus på denne oppgåva for å prøva å finna ut meir om korleis kunst og landskapsarkitektur kan fungera i lag. I løpet av dette semesteret har eg ikkje fått mindre respekt for nokon av faga, men eg har sett korleis ein kan skapa gode stader ved å læra av kvarandre.

I denne oppgåva vil eg undersøkje kva ulike typar av forhold som fins mellom kunst og landskapsarkitektur og korleis møte mellom desse bidreg til opplevinga av landskapet.

Første del av oppgåva er eit litteraturstudium der eg prøver å sjå korleis landskapsarkitekturen og kunsten har forhalde seg til kvarande dei siste hundre åra. Resultatet av dette er fire ulike typar av møte mellom kunst og landskapsarkitektur som eg så vil skildra. For å vidare få ei forståing av desse møta har eg gått på jakt etter slike tilfelle i Oslo og prøvd å finna ut korleis ein opplever desse,. Med dette har eg også fått svar på kva det er som tilfører opplevinga noko, og kva som manglar når kunsten ikkje tilfører mykje til opplevinga.

PROBLEMSTILLING OG MÅL

Ut i frå dei innleiande spørsmåla eg la fram på førre side har eg kome fram til ei overordna problemstilling for denne oppgåva:

KORLEIS KAN KUNST OG LANDSKAPSARKITEKTUR SAMAN BIDRA TIL STØRRE OPPLEVINGSVERDI?

I tillegg vil eg diskutera kvar kunst og landskapsarkitektur møtes og kva dei bidreg dei med til kvarandre i desse møta. Med desse spørsmåla ynskjer eg å undersøkje tilhøvet mellom landskapsarkitektur og kunst.

Målet er å komma fram til ei forståing av kva som er styrkane til dei to ulike faga og korleis ein best kan utnytta desse til å gi gode opplevingar i framtidige prosjekt. Dette håpar eg kan gjera både meg sjølv og andre bevisste på korleis ein best kan læra av og bli inspirert av kunstprosjekt, og korleis samarbeid mellom faga kan gi gode resultat.

AVGRENSING

Oppgåva vil avgrensa seg til å sjå på vestleg landskapsarkitektur og kunst. Eg vil i hovudsak fokusera på internasjonale idear og tankar men også med jamne mellomrom komma innom kva dette har betydd i Skandinavia og i Noreg. Delen der eg tar for meg historia til landskapsarkitekturen og møta med kunstfeltet vil eg starta med modernismen. Grunngevinga for det kjem i innleiinga til dette kapitlet.

Avgrensinga til vestleg historie kjem av at litteraturen eg nyttar er anten amerikansk eller europeisk. Litteraturen eg nyttar for landskapsarkitektur er både amerikansk, britisk, tysk og skandinavisk. Miwon Kwon si historie om stadsspesifikk kunst og kunst i offentleg rom fortel denne historia frå ein amerikansk ståstad.

Casestudia vil eg gjera i mitt nærområde slik at eg har moglegheit til å dra attende også fleire gonger, då landskapsarkitektur ikkje er noko ein opplever berre ein gong, men kjem tilbake til igjen og igjen. Mange vakre og spennande prosjekt er gjennomførte langt utanfor mi rekkevidde i løpet av så kort tid som eg sjølv sagt gjerne skulle ha hatt med. Eg vil prøva å velja ut prosjekt som er ganske nyleg fullførte, men vil ikkje setja ei bestemt grense då målet ikkje er å avgrensa ein periode men å sjå korleis ulike former for kunst saman med landskapsarkitektur verkar. Eg har valgt å fokusera på prosjekt som er av ein annan karakter enn den klassiske skulpturen i offentlege rom, då dette er teke opp i ei tidlegare oppgåve.

METODE

Eg vil først leggja eit teoretisk grunnlag for casestudia gjennom eit litteraturstudium basert på litteratur både frå landskapsarkitekturfeltet og frå kunsthistoriefeltet. Med denne tilnærminga vil eg få eit godt utgangspunkt for å vurdere dei ulike prosjekta i neste omgang. Det er viktig å sjå på utviklinga både i eit kunsthistorisk perspektiv med den konteksten rundt verka, men også i eit landskapsarkitekturperspektiv ettersom det eg prøver å finna er det som skjer i det faga møtes.

Eg baserer denne oppgåva for ein stor del på Malene Hauxner sine tre bind om landskapsarkitekturen frå modernismen og fram til i dag. Hauxner ser på landskapsarkitekturen slik ein også ser på kunst i kunsthistorie – som verk av si tid og som seier noko om kva idear og tankar ein hadde. Verk teken ut av den opphavlege konteksten seier oss mykje mindre enn om me i alle fall prøver å førestilla oss den. Me vil forstå meir av eit verk om me forstår litt av kva som gjorde at det vart til. Hagekunst er ein «kunstnerisk disiplin» i følgje Hauxner (1993 s 17). Med dette meiner ho at ho ser på hagekunst som noko anna enn natur, at det er ein kunstnar som står bak og som søker ein dialog mellom tilskodar og dette verket (Hauxner 1993). Landskapsarkitektur eller hagekunst har gjennom heile historia vist korleis mennesket har påverka naturen og korleis naturen har påverka mennesket. «Havekunstens historie hører da sådan set mindre til i den traditionelle smagshistorie end i en større åndshistorisk sammenheng. Den er en af de bedste indgange til forståelse af den vaklen mellem natur og kultur, der er grundkonflikten i menneskelivet» (Ole Storm sitert i Hauxner 2002 s 340-41). Difor vil eg også fokusera på ideane i det eg går igjennom kunst- og hagekunst-historia. Eg vil ikkje berre presentera ulike stilar eller uttrykk, men bakgrunnen for dei, fordi desse ofte er felles for fleire kunstarter. Eg vil også difor starta med å gå raskt igjennom estetikken og korleis forståinga av denne har endra seg igjennom den aktuelle perioden.

Måten eg vil tilnærma meg prosjekta eg går inn på i prosjektstudia er ut i frå ein landskapsarkitektonisk innfallsvinkel, men også med element frå ein meir kunsthistorisk innfallsvinkel. Den landskapsarkitektoniske innfallsvinkelen forstår landskapsarkitektur som noko som skal bli sett og lese. Det skal også bli sett ikkje som objekt men som rom og samanhengar. Mykje av denne tilnærminga er også henta frå Hauxner og hennar måte

å sjå på hagekunstverk på. Dei må sjåast i sin kontekst, både i kva tid dei vart skapte, kva rom dei vart skapte for og kva programmet var. Likevel skal dei også kunna sei oss noko uavhengig av alderen på verket, dei skal ikkje vera utan betydning i dag sjølv om dei vart skapte for ti eller tredve år sidan (Hauxner 2002). Målet er å vurdera prosjekta som landskapsarkitektur og sjå kva kunst kan bidra med i dei ulike samanhengane.

For å finna fram til caseområda har eg brukt mi eiga erfaring, Norske Landskapsarkitekters Forening sine årbøker, KORO (Kunst i offentlige rom) sine prosjektsider og boka «Ny norsk landskapsarkitektur» av Jørgensen og Stabel. For å kunna gjera desse vurderingane har eg nytta mykje tid på å vera til stades på stadene, og å komma attende under andre forhold. Eg har prøvd dei ut på ulike måtar sjølve, og studert korleis andre menneske nyttar dei. I tillegg har eg diskutert desse med andre som ikkje har sett seg inn i problemstillingane eg tar opp.

OPPLEVINGA AV LANDSKAP OG KUNST

KVA ER ESTETIKK OG KVA ER KUNST?

Estetikk kjem av dei greske orda *aisthesis* og *aisthētikos* som tyder sansing og det som har å gjera med det sanslege (Svendsen et al. 2004). Sjølv om dei opphavlege omgrepa stammar frå antikken og dei antikke filosofane oppstår estetikken som eit eige felt innanfor filosofi først på 1700-talet då det vart introdusert som læra om den sanslege kunnskapen av Baumgarten (Svendsen et al. 2004).

Samstundes med utviklinga av estetikken som eit filosofisk område vart det moderne kunstmogrepet til ved at ein byrja å skilja dei skjønne kunstene frå dei praktiske kunstene (Svendsen et al. 2004). Dei fem skjønne kunstartene er diktekunst, musikk, biletkunst, skulptur og arkitektur (Caspari 2004). Ideen bak det moderne kunstmogrepet er at kunsten er *autonom* eller «et eget område av menneskelig erfaring» (Svendsen et al. 2004 s 201).

Ordet kunst betyr å kunna eller *ferdighet* (Caspari 2004). Omgrepet har opphavleg ei meir praktisk betydning som det å kunna utføra eit arbeid, anten det var å hogga ut skulpturar av stein eller byggja hus. Kunst er knytt til noko menneskeskapt og såleis i motsetnad til naturen. Med utviklinga av estetikken innan filosofien kjem omgrepet dei skjønne kunster inn for å skilja desse frå dei praktiske kunstene.

Svendsen et al. (2004) konkluderer med at kunst ikkje kan definerast med hjelp av ein fellesnemnar men må illustrerast ved å visa til konkrete eksempel. Difor må ein også sjå teoriane rundt dette ikkje som forsøk på å definera det men som «forsøk på å reflektere over sentrale aspekter ved det vi kaller kunst» (Svendsen et al. 2004 s 240).

Innan estetikken var det formalismen som rådde som idé under modernismen. Formalismen stammar frå Kant sine påstandar om at det er forma ein må vurderer for å gjera ein smaksdom fordi forma var sett på som objektiv i motsetnad til fargar som påverkar sansane (Svendsen et al. 2004). Det er dette Kant meiner er det interesselaure behag – det som ikkje spelar på sansane våre. Dette gjorde at form og komposisjon var det ein gjorde estetiske vurderingar av i modernismen og ikkje dei sanslege opplevingane. Det var difor berre verket si form som er viktig ikkje konteksten rundt det. Det er forma som uttrykkjer «meininga» med verket. På dei visuelle kunstene hadde særleg Clement

Greenberg sine teoriar om det mediespesifikke innverknad. Ein skulle jobba mot å uttrykkja det spesifikke ved dei ulike kunstartene. Det vil seie at måleriet skulle uttrykkja flate og ikkje djupne, fordi det er flatene som er spesifikt for måleriet (Svendsen et al. 2004). Skulpturen derimot skal uttrykkja rommet.

Medan ein i modernismen fokuserte på dei universelle kvalitetane ved rommet byrja ein med postmodernismen å sjå verdien av den konkrete staden og opplevinga av den (Gustavsson 2012). Dei formalistiske teoriane vart forkasta til fordel for teoriar inspirert av hermeneutikken som set mottakaren i sentrum. Det er tolkinga som gir verket mening.

ESTETISK OPPLEVING AV LANDSKAP

Det fins mange ulike teoriar om den estetiske opplevinga av landskap. Nokon er knytt til evolusjonsteoriar og hevdar at me føretrekk dei landskapa me kjenner oss trygge i, har oversikt over eller som på anna vis kan hjelpa oss å overleva (Herrington 2009). Andre, slik som Kant, meiner at ein må gjera vurderingar om det vakre utan å la seg påverka av sansane. Ei slik tilnærming er begrensande for ei vurdering av landskapsarkitektur mellom anna fordi ein opplever landskapsarkitektur dynamisk ved å bevega seg og fordi landskapsarkitekturen stadig endrar seg på grunn av skiftande ytre forhold. Difor kan landskapsarkitektur best opplevast om ein lar alle dei ulike sansane, og dermed tilskodaren også, spela ei rolle. Ein kan oppleva landskapsrommet på ulike måtar, i ulike vêrforhold, og årstider med ulike lukter og kjenna ulike teksturar. Ein opplever også omgjevnadene med heile kroppen medan me bevegar oss igjennom dei. Måten landskapet er forma på gir difor også noko til opplevinga.

Susan Herrington (2009) trekk difor fram Hume sine teoriar som relevante for opplevinga av landskap. Hume meiner at tankane og ideane våre oppstår frå sanseintrykk og persepsjon, og såleis er også det vakre noko som er avhengig av tilskodaren: «Det skjønne er ingen kvalitet i tingene selv. Den eksisterer utelukkende i bevisstheten som kontemplerer dem» (siteret i Svendsen et al. 2004 s 206). At det er tilskodaren si sanseselege

oppleving som er viktig er relevant i høve til oppleving av omgjevnader fordi «landscapes don't always carry literal messages, but can trigger sensations. This can be both their appeal and their power» (Herrington 2009). I følge Hume er altså det skjønne subjektivt, men han meiner også at det likevel fins menneske som er betre skikka gjennom danning og erfaring til å gjera vurderingar av det skjønne (Svendsen et al. 2004).

Catherine Dee (2012) skil på same måte som Hume mellom estetisk oppleving og estetisk vurdering. Den estetiske opplevinga er den sanslege opplevinga ein har før ein arbeidar vidare med tankane, medan vurderinga skjer gjennom refleksjonar basert på erfaring. Denne første sanslege opplevinga er likevel viktig for å kunna gjera ei vurdering av omgjevnader (Cold 2010).

Om den estetiske opplevinga av landskap skriv Eva Gustavsson:

With a shift in focus from the aesthetic object to the aesthetic act or action, things and places around us can be interpreted in ways that tell stories about essential aspects of the earthly existence of human beings and how those aspects have impacted on and are revealed in our surroundings. When the notion of aesthetics incorporates the art of living, things and places around us can be interpreted in ways that will uncover layers of contextual and existential meaning, both in our practical existence and in our imaginations. (Gustavsson 2012 s 30)

Det ho vil fram til er at estetikk er mykje meir enn berre analysar og tolkingar av teikn og former, slik dei tradisjonelt har vore brukte i ein modernistisk tradisjon. Når tilskodaren får ta del i verket og få tolka det ut i frå sine egne erfaringar kan ein få ei rikare oppleving, og verket kan få større verknad.

Fordi gode omgjevnader gjer at me kjenner oss bra og at det igjen påverkar helsa vår er det viktig med vakre omgjevnader. Cold (2010) viser til at det fins aukande bevis for at berre det å sjå på hagar kan redusera smerte. Studier har vist at det å opphalda seg i ein hage kan bidra til betre helse for pasientar med Alzheimers, ein sjukdom som gjer at folk mister evna til å respondera på omgjevnadene (Herrington 2009).

I møte med prosjekta eg vil vurderer i denne oppgåva vil eg nytta desse teoriane som ein bakgrunn. I analysane av prosjekta vil eg vurderer både dei formale kvalitetane men leggja vekt på den sanselege opplevinga av staden.

OMGREP

LANDSKAPSARKITEKT

Titlane profesjonen vår har skifta igjennom historia, og desse skifta seier også noko om tilhøvet mellom landskapsarkitektur og kunst. Tidlegare vart faget vårt kalla hagekunst, før det gjekk over til hagearkitekt og seinare landskapsarkitekt. Namneendringane skjer på grunn av endringar i samfunnet som gjorde at faget fekk nye oppgåver. Ein gjekk frå å arbeida med mindre prosjekt som private hagar og parkar knytt til menneske med makt, til offentlege oppdrag som folkeparker på 1800-talet. Det var med denne endringa at det moderne faget landskapsarkitektur oppstår (Jørgensen et al. 2010). Namneendringa hagearkitektur til landskapsarkitektur skjer på 1960-talet i Noreg. Der ein før for det meste hadde arbeidd med mindre område såg ein nytta av landskapskompetanse og i større prosjekt som kraftutbyggingar, vegprosjekt og i byplanlegging (Jørgensen 2012).

Hauxner (2011 s 13) føretrekk å kalla landskapsarkitektur eller hagekunst for dyrkingskunst for å framheva det som skil det frå andre kunstarter, nemleg kultivering av planter. Likevel inneber ikkje alle landskapsarkitekturprosjekt nødvendigvis planter. Dixon Hunt er ikkje nøgd med tittelen landskapsarkitekt. Han meiner den seier lite om kva me eigentleg driv med og meiner at definisjonen på landskapsarkitektur er «exterior place-making» (Hunt 2000). Verken ordet landskap, som stammar frå målekunsten, eller ordet arkitektur seier mykje om kva me arbeider oss med. Han meiner at tida og prosessane er noko av det viktigaste i arbeidet vårt og at dette ikkje blir dekkja av tittelen me har i dag (Hunt 2000). Dette viser at det er utfordrande å finna eit dekkande namn for det me arbeider med.

Det som karakteriserer faget vårt er at det har to styrande aspekt der det eine har med det fysiske og naturlovene å gjera og det andre er det kunstnariske aspektet som «handler om association og erkendelse, fantasi og forklaring, essens og konstruktion» (Hauxner 2011 s 13). Med dette som bakgrunn skal me snart gå inn i historia til faget og sjå korleis dei to ulike aspekta har blitt ulikt vektlagt til ulike tider.

KUNST I OFFENTLEGE ROM?

Kunst i offentlig rom blir nok tradisjonelt sett ned på i forhold til kunst i andre samanhengar fordi kunst i offentlege rom må ta omsyn til omgjevnadene og får vanskar med å vera like kompromisslaus som anna kunst. Likevel har mykje av kunst i offentlig rom fram til i dag halde fram innanfor det modernistiske idealet der målet er å stadig fornya formuttrykket (Miles 1997). Denne utviklinga skjer i ei verd som ikkje er open for å forståast av kven som helst, og difor feilar mange slike offentlege kunstverk i å nå ut til offentlegheita (Miles 1997). Difor meiner Miles at mange kunstverk me tenkjer på som offentlege ikkje er det, fordi dei ikkje blir offentlege berre av å bli plassert i eit offentlig rom (Miles 1997).

Fordi kunst i offentlig rom ikkje har fått tilbakemelding eller kritikk frå andre enn kunstinstitusjonar, har dette ført til at den offentlege kunsten ikkje har utvikla seg og ofte ikkje klarer å nå ut til publikum, hevdar Miles (1997). Og fordi offentlig kunst er nettopp i offentlegheita så kan den ikkje nøya seg med å anten ikkje bli likt eller oversett, slik som galleriutstillingar i prinsippet kan fordi det ikkje går ut over andre enn dei som har engasjert seg i det, den må engasjera omgjevnadene for å vera offentlig kunst. Difor må kunst i offentlig rom stilla spørsmål og diskutera det offentlege rommet (Miles 1997).

Miles (1997) hevdar at kunst i offentlig rom opererer mellom to ytterpunkt – på den eine sida verk som tilsvare det klassiske monumentet og som ikkje utfordrar og stiller spørsmål rundt samfunnet og på den andre sida kunst som aktivisme eller engasjement.

Kunst i offentlig rom kan vera anten integert i rommet og arkitekturen eller landskapsarkitekturen, eller den kan vera ein intervensjon (Miles 1997). Med intervensjon meinast eit inngrep i ein situasjon, altså i det offentlege rom. Dette offentlege rommet treng ikkje å vera eit konkret rom eller stad. Desse ulike strategiane gir ulike resultat, som me seinare skal sjå. Ofte vil kunst som intervensjon skapa meir debatt enn integrert kunst.

Blir alle plasser betre av kunst? Miles (1997) trekk fram Willam Whyte sine analysar av gode byrom som framhevar Greenacre Park og Paley Park i New York som svært vellukka byrom. Dei innbyr til sosialisering med flyttbare offentlege stolar, har fontenar

som fangar interessa til folk, frodig beplantning og servicetilbod. Ingen av parkane har kunst i tradisjonell forstand, sjølv om fontenane kan sjåast som kunstverk. Miles spør kva kunst kunne bidrege med i slike rom som fungerer svært godt utan? Det vil eg ikkje prøva å svara på her, men eg vil seinare visa korleis kunst og landskapsarkitektur kan fungera saman, og kva som kan gjera at dei nokon gonger ikkje gjer det.

I denne oppgåva vil eg også nytta Miwon Kwon si kategorisering av kunst i offentleg rom i tre ulike fasar for å skilja mellom måtar kunst i offentleg rom opptrer på. Den stadsspesifikke kunsten som oppstod etter Land Art har også hatt innverknad på offentleg skulpturkunst og utsmykning, som me skal sjå seinare. Innan offentleg kunst har Kwon delt inn i tre fasar som ho meiner følgjer kvarandre kronologisk. Den første fasen er *art-in-public-places*-modellen, så *art-as-public-spaces*-modellen, og til sist *art-in-the-public-interest*-modellen (Kwon 2002 s 60). Denne kategoriseringa startar med modernismen og modernistiske skulpturar og ender i kunst som aktivisme og engasjement og følgjer såleis også Miles sine nemnte ytterpunkt.

KORO

I Noreg er det KORO (Kunst i offentlege rom) som forvaltar statlege midlar til kunst i offentlege rom og staten si samling av denne kunsten. Dei utlyser konkurransar og utnemner juryar som tar avgjersler. Målet er å nå ut til flest mogleg med kunst av høg kvalitet (KORO 2015b). Dei offentlege romma KORO arbeider med er både innandørs i statlege bygg og utandørs. Dei deler også ut midlar til kommunar og fylkeskommunar for å stimulera til satsing på kunst (KORO 2015b). I denne oppgåva er fleire av prosjekta eg ser på i siste del gjennomførte av KORO. For uterom har KORO også ei eiga satsing (URO) der det kan søkast midlar til kunstprosjekt i uterom. Krava til dei prosjekta som får støtte er at dei skal vera undersøkjande, og det blir lagt vekt på om dei deltar i «den offentlege samtale og debatt med kommentarer, kritikk eller alternative perspektivver på aktuelle samfunnsspørsmål, historiske hendelser, kulturforståelser osv.» (KORO 2015b). Med dette legg KORO opp til den typen kunst i offentleg rom Miles etterlyser.

DEL 2: LITTERATURSTUDIUM



KORLEIS HAR TILHØVET MELLOM KUNSTEN OG LANDSKAPSARKITEKTUREN VORE IGJENNOM HISTORIEN TIL FAGET?

I denne delen av oppgåva vil eg gå raskt igjennom vestleg kunst- og arkitekturhistorie frå modernismen og til i dag, etterfølgt av historia til landskapsarkitekturfaget med fokus på kvar kunsten har vore viktig for landskapsarkitekturen og på kva ulike måtar. Eg vil også sjå på kva måtar desse to faga har møttes og kva typar prosjekt dette har gitt? Dei møta mellom landskapsarkitektur og kunst som eg finn gjennom litteraturstudiet vil eg oppsummera i slutten av denne delen.

Både kunst og landskapsarkitektur har gjennom tidene vorte nytta til å uttrykka tilhøve i samfunnet, anten for å visa makt, identitet eller for å minna oss på fortida. Denne oppgåva tar utgangspunkt i modernismen. Grunnen til det er at landskapsarkitektur som nemnt er ein moderne profesjon som oppstod på grunn av endringar i samfunnet. Desse endringane hadde også med offentlegheita å gjera, ved at landskapsarkitektur vart ein del av denne. Det offentlege rommet skapte desse ulike møta mellom landskapsarkitektur og kunst som denne oppgåva tar føre seg, og difor er modernismen ein god stad å starta.

Ettersom litteraturen eg baserer store deler av oppgåva på omhandlar vestleg hagekunst og landskapsarkitektur vil dette også vera tilfelle for mi oppgåve. Men særleg i denne samanhengen er det viktig å framheva at faget på ingen måte er isolert og har så lenge det har vore mogleg henta impulsar frå heilt andre stader. Mellom anna har historiske førebilete frå Japan og det Mauriske riket hatt betydning for uttrykka ein har fått frå modernismen og framover.

Over dei neste sidene vil eg oppsummera utviklinga innan biletkunst og arkitektur frå modernismen til i dag med vekt på retningane som har påverka landskapsarkitekturen mest. Eg vil også oppsummera ideane rundt kunst i offentlege rom i dei ulike periodane. Omgrepet biletkunst omfattar her todimensjonale uttrykk, men også skulptur, installasjon og performance.

KUNST- OG ARKITEKTURHISTORIE FRÅ MODERNISMEN TIL I DAG

Ein kan dela perioden innan kunsthistoria frå 1920 til i dag inn i tre med hjelp av omgrepa modernisme, postmodernisme og samtidskunst. Nesten alle omgrepa er like upresise, men prøver å femna om førande tankar og idear i dei ulike periodane. Kunsthistoria vil alltid fokusera på dei som har utvikla desse ideane og tilført noko nytt, og såleis også lata vera å fokusera på mange andre. I denne oppgåva vil eg også trekkja fram konseptkunsten som ei eiga og viktig retning, fordi denne førte med seg retningane minimalisme og Land Art som gav impulsar til landskapsarkitekturen.

Eg vil også gå inn på utviklinga som har vore innan kunst i offentlege rom i den same perioden. Denne vil eg for ein stor del basera på Miwon Kwon, som har funne fram til tre ulike typar av relasjonar mellom kunst og det offentlege rom frå modernismen til i dag. Ein kan kritisera Kwon for å vera vel kategorisk og avgrensa til eit amerikansk synspunkt. Likevel er det eit nyttig utgangspunkt for å undersøkje korleis kunst og landskapsarkitektur har fungert i denne perioden.

MODERNISMEN

Innan kunsthistoria har omgrepet «modernisme» skildra ein epoke som strekk seg over mange tiår av 1900-talet. I største utstrekning frå om lag 1910 til 1970. Å definera denne perioden så overordna har vore diskutert over lengre tid, men noko alternativt omgrep har heller ikkje vorte teke i bruk. Epoken oppstod rundt 1920 som ein reaksjon på mange av dei vitskaplege oppdagingane og den teknologiske utviklinga som endra synet på mange av omgjevnadene og på framtida. Ein trudde på det rasjonelle og at stadig nye framsteg og ei sterk handlekraft skulle føra samfunnet vidare (Hauxner 1993).

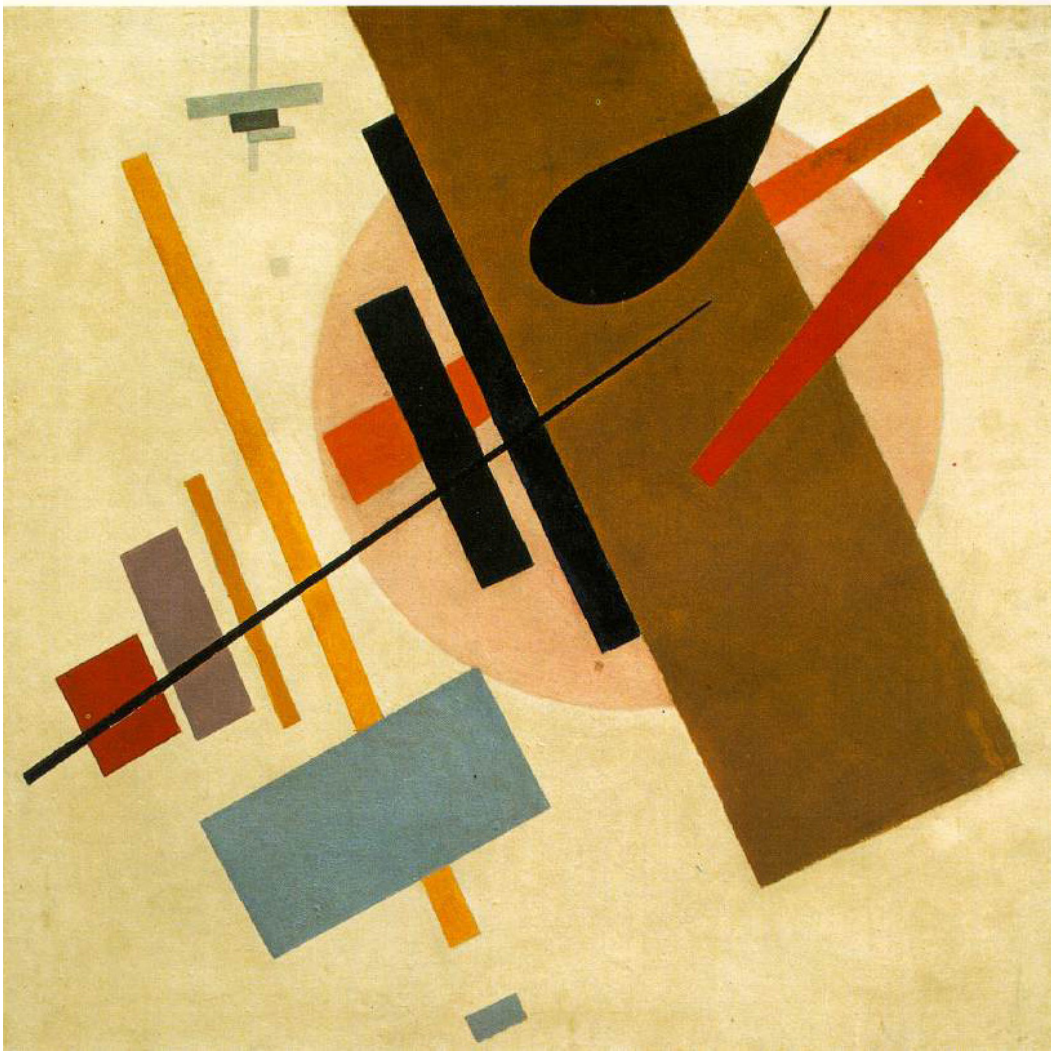
Modernisme innan biletkunst viser til ein lengre periode beståande av mange såkalla –ismar. Denne moderne kunsten oppstod i tiåra før 1900 med kunstnarar som Monet, Cézanne og van Gogh. Desse –ismane utvikla biletkunsten fram mot eit abstrakt uttrykk i tiåra etter 1900. Og det er her eg vil starta. Som nemnt tidlegare er det formalismen som gav oss det Danbolt et al. (2009) kallar radikal modernisme, som oppstår på denne tida.

Formalisme vil seia at det er forma som er det meiningsberande i eit kunstverk, anten det er måleri, skulptur eller arkitektur (Danbolt et al. 2009). Dette gjorde at kunstnarar utforska former og relasjonane mellom desse. Målet var å finna ein balanse mellom formene som uttrykte universelle verdier (Williams 2009).

Denne jakta etter ein universell harmoni eller balanse er tydeleg i Mondrian sine arbeid med gridsystem og primærfargar. Ideane kom også tidleg fram hos dei russiske konstruktivistane. Desse ville byta ut komposisjonen med konstruksjonen. Kunstnarar som Kazimir Malevich trudde på eit reint uttrykk som kunne visa kjensler utan å visa kjende objekt som ein allereie har knytt verdier til. Eit slikt uttrykk ville vera universelt og forståeleg for alle (Gardner 2005). Enkle geometriske former vart difor viktige. Kvadratet var svært sentralt men ofte i kombinasjon med rektangel og linjer. Grunnideen bak retninga var likevel trua på at kunsten kunne bidra til å endra verda fordi han har eit universelt språk (Gardner 2005). Konstruktivistiske kunstnarar vart påverka av dei vitskaplege oppdagingane som skjedde i første halvdel av 1900-talet. Dette førte til eit meir abstrakt formspråk og at ein fokuserte på rommet og tida som dei to delane verda er bygd opp av og som også burde vera utgangspunkt for kunsten. Dette synes mellom anna hos skulptøren Naum Gabo som bygde opp skulpturane sine i rommet av deler laga av nye material som plastikk i staden for å forma dei på ein tradisjonell måte (Gardner 2005 s 949). Denne russiske konstruktivismen fekk stor innflytelse på arkitekturen mellom anna gjennom Bauhaus.

FUNKSJONALISME

Bauhaus-skulen vart starta i Weimar i 1919. dette var starten på ei haldning til arkitektur og omgjevnader som skulle setja store spor. Bauhaus-rørsla bygde på dei nye ideane frå biletkunsten og ynskte under leiinga til Walter Gropius å samla alle kunststartene og skapa ein «total architecture» der forma skulle følgja funksjonen (Gardner 2005 s 967). Med nye material og produksjonsmetodar kunne ein masseprodusera varer, og for å ta vare på handverket og designen som no stod i fare, ville Bauhaus-rørsla nytta denne kunnskapen



Figur 1: Kazimir Malevich: Suprematism. 1916-17

til å formgi desse masseproduserte varene. Ein hadde trua på at arkitekturen var løysinga og målet var å skapa gode og funksjonelle omgjevnader for alle.

Typiske trekk ved denne arkitekturen var eksperiment med romlege komposisjonar og asymmetri (Brekke et al. 2008). Adolf Loos hadde allereie tidleg på 1900-talet forkasta ornamentering og dekorering av arkitekturen fordi det ikkje hadde nokon funksjon (Kostof 1995). Denne tanken fekk for alvor gjennomslag med funksjonalismen som vart utvikla her.

Då Mies van der Rohe, den siste rektoren ved Bauhaus-skulen, flytta til USA under andre verdskrig gjorde dette at desse ideane også fekk fotfeste der og vidareutvikla seg til det ein har kalla *international style* med representantar som Le Corbusier (Williams 2009). Det var ikkje berre Van der Rohe som flytta til USA. Medan Europa hadde vore sentrum for utvikling av kunst fram til andre verdskrig var det under og etter denne vart den vidare utviklinga av modernismen styrt frå USA (Williams 2009).

Etter dette er det Greenberg sine teoriar om det mediespesifikke, som eg har nemnt tidlegare, som blir leiande innan dei visuelle kunstene rundt 1950. Dette fell saman med retninga kalla abstrakt ekspresjonisme med representantar som Pollock, Newman og Rothko som arbeider med måleriet som flate (Williams 2009). I Europa etter krigen arbeider mange med ein meir figurativ ekspresjonisme slik som Francis Bacon (Gardner 2005). Innan skulptur utforskar Isamu Noguchi og Alexander Calder dei romlege tilhøva.

KUNST I OFFENTLEG ROM

Dei som arbeidde med skulpturar prøvde å få fram essensen av tinga og av den grunn vart formene ofte enkle. Rommet ein skulptur skapte, eller opningane i han, kunne også vera like viktige som massen han var laga av. Dette gjeld mellom anna skulpturane til Henry Moore (Gardner 2005).

I denne perioden var offentleg kunst for ein stor del abstrakte skulpturar og ofte var desse ei forstørra utgåve av eit verk som allereie fanst (Kwon 2002). Dei var altså ikkje laga for staden, men vart plasserte der dei vart kjøpt inn til. Kwon (2002) dreg fram at dette ofte var mannlege kunstnarar sine signaturverk og trekkjer fram representantar som Henry Moore, Isamu Noguchi og Alexander Calder. Moore fortel sjølv om si tilnærming til staden på denne måten: «[...]I try to choose something suitable from what I've done or from what I'm about to do. But I don't sit down and try to create something especially for it.» (sitert i Kwon 2004, s 63). Målet var å finna ein skulptur som gjorde dei funksjonalistiske arkitektoniske omgjevnadene mindre monotone, og som skulle bidra til å gjera omgjevnadene vakrare (Kwon, 2004, s. 63). Verka var ei vare som kunne kjøpast og plasserast utanfor eit bygg for å symbolisera det ei bedrift måtte ynskje. Denne måten å nytta kunst i offentleg rom var dominerande fram til overgangen til 1980-talet (Kwon 2002).



Figur 2: Alexander Calder: La grande vitesse, 1969

NATUREN FLYTTAR INN OG KUNSTVERKA FLYTTAR UT

REAKSJONAR PÅ MODERNISMEN OG DEN ABSTRAKTE EKSPRESJONISMEN

Popkunsten og dei første installasjonane ville flytta merksemda til folk frå kunstverka produserte for den introverte kunstinstitusjonen til kvardagsobjekta. Eksempel på dette er John Cage sin komposisjon 4'33 som var eit musikkstykke beståande av 4 minutt og 33 sekunds stillhet og Andy Warhol sine reproduksjonar av kvardagsobjekt. Med dette ville dei få menneska til å reflektera over dei lydane og bileta ein møter i kvardagen (Danbolt et al. 2009). Brillo-boksane til Warhol var ikkje meint som samfunnskritikk i utgangspunktet, men med ein aukande kritikk mot forbrukarsamfunnet og kapitalismen vaks fram mot slutten av 1960-talet gav desse verka ny meining (Danbolt et al. 2009).

MINIMALISME

Minimalistane tok fatt i grunnformer på ein annan måte enn dei abstrakte ekspresjonistane. Dei arbeidde med heilt enkle og ordna samanstillingar av grunnformer. Desse verka skulle ikkje kunna definerast som verken måleri eller skulptur, dei var arbeid med rommet (Williams 2009). Dette var fordi ein meinte at dei tidlegare kategoriane, særleg etter Greenberg, hadde blitt for avgrensande (Williams 2009). Likevel er ikkje dette så langt frå kva Greenberg meinte skulpturen burde arbeida med. Kunstnarar som Donald Judd, Carl André og Robert Morris meinte begge at ein måtte unngå figurative referansar til andre kunstformer og at ein måtte arbeida med skala i høve til mennesket for å unngå at verket blir eit objekt (Williams 2009). Carl Andre plasserte i sin *Stone field sculpture* fleire rekkjer med store steinar på tvers av eit avlangt restareal mellom to vegar. Morris arbeidde også med naturmateriale inne i galleria og skulle etter kvart ta med seg dei minimalistiske formarbeida sine ut i landskapet.

KONSEPTKUNST

Ut i frå dette vaks konseptkunsten fram. Konseptkunsten var ei omskifting i kunstverda og markerer slutten av modernismen (Williams 2009). Konseptkunsten ville bort frå fokuset på objektet og kunstverket som ein ting. Her er det ikkje det at ideen vert realisert som er det viktige, men ideen sjølv (Weilacher 1996). Verka til Lawrence Weiner viser dette. Han lagar skildringar av tenkte verk og korleis dei skal utførast. I nokon tilfelle utførte han dei, andre gonger ikkje, og det var på ingen måte viktig at dei vart utførte (Williams 2009). Det han prøver å visa er at kunsten er ideen, ikkje forma eller objektet (Williams 2009). I Europa hadde retninga representantar som Joseph Beuys og Daniel Buren. Sistnemnte kjem me tilbake til seinare i oppgåva. I mange tilfelle viser konseptkunsten også eit ynskje om ein meir sosial dimensjon i kunstverka. Ein ville komma nærare publikum, ikkje berre i galleria der oppkjøparar gjekk og spekulerte i kunstinvesteringar (Kwon 2002).



Figur 3: Carl Andre: Stone field sculpture, Hartford, 1977

LAND ART

Kunstretninga Land Art oppstod saman med den minimalistiske kunsten som ein reaksjon på masseproduksjonen av pop art og kunstverket som eit objekt til sals. Tendensane starta saman med den minimalistiske kunsten inne i galleria der kunstnarar henta naturen i si rå og naturlege form inn. Walter De Maria fylte eit rom med nesten 200 kubikkmeter jord. Michael Heizer meinte at jord var «[...] the material with the most potential because it is the original source material» (sitert i Andrews 1999 s 203). Materialet var difor ikkje berre eit medium, men noko av det som gav verket meining. Dette fortel noko om dei eigenskapane ein gav naturen. Ein hadde kjent seg fjerna frå naturen, og såg at ein hadde utnytta naturressursane og ikkje spelt på lag med dei naturlege systema (Andrews 1999). Ein ville tilbake til trua på naturen og kreftene og mytologien som ein tidlegare hadde knytt til han. Den minimalistiske kunsten ynskte å vera objektiv medan Land Art har ei subjektiv og meir romantisk haldning som viser mennesket si skapande kraft i naturen (Weilacher 1996).

Under paraplyen Land Art finn ein kunstnarar som arbeider med fokus på miljøet og økologi og som arbeider med naturmateriale ofte knytt til staden. Ein kan dela retninga inn i fleire under-retningar. Weilacher (1996) skil mellom Land Art og Nature Art der den sistnemnte var meir framtrudande i Europa med representantar som til dømes Richard Long og Andy Goldsworthy. Desse har ei meir stillferdig og personleg tilnærming til staden og landskapet. Nokon verk vert omtala som Earth Art, ofte ganske omfattande amerikanske prosjekt der kunstnaren kan ha gjennomført ganske store naturinngrep, og som ville gått inn under Land Art i Weilacher si inndeling. Representantar for denne retninga er til dømes Robert Smithson, Robert Morris

Eit av dei klassiske eksempla på Land Art er Robert Smithson sitt verk Spiral Jetty. Verket vart til etter at kunstnaren hadde lagt merke til Great Salt Lake i Utah, ein innsjø farga lyseraud av alger. Landskapet rundt er eit etterlate industriområde utarma og forureina, omgjevnader som etter dette vart populære stader for Land Art-kunstnarar. Verket er ein spiralforma skulptur, som ein oppbygd sti ut i vatnet. Forma er den same som forma saltkrystallane og strømvirvlane i sjøen (Hauxner 2011). Hauxner (2011 s 66) meiner at dette er eit eksempel på det å «tage form i stedet for at give form». Verket er også sterkt



Figur 4: Robert Morris: Observatory, Flevoland, 1971



Figur 5: Robert Smithson: Floating island, 1970

knytt til et mytiske rundt staden. Interessant i denne samanhengen er også verket *Floating Island* (1970), også dette planlagt av Smithson. Planen var å fylla ein lekter med stadeigen stein, jord og planter frå Manhattan i New York. Denne lekteren med frodig vegetasjon skulle dragast rundt Manhattan-halvøya med båt. Dette blir eit bilete på kva ein har fortrent til fordel for byen og også for å spela på mennesket sin draum om det pastorale landskapet som berre seglar forbi (Andrews 1999 s 212). Prosjektet vart aldri gjennomført av Smithson sjølv, men viser at kunstnarar og landskapsarkitektar har arbeidd med dei same temaa slik som økologi og historie og mennesket sin plass i dette. Smithson har sjølv samanlikna arbeidet sitt med «the great landscape gardeners of the past» og meinte at Frederic Law Olmstead var den første amerikanske kunstnaren som arbeidde med jord på denne måten (Andrews 1999 s 213).

Utviklinga i Europa som Weilacher kallar *Nature Art* har ei meir forsiktig tilnærming til staden og omgjevnadene. Metoden er i mange tilfelle «reformulating in the simplest ways the given organic or inorganic materials of the site» (Weilacher 1996 s 6). Richard Long har sagt «Nature has more effect on me than I on it» (i Weilacher 1996 s 26). Long var oppteken av at det ikkje var dei økonomiske midlane kunstnaren hadde tilgong på som skulle vera avgjerande. Han meinte at ein då hadde gått rett tilbake til kapitalismen igjen. Kunst kan bli til i naturen også utan tunge maskinar og ingen skulle eiga verka. (Andrews 1999 s 215). Denne typen kunstverk gjer noko med måten ein ser omgjevnadene på. Goldsworthy nyttar historien og materiale han finn på staden som ressursar for å uttrykkja noko om kva samfunnet er i dag og kva det har vore (Andrews 1999 s 219-220). Verket *Jack's Fold* (1996) er ei mura inngjerding for sauer bygd opp delvis inni og delvis utanfor eit galleri sør-aust i England. Både steinen og typen byggverk er henta frå Cumbria nord i England, og vart etterpå flytta attende hit (Andrews 1999 s 218-220). Med dette seier verket både noko om tradisjon og historie knytt til ein stad, og det som skjer når ein fjernar dette frå den opphavlege staden og til ein ny stad og ein ny kontekst. Korleis ser folk på ei sauekvie i det landskapet det høyrer heime og korleis ser folk på den i eit galleri ein heilt annan stad? Denne tematikken rundt stad og flytting av objekt var karakteristisk for denne perioden i kunsten og er, som me vil sjå seinare, framleis aktuell.

Mange Land Art-verk stiller spørsmål ved korleis mennesket brukar naturen til dømes ved å velja stader der dette problemet er tydeleg som gruveområde eller andre industriområde. Det vart også stilt spørsmål om det at kunst vart nytta til å viska ut spora av slike industrier ville føra til at område vart enno meir utpinte for ressursar fordi stadene berre kunne fiksast ved hjelp av kunst i etterkant. (Weilacher 1996). Tematikken rundt industritomter er noko me skal sjå at også landskapsarkitekturen i tiåra etterpå tar opp.

Andrews (1999) har sett på tilhøvet mellom landskap og kunst frå eit kunsthistorisk perspektiv og trekkjer fram at dette tilhøvet har blitt meir komplekst i løpet av det siste århundret. I dei føregåande hundreåra kan ein seia at kunsten som tok for seg landskapet var kunstnaren sin abstraksjon av naturen som peika tilbake til den verkelege naturen som originalen (Andrews 1999 s 201). Dette endrar seg på 1900-talet med Land-Art-retninga som utfordrar det vante tilhøvet mellom kunst og natur eller landskap og mellom galleriet og landskapet (Andrews 1999 s 220).

«Landscape has traditionally been something from which we are sufficiently detached to be able to recognize it as «landscape» - a view of the countryside. Earth Art would have us pulled in to the reshaped natural site, dissolving the distance between viewer and art object, provoking new perceptual experiences.» (Andrews 1999 s 221)

Land Art-kunstverk er ikkje berre ein representasjon av, eller plassert i landskapet, men blir til på grunn av naturen og landskapet. Verka er basert på ei fenomenologisk oppleving av staden som samansett av det som karakteriserer han, som storleik, skala, tekstur, lys, lyd topografi, klima og så vidare (Kwon 2002 s 3). Land Art var starten på ein retning innan kunsten som sidan har fått stor betydning nemleg den *stadsspesifikke kunsten*.

STADSSPESIFIKK KUNST

Den stadsspesifikke kunsten tar utgangspunkt i ein stad og lar denne bestemta kva verket skal bli. Miwon Kwon (2002) deler den stadsspesifikke kunsten inn i tre ulike stadier. Desse stadia er ikkje nødvendigvis kronologiske, men Land Art er startpunktet for den

stadsspesifikke kunsten som seinare tar andre former. Det første stadiet kallar Kwon *fenomenologisk* og dette inkluderer desse fysiske landskapskunstverka (Kwon 2002). Omgrepet peikar på verdien av at tilskodaren er fysisk til stades og opplever verket der og då. Med dette hadde kunstnarane flytta meininga frå kunstobjektet til ein fysisk stad. Å flytta verka vil øydeleggja dei, fordi dei er laga for ein bestemt stad (Kwon 2002).

Andre kunstnarar gjekk over frå å behandla den fysiske staden som utgangspunkt til å sjå på den kulturelle konteksten til kunstinstitusjonen som ein stad å arbeida ut i frå. Verka skulle vekkja den kritiske sansen hos tilskodaren, få han til å tenkja over kva den kvite kuben eigentleg var, og korleis den var med på å forma kunsten (Kwon 2002). Denne retninga kallar Kwon (2002) *sosial/institusjonskritisk*. Kunstnarar som Hans Haacke og Daniel Buren arbeida innan denne retninga på 1970-talet. Den stadsspesifikke kunsten utvikla seg så til å dreia seg om dei debattane kunstnarane klarte å setja i gang rundt aktuelle samfunnstema (Kwon 2002). Dette stadiet kan kallast *diskursivt* (Kwon 2002). Dette kjem eg snart attende til i det me kjem inn på postmodernismen og samtidskunsten over dei neste sidene.

POSTMODERNISMEN

Omgrepet *postmoderne* viser at ein nå ynskte å markera ein avstand frå modernismen (Williams 2009). Etter all utviklinga som hadde skjedd i kunstverda på 1960-talet søkte ein nå ei ny tilnærming. Williams (2009) hevdar at sjølv om ein ynskte å fjerna seg frå modernismen vart det meir ei intensivering av desse ideane. Ein kan også ta med det som skjedde i 1960- og 1970-åra under paraplyen postmodernisme, men over dei neste sidene handlar det i hovudsak om 1980-åra.

Etter 1970 er det likevel vanskeleg å finna nokon hovudretningar innan kunsten fordi både formspråket og ideane har blitt så mangfaldige (Danbolt et al. 2009). Og det var også det som var målet; å visa at ein kan sjå kunst på fleire måtar, ikkje berre på ein (Danbolt et al. 2009). Med dette vart det også opna meir opp for tilskodaren si rolle i møte med kunst, slik

Land Art hadde opna opp for. Ein fekk også fleire nye medium å arbeida med på grunn av utvikling av ny teknologi. Jenny Holzer, som me også vil sjå seinare i denne oppgåva, med sine LED-display med tekstar som rullar forbi er eit døme på dette. Tekstane på skjermene er korte utfordrande utsegner som vil få folk til å reagera. Dette har ho mellom anna gjort på Times Square i New York der ho kjøpte seg reklameplass for å visa verket sitt og såleis også som reklame for seg sjølv (Danbolt 2014). Dette viser også noko av ironien som fleire samtidige kunstnarar ofte spelte på.

Med postmodernismen kom ei ny interesse for det figurative, for former som er kulturelt betinga og som fortel oss noko (Olin 2011). Dette gjeld både innan dei visuelle kunstartene og arkitekturen. Uttrykka skulle ikkje lenger vera universelle som i modernismen, men knytt til staden, Genius Loci og historien. Christian Norberg-Schulz kritiserte modernismen for å ha mista tilhøvet til staden, naturen og historien (Hauxner 2011). Med hans teoriar vart ein igjen oppteken av historie og kultur som var blitt oversett også på 1970-talet. Hauxner (2011 s 272) meiner at det som har prega tiåra etter 1970 er «en opposition til modernismens tillagte mangel på mangfoldighed, folkelighed, naturinnhold og fortællinger». I ein del tilfelle førte dette til ein historisme der ein henta objekt frå ulike punkt i stilhistorien og sette saman. Dette er kanskje det som er lettast å kjenna igjen frå denne perioden, og også det som har fått mest kritikk fordi det berre tok omsyn til staden på ein overfladisk måte (Hauxner 2011).

Eit av dei beste døma på denne historismen er kanskje arkitekten Charles Moore sin *Piazza d'Italia* (1976-1980) i New Orleans. Her har han sett saman deler av runde søylegangar i alle dei klassiske ordenane. Dei ulike formene refererer til mange ulike stilhistoriske epokar. Bakgrunnen for denne urbane plassen var eit ynskje om byfornyng i eit område der ein stor del av innbyggjarane hadde italiensk bakgrunn.

KUNST I OFFENTLEG ROM

Etter modernismen vart modellen der det offentlege rommet var utstillingsplass for store

skulpturar kritisert for å ikkje ta omsyn til staden. Sjølv om verka var plassert så folk fekk sjå dei, var dei abstrakte skulpturane framleis like utilgjengelege for publikum (Kwon, 2004, s. 65). Fleire støttar denne kritikken. Miles (1997) kritiserer også offentleg kunst laga med utgangspunkt i modernistiske idear for å ikkje klara å nå ut til publikum, fordi kunstverka ikkje var skapte for staden og for publikum men var autonome verk laga for ei eiga kunstverd.

Ved å læra av den stadsspesifikke kunsten og prinsippa som hadde vorte utvikla med denne, fann ein ei ny tilnærming for å plassera kunst i det offentlege rom (Kwon 2002). Det er denne fasen Kwon kallar *art-as-public-spaces*. Løysinga vart i praksis designteam bestående av både arkitektar og kunstnarar som skulle vera likestilte. Desse skulle utforma uterom og kunst i fellesskap, og på den måten tilpassa kunsten til staden. Arkitekturen under modernismen hadde også fått kritikk for å mangla ein menneskeleg dimensjon som kunstnaren nå skulle bidra med (Kwon 2002). Dette førte til at kunst vart vurdert ut frå dei same kriteria som ein vurderte arkitektur og landskapsarkitektur. Det kriteriet som påverka kunsten mest vart kravet om funksjonalitet (Kwon 2002). Det var det modernistiske arkitekturprinsippet om funksjonalitet som nå også skulle gjelda kunst. Dette gjeld til dømes Scott Burton sine prosjekt. Desse er integrerte kunstverk som fyller ein funksjon, ofte som sitjeplassar i utemiljø. Denne typen samarbeid mellom ulike disiplinær kjem eg tilbake til seinare. Eit klassisk eksempel på dette er Battery Park City i New York som eg kjem tilbake til seinare.

Den tilpassa og funksjonelle måten å arbeida med kunst i offentlege rom på vart utfordra av Richard Serra med verket *Tilted Arc* på 1980-talet. Her brukte han skulpturen til å undersøka korleis arkitekturen og rommet eigentleg fungerte med ein skulptur som på ingen måte var funksjonell. *Tilted Arc* var ei svakt krumma, 3,5m høg og 37m lang stålvegg som delte Federal Plaza i New York diagonalt i to. Skulpturen var offentleg tinga og sett opp, men det var også styresmarktene sjølv som etter kvart argumenterte i rettssaker for å få verket fjerna (Kwon 2002). Serra sjølv påstod at verket var laga spesielt til staden og ikkje kunne flyttast til nokon annan stad (Kwon 2002). Denne debatten fekk verknader for den offentlege kunsten som etter dette gjekk meir i ei sosial og diskursiv retning.



Figur 6: Scott Burton: Urban Plaza North, 1985

Scott Burton sine design er dørne på den funksjonelle offentlege kunsten på1980-talet.

SAMTIDSKUNSTEN

Å oppsummera samtidskunsten er inga lett oppgåve, men det fins nokre idear ein kan trekkja fram frå tiåra etter 1990. Kunsten har halde fram med å vera kritisk. Det blir stilt spørsmål ved makt, politikk og miljø, og ved historia (Danbolt 2014). Det sosiale aspektet har blitt viktigare for kunstverda etter 1990. Nicholas Borriaud med sine teoriar om den relasjonelle estetikken forsøkte å fanga opp nokre tankar som vart tekne opp i kunstverda på 1990-talet. Han meinte at kunsten ikkje lenger var like optimistisk og prøvde å visa vegen mot eit utopisk samfunn, men nå heller prøvde å testa ut nye måtar å leva på som kunne gjera samfunnet betre her og no (Danbolt 2014). Dei verka som fell inn under denne relasjonelle estetikken er til dømes happeningar der dei sosiale relasjonane mellom menneska er det viktige. Dette skjer fordi samfunnet har endra seg på ein slik måte at møta mellom menneske blir stadig færre (Danbolt 2014). Eit eksempel er Sophie Calle sitt verk *The Adress Book*. Ho fann ei adressebok som ho kopierte før ho leverte den tilbake til eigaren for så å ringa til alle i boka, avtalte møte og fekk desse til å beskriva eigaren av boka. Materialet ho samla inn publiserte ho i avisa (Danbolt 2014). I Noreg vart også sosiale kunsthendingar gjennomførte. Galleri Otto Plonk i Bergen, starta av Per Gunnar Tverrbakk, John Kvie og Snorre Ytterstad, arrangerte både til fest og til kunstloppemarknad, i tillegg til å selja klede med logoen til galleriet (Danbolt 2014). Det dei ynskte var at folk skulle møtast og snakka saman.

Det vart også arbeidd med konseptuell kunst etter 1990. Lars Ø. Ramberg har til dømes gjort fleire intervensjonar i byrom, mellom anna i Berlin, der store lysande ord plassert som reklameskilt oppå bygg og set eit nytt og kanskje litt ubehageleg lys på situasjonen (Danbolt 2014). Ramberg står også bak verket *Liberté*. Verket er tre toalett, franske gatetoalett utforma i 1979, som har fått fargane etter trikoloren (KORO 2015a). Kwart toalett har fått eit eige namn: *Liberté*, *Egalité* og *Fraternité*. Dette spelar på historia til demokratiet og det demokratiske ved å faktisk gi folket offentlege toalett. Verket var kanskje sett mest som ein provokasjon, sjølv om det ikkje var meint slik, og det vart difor ikkje plassert slik det opphavleg var planen. Det vart flytta rundt mellom ulike institusjonar heilt til det i 2014 vart plassert på Eidsvolls plass. Plasseringa her kan nok diskuteras ut i frå eit



Figur 7: Lars Ø. Ramberg: Liberté, 2014

Liberté vart etter ein omflakkande start plassert ved Studentertunden i 2014.

landskapsarkitektonisk perspektiv, men verket er i alle fall eit døme på samtidig konseptuell kunst som diskuterer dagens samfunn.

Mange av kunstnarane som starta på 1960- og 1970-talet haldt fram med arbeid innan stadsspesifikk kunst i den fenomenologiske fasen. Til dømes arbeider Michael Heizer framleis med flytting av naturmateriale og har gjort det gjennom heile perioden. I 2012 fekk han endeleg fullført eit prosjekt han opphavleg teikna i 1969 (Doherty 2015). Verket er ein stor stein han har henta sør i California og flytta til Los Angeles County Museum of Art der den er lagt over ei nedsenka rampe slik at ein kan gå under den massive steinen. At desse måtane å arbeida på framleis er nytta og blir populære verk, seier noko om den romantiske haldninga og fascinasjonen for naturen som publikum har også i dag. Christo og Jeanne-Claude arbeidde også i denne perioden med stadsspesifikke kunsthendingar der dei til dømes laga midlertidige installasjonar av tekstil gjennom landskapet. Deira arbeid var ikkje tiltenkte som kunst i landskapet, men som «en kunstnerisk tilføjelse, der forandrede landskabet» (Hauxner 2011 s 69). Denne haldninga skal me også sjå hos landskapsarkitektar i denne perioden.

Temaa som vart diskuterte med Land Art opptek kunstnarar også i dag. Olafur Eliasson laga seinast i 2014 verket «Riverbed» som er eit elvelandskap av jord, stein og vatn inne på Louisiana i Humlebæk (Louisiana Museum of Modern Art 2014). Verket er også her basert på staden: «the unique connection between nature, architecture and art that characterizes Louisiana» (Louisiana Museum of Modern Art 2014). Verket stiller også spørsmål ved kunstistitusjonen og korleis ein ter seg i eit galleri (Hall & Robertson 2001). Det er heller ikkje lenge sidan Galleri Noplace i Oslo vart fylt av mjuke terrengformer av jord dekkja med gras i Kristian Nygård sitt verk *NOT RED BUT GREEN* (Helsvig 2014). Verket har fått meir positiv respons enn noko anna utstilling galleriet har hatt så langt, og andre typar besøkande enn til vanleg (Helsvig 2014). Dette viser at dei temaa som vart tekne opp på 1960- og 1970-talet framleis er aktuelle.

KUNST I OFFENTLEG ROM

Som nemnt førte debatten rundt Tilted Arc til at den offentlege kunsten utvikla seg. Kwon har kategorisert denne utviklinga som *art-in-the-public-interest*. Denne dreg tilpassinga til publikum endå lenger. Her går kunstnaren inn i samarbeid med folka rundt staden det er snakk om, og nyttar kunsten til å fronta sosiale problem og politiske saker (Kwon, 2004). Denne retninga kallar Kwon "new genre public art". Denne retninga er også påverka av den samtidige stadsspesifikke kunsten som arbeider med samfunnsproblem som miljøkrise, rasisme, fattigdom og så bortetter (Kwon 2002). Staden har her gått vekk frå det konkrete til å bli den debatten kunstverket set i gong. Slike prosjekt involverar ofte publikum, kan gå over lengre tid, ha ulike fasar og fleire lokaliteter. Her fell den stadsspesifikke kunsten og den offentlege kunsten saman igjen. Ein tek utgangspunkt i sosiale grupper eller debattar for å skapa offentlege kunstverk.

Det har skjedd fleire døme på dette i samband med utviklinga av den nye bydelen Bjørvika i Oslo. Rørsla *Flatbread Society* har utgangspunkt i Bjørvika og kunstprogrammet «Slow Space» (Doherty 2015). Dette kjem eg tilbake til. Først må historia til landskapsarkitekturen gjennom den same perioden presenterast kort.

HAGEKUNSTHISTORIEN FRÅ MODERNISMEN TIL I DAG

MODERNISMEN

Som nemnt er modernismen ikkje eit uproblematisk omgrep, og det gjeld også innan landskapsarkitekturen. Malene Hauxner deler modernismen innan landskapsarkitekturen inn i to epokar fordi ideane og uttrykka som blir skapte før og etter krigen er så ulike (Hauxner 2002). Ho set opp ein modell der ho skil mellom den pastorale hage der naturen rår og den hortikulturelle hage der mennesket anten som gartner eller arkitekt rår (Hauxner 2002). Utgangspunktet er at det er kultiveringa av planter som skiljer hagekunst frå andre kunstarter. Modellen går ut i frå dei ulike omgrepa *garden*, *hage* og *park*. *Garden* er i slekt med det norske *gard* og stammar frå det latinske *hortus* og skildrar eit lukka rom brukt til dyrking. Denne typologien kjenner ein frå det gamle Egypt, frå klosterkulturen og frå dei mauriske hagane. Omgrepa *park* og *hage* som har opphav i ord som skildrar eit større landskap brukt til dyrehald (Hauxner 1993). Denne modellen nyttar ho til å finna ut kva som er det viktige i eit hagekunstverk, om det er det klare og menneskeskapte eller det meir utydelege og naturskapte. Modellen laga ho først til å sjå på byrjinga av den moderne hagekunsten før krigen. For å kunna bruka modellen også til å sjå på hagekunsten etter krigen måtte ho utvida den hortikulturelle hage til å også innehalda et meir moderne dyrkingslandskapet (Hauxner 2002). Denne modellen er nyttig for å sjå korleis mennesket sitt tilhøve til naturen har endra seg igjennom historia.

Tom Turner på si side deler inn den moderne hagekunsten i nemningane «Abstract» og «Post-abstract» (Turner 2005). Han meiner at omgrepet «modern» har utspelt si rolle og foreslår heller å ta i bruk «abstract» fordi abstraksjonen av universelle idear er karakteristisk for hagekunsten på 1900-talet (Turner 2005). Den abstrakte perioden i visuelle kunstarter er prega av «clean lines, freedom from ornament, simple colours and geometrical elegance» (Turner 2005 s 255).

Treib (2013) prøver å avklara omgrepsforvirringa rundt modernismen med desse tre omgrepa: *modernisering* som er skiftet frå jordbruk til industri, *modernitet* som er tilstanden ein oppnår gjennom moderniseringa og *modernisme* som er dei kunstartene som prøver å uttrykkja denne tilstanden. Vidare vil han dela inn den moderne hagekunsten i fire

kategoriar; modern, transitional, modernistic og modernist. Han forklarar skilnadene på desse slik:

Modern then refers to twentieth-century landscapes that relied on the materials, technology and social needs of its times. According to one ideal, its forms would reflect these parameters. Transitional landscapes advanced new ideas in certain areas but remained rooted in the past. Modernistic landscapes retained existing spatial structures while borrowing from the modern plastic arts, but somewhat superficially. Modernist becomes a sub-category of the modern, landscape designs that deliberately tested new spatial and formal ideas, at times adapting the graphic vocabulary of modern plastic arts such as painting and sculpture - that is to say, aesthetic aspects of the zeitgeist. (Treib 2013 s 7)

Det Treib prøver å gjera klart er at det fins fleire uttrykk og overgangar innan den moderne hagekunsten, og at ein kan få ei betre forståing av denne ved å ha underkategoriar. Dei prosjekta eg kjem til å diskutera i denne oppgåva er stort sett dei Treib kallar *modernist*. Treib peikar på eit av møta mellom kunst og landskapsarkitektur som kan vera problematisk, nemleg overføring av formspråk frå biletkunst til landskapsarkitektur. Denne diskusjonen kjem eg tilbake til seinare.

I denne oppgåva vil eg følgja Hauxner si inndeling og sjå på tilhøvet mellom kunst og landskapsarkitektur før og etter andre verdskrig som to ulike epokar. Fleire av prosjekta og personane eg nemner her vil eg komma nærare inn på i neste kapittel.

EIN MODERNE HAGEKUNST

Rundt 1930 tok landskapsarkitektane, slik arkitektane også hadde gjort, eit oppgjær med tidlegare idear for å skapa ein ny og moderne hage som var reinsa for historisme (Hauxner 1993). I Skandinavia var det C. Th. Sørensen og Sven Hermelin som tydelegast uttalte ynsket om eit enklare uttrykk (Hauxner 1993). Ein følgde tendensane frå arkitekturen og fjerna det unødvendige som berre var pynt for å få fram det ekte og essensielle. Trass



Figur 8: Gabriel Guévrékian: Hage i Noailles, 1926

Hagen viser tydeleg inspirasjon frå biletkunsten, men har ikkje heilt rive seg laus frå tradisjonelle verkemiddel som symmetri, og nyttar også gjenkjennelege element som parterret.

denne oppryddinga vart hagekunsten aldri like styrt av målet om funksjonalitet som arkitekturen (Hauxner 1993). Som inspirasjon til eit nytt uttrykk nytta ein dei abstrakte målarane sin metode med å setja saman enkle former og linjer til ein komposisjon (Hauxner 1993). Det vart eksperimentert mykje med former som Hauxner (1993 s 36) skildrar som «en klar utvikling fra ekspressive, skarpkantede trekantar, frå sirkel og firkant i 1920'erne, oval og spiral i 1930'erne, et bølget sammenhengende forløb i 1940'erne mod et skarpkantet i 1950'erne». I slike tidlege modernistiske hagar er symmetrien framleis tilstades og plantene som blir brukt er gjerne einsarta og valde for å passa til ei form (Hauxner 1993). Desse hagane har element som minner om dyrkingslandskapet, med tre ordna i rekker og rader av bed fylte med same planter (Hauxner 1993). Komposisjonane er rytmiske og repeterande. Ideen var at rommet skulle orgniserast ved hjelp av geometriske former og klare fargar, som i Mondrians måleri (Brown 2000). Funksjonalismen hadde gjort det nyttige vakkert og biletkunsten hadde gitt ein nye måtar å arbeida fram komposisjonar på.

BILETKUNST SOM INSPIRASJON

Hos dei konstruktivistiske kunstnarane som Malevich og Mondrian henta arkitektar og landskapsarkitektar inspirasjon til rytmiske og serielle komposisjonar i både plan og rom (Hauxner 2002). Eit eksempel på eksperimentering med former med kunst som inspirasjon finn ein i arkitekten Gabriel Guévrékian sine hagar. I hagen han teikna for Vicomte Charles de Noailles i 1926 har eit ytre omriss som ein likebeint trekant med eit rutenettmønster av kvadratiske bed sentralt. Fargane er klare blå og raudrosa i belegget mellom beda . Hagen leikar med perspektivet med den overordna trekantforma som har same retning som hovudsiktaksen. Mange av tendensane i modernistiske landskapsarkitekturverk kan sporast tilbake til den abstrakte biletkunsten frå første halvdel av 1900-talet. Jane Brown (2000) startar *The modern garden* med eit kapittel om dei ulike kunstnarpersonlighetane som påverka dei skapande miljøa frå 1920 og utover. Konstruktivistiske maleri inspirerte komposisjonar som vart tydelege i både planteikningar og rom, samstundes som også arkitekturen inspirerte til romskaping. Om tilnærminga landskapsarkitektane hadde på

denne tida seier Hauxner: «At disciplinen i den moderne haves tid af dens udøvere også betraktes som en kunstart ligger uden for all tvivl» (Hauxner 1993 s 17).

Etter perioden med dyrkingslandskapet som førebilete, gjekk ein del av landskapsarkitektane nå tilbake til naturen og det pastorale igjen i 1930-åra, slik Hauxner set det opp i sin modell. Det pastorale landskapet var ein mellomting mellom det tydelig menneskeskapte og det naturlige, eit landskap med likevekt mellom mennesket og naturen. Landskapet rundt skulle vera ein del av hagen, og skulle byrja ved grensa til bygningen og fortsetja i det uendelege (Hauxner 1993). Ein ville bort frå det aksiale men også frå det naturlike. Hagen skulle vera ein kontrast til den bumaskinen huset skulle vera, og mennesket skulle leva i og med landskapet. Når kvardagslivet vart monotont skulle hagen bidra til å stimulera sansane. Dette var det G. N. Brandt ynskte med sine landskapsarkitekturverk (Hauxner 1993).

ETTER KRIGEN

Som Hauxner trekk fram er alle kunstarter på denne tida prega av «arkitektur, seriøsitet, askese, kølighed, kantethed, renselse og forenkling» (Hauxner 2002 s 329). Det menneskeskapte var idealet og arkitekten skulle visa igjen i prosjektet og ikkje berre vera ein som steller naturen (Hauxner 2002). Funksjonalismen som hadde blitt til på 1920- og 1930-talet fekk for alvor gjennomslag med framstegstankegangen etter krigen (Hauxner 2002). Då stolte ein ikkje på den menneskelege natur lenger og dette gjorde at tanken om å kontrollera naturen fekk fofeste (Hauxner 2002).

Etter krigen blir tilhøvet mellom inne og ute viktig, både for arkitekt og landskapsarkitekt. Skiljet mellom inne og ute skal vera nærast usynleg. Hagen skal vera ei fortsetjing av huset, med himmelen som tak som Malene Hauxner så fint seier det (2002). Uteromma blir delt inn etter funksjonar, og skal vera ein sosial stad for familien. Hagen følgjer ikkje lenger det pastorale idealet, men har igjen blitt eit vedlikehalde lukka rom. Dei vertikale



Figur 9: Ernst Cramer: Theatergarten, 1963

I dette dømet ser ein tydeleg denne eksperimenteringa med grunnformer i rommet som karakteriserer etterkrigsmodernismen.

elementa er vegger i mur eller betong, levegger, hekkar eller trerekker. Eit typisk trekk er at dei ikkje møtest i hjørna. Det å både kunna opna for utsikt og samstundes vera beskytta innanfor vegger var eit viktig bilete for den moderne hagen (Hauxner 2002). Mot slutten av 1950-åra forsvann element som dei kurva linjene og den kunstneriske formutprøvinga ein hadde halde på med (Hauxner 1993). Ein ville vera ærlig og visa korleis ting var konstruert og bygd og difor vart plantene viktige igjen fordi det er nettopp kultiveringa av desse som skaper hagen (Hauxner 1993 s 355).

På 1960-talet vart både det pastorale og dyrkingslandskapet som førebilde bytta ut med det reint menneskeskapte og produserte. Ein fekk eit sterkare behov for å tøy la naturen og underleggja han menneskets makt til å forma og kontrollera (Hauxner 2002). Resultatet vart eit enkelt og sparsommeleg uttrykk med rettvinkla geometriske former inspirert av den samtidige arkitekturen og kunsten. Nye idear som krinsa rundt rom og tid, fokus på konstruksjonen og det essensielle i tinga gav landskapsarkitektur nye utfordringar og inspirasjon til å eksperimentera med nettopp desse momenta. «Karakteristiske landskapsarkitektoniske træk er vandrette planer og loddrette skiver, hårde materialer og kantede hjørner i en synlig menneskeskapt, styret og kontrollert komposisjon» (Hauxner 2002 s 16). Slik oppsummerer Hauxner treffande mange av dei uttrykka som vart skapte av landskapsarkitektur i etterkrigstida. Hagebruk var blitt til hagekunst (Hauxner 1993 s 354). Nokon av dei som skiljer seg ut frå mange av sine samtidige i denne epoken og som arbeidar i mellom kunst og landskapsarkitektur kjem også nettopp frå andre disiplinær. Dette gjeld Isamu Noguchi som var skulptør, Roberto Burle Marx som var biletkunstnar og Luis Barragán som var arkitekt (Hauxner 2002).

Inspirasjonen frå den abstrakte biletkunsten blir tydelig i verk som Ernst Cramer sin *Theatergarten* (1963) som består av høge betongsøyler og skiver, eit triangulært speglende basseng og horisontale rektangel som golv og benkar. Dette blir som å oppleve eit abstrakt måleri som rom. Dei same tendensane ser ein også her heime. I Hydroparken (1961) av Grindaker og Gabrielsen ser ein eit spel med flater og skivemurar for å skapa ulike rom og opplevingar. Stiar og ein plass sett saman av fleire rektangel er lagt med kvadratiske heller. Eit stort rektangulært basseng skjer seg delvis inn i plassen på langsida. Den eine



Figur 10: Geoffrey Jellicoe: John F. Kennedy Memorial, Runnymede, 1963

linja som går rett igjennom parken er broten opp og stengt av ein skivemur ein må gå rundt. Linjene møtest ikkje i eit hjørne eller går i flukt, men treff andre linjer og murskiver i rette vinklar. Dette skaper ein spennande komposisjon av enkle element. Skivemurane er av naturbetong, som bygget, og er utarbeidde i samarbeid med kunstnaren Odd Tandberg (Jørgensen 2012).

Eit anna eksempel som blir framheva som eit godt døme på modernistsik landskapsarkitektur er Geoffrey Jellicoe sitt minnesmerke over John F. Kennedy (1963) utanfor London. Granittheller plassert i bakken og trapper leier ein gjennom landskapet, med ulike utsyn undervegs, før ein når fram til ei skive av granitt med minneord om Kennedy. Sjølve minnesteinen ligg i skuggen av tre. Det er ikkje ein monumentalt minnesmerke verken i seg sjølv eller i måten det er plassert. Det er ein stad for ettertanke. Dette viser at sjølv om formspråket i denne perioden i mange tilfelle kan virka brutalt, kan ein også få til meir dempa uttrykk med ei så bevisst haldning til dei landskapelege

kvalitetane. Det er også ein kunst å klara å utnytta det karakteristiske ved staden til å skapa noko vakkert. Dette er gjerne også grunnen til at dette verket blir trekt fram som eit døme er at det fungerer godt også i dag

Me ser at i den epoken me har gått igjennom nå er tilhøvet mellom landskapsarkitekturen og kunsten for ein stor del basert på inspirasjon til eit tidstypisk formspråk. Inspirasjonen blir henta frå ulike kunstarter, men særleg frå biletkunsten. Det er lett å sjå ei felles historie bak mange av dei utøvande kunstartene på denne tida som har gitt bestemte uttrykk. Dei eksempla eg har drege fram her er stort sett innan kategorien Treib (2013) kallar *modernist*, der ein testa ut både nye romlege forhold og eit nytt formspråk inspirert av kunsten. Kanskje kan nokon av dei, som til dømes Guévrékian sin hage i Noailles, kallast *modernistic*, der dei tradisjonelle måtane å strukturera rommet på framleis vart nytta medan ein lånte formspråk frå biletkunst. Desse er velde ut nettopp for å peika på møta mellom kunst og landskapsarkitektur. Det kunstfeltet har tilført landskapsarkitekturen i denne perioden er kunstnarar som våga å gå laus på atypiske prosjekt og nytta material som ikkje er tradisjonelle. Desse verka har bidrege både til landskapsarkitekturen og til kunsten.

TILBAKE TIL NATUREN

Etter ein periode med opprør mot kapitalisme og krig på slutten av 1960-talet vart naturen idealet innan landskapsarkitekturen. Ian McHarg sine teoriar om heile landskapet som eit økologisk system påverka landskapsarkitekturen (Weilacher 1996). Han meinte at at god økologisk planlegging ville gi gode og vakre prosjekt (Weilacher 1996). Igjen såg ein på naturen og dei medfølgande prosessane som meiningsfylte og vakre i seg sjølv. Fokuset på natur førte til at ein løfta blikket og såg på dei store landskapa og overordna problemstillingar knytt til utbygging og vern. Med dette gjorde også naturen inntog i byen ved at økologiske prinsipp også vart nytta her (Hauxner 2011). Ein kunne samla regnvatn og reinsa det og ein kunne gjera veggjar og tak grønne av vekster (Hauxner 2011). Det var ikkje lenger mennesket si rolle å forma og kontrollera naturen slik den hadde vore dei første tiåra etter krigen. Nå hadde ein sett kor øydeleggjande denne haldninga hadde vore (Hauxner 2011). Menneska skulle i fellesskap ta vare på naturen. For formspråket gjorde dette at ein igjen tok i bruk dei organiske formene og når ein valde planter gjekk ein helst for dei naturleg heimehøyrande artene.

Hauxner (2011) viser til eit prosjekt av biletkunstnaren Louis Le Roy frå starten av 1970-talet som eksempel på haldninga til naturen. Prosjektet er ein midtrabatt i eit Nederlandsk bustadområde der kunstnaren har planta stadeigne planter, nytta resirkulert materiale og lete ugraset veksa fritt. Målet var å skapa ei grøn åre gjennom byen som naturen kunne spreia seg ut i frå (Hauxner 2011). Med dette prosjektet ville han visa at måten mennesket har arbeidd mot naturen på er meiningslaus og ikkje gir noko attende.

I ettertid har denne retninga fått kritikk for å redusera faget vårt til å dreia seg om å finna løysingar som kan forsvarast ut i frå eit økologisk synspunkt og som har satt formgjevingsdelen av faget til side (Treib 2011). Samstundes såg ein vekk frå store deler av ressursane som låg i historia til faget fordi den viste ei haldning til naturen ein ikkje lenger trudde på (Treib 2011).

LANDSKAPSARKITEKTUR ETTER LAND ART

John Dixon Hunt meiner at landskapsarkitekturen fram til no har gløymt å fokusera på det konseptuelle (Weilacher 1996). Land Art har vist korleis ei tru på idear kan skapa interessante prosjekt, og har vist korleis ein kan tilnærma seg ein stad. Landskapsarkitektar har nok alltid sett moglegheitene til staden anten det gjeld terreng, lys eller tilgjengelege material, men det var kanskje ikkje det som kom tydelegast fram under modernismen. Igjennom Land Art fekk ein igjen inspirasjon til å arbeida med staden også som noko som har meir ved seg enn berre topografi. Men skal me tru Smithson har også Land Art-kunstnarane blitt inspirert av landskapsarkitektane når det gjeld arbeid med terreng.

Kunstnarane som har arbeidd innan Land Art, Earth Art og Nature Art har alle ynskt å visa prosessane og endringane i naturen. Forvitring, erosjon og andre geologiske prosessar var viktige for mange av dei storskala prosjekta i USA. Ikkje minst har mennesket si påverknad på naturen og desse prosessane har vore viktig. Det er også dette Hunt (i Weilacher 1996) meiner er det som skil landskapsarkitekturen frå andre kunstformer, det midlertidige og forbigåande som kanskje berre dansen av andre kunstarter har i seg. Eit anna felles trekk er måten ein opplever verk på. Skulpturar frå denne epoken skal ikkje berre betraktast men også brukast. Dei skal tas på, gåast inn i og brukast til å oppleva noko med heile kroppen.

Sjølv om Land Art og landskapsarkitektur arbeider med mange av dei same temaa er det også ting som skiljer dei. Kvifor blir ikkje planter nytta som materiale av kunstnarar? Weilacher (1996) meiner det kan vera fordi plantene lev sitt eige liv i verket og fordi planter gjerne skal stellast. Så sjølv om kunstnarane er opptekne av prosessane i naturen er ikkje planter lette nok å forma? Dette kan minna litt om haldningar me har sett i landskapsarkitekturen tidlegare. Ligg det eigentleg eit ynskje om å kontrollera naturen bak nokon av Land Art-verka? Landskapsarkitektar har alltid forma landskapet og endra det, men ein har også alltid måtta behandla deler av materiala som noko som vil og som skal endra seg. Richard Long har sagt «Could one say that art degenerates as it approaches gardening?» (sitert i Weilacher 1996 s 17). Med dette meiner han sannsynlegvis at det er skjøtselen som øydelegg for kunstverket. Det å skulla stella naturen passar ikkje så godt til ideane bak Land Art. Er det då slik at det er plantebruk som skil landskapsarkitektur frå

kunst i denne perioden? Me har allereie vore innom Le Roy som nyttar økologiske system og planter for å kommentera haldninga mennesket har hatt til naturen, men også her var det snakk om å la ugraset veksa og ikkje stellast? Dette kan altså vera noko av det som skil kunst frå landskapsarkitektur i denne perioden.

POSTMODERNISMEN

Innan landskapsarkitekturen hadde fokuset på økologi gjort at mellom anna plantepaletten var noko snever i store deler av dette århundret (Hauxner 2011). Oppfatninga av at økologi og konstruksjon eller kunst ikkje høyrer saman men er motsetnader stod sterkt etter modernismen, men den svenske landskapsarkitekten Sven-Ingvar Andersson var ikkje einig i dette. Hauxner (2011) trekk fram Museum Insel Hombroich som eit døme på at denne oppfatninga vart svekka i løpet av 1980-talet. Her var det ingen plan som skulle følgast, landskapsarkitekten Bernhard Korte føreslo berre enkle inngrep der det var nødvendig og let noko stå, noko anna bli restaurert og resten skapt ulike landskap og hagar av. Naturen, prosessane og historien er viktig her og dette viser samanhengen mellom kunst og natur (Hauxner 2011). Fleire landskapsarkitektar har arbeidd etter desse prinsippa som me snart skal sjå. Ei fornya interesse for historie og forteljingar, slik me har sett i arkitekturen, ser ein også i landskapsarkitekturen. Tydelegast ser ein kanskje dette i kunstnaren og poeten Ian Hamilton Finlay sin eigen hage *Little Sparta* som han har arbeidd med sidan siste halvdel av 1960-talet (Turner 2005). Her har han plassert ut mange objekt med referansar til historia i landskapet. Objektene er til dømes steinblokker med dikt eller deler av tekstar hogne inn. Ideen er å plassera poesi som skal grunnast over på stader der det ligg til rette for nettopp dette (Turner 2005). Me ser omkring 1980-talet landskapsprosjekt som har henta inspirasjon både i konseptuell kunst, minimalisme, Land Art og som legg vekt på forteljingane i landskapet.

NATUREN, PROSESSANE OG TIDA

Hauxner (2011) trekk fram minimalismen som ei kunstretning som har påverka landskapsarkitektar som mellom anna Peter Walker. Mellom anna lot han seg inspirera av Carl André sin *Stone Field Sculpture* då han teikna *Tanner Fountain* (Hauxner 2011). Hauxner seier også at Walker har «lånt» syntaksen til Carl André med det serielle, det flate og repetisjonen (Hauxner 2011). Det som gjer fontena spennande er likevel måten den viser naturen sine prosessar på med ei sky av damp som gjer steinane våte og dei som

går forbi vil kjenna dette på kroppen. Sjølv om dette er eit lån av formal karakter har Walker tilført noko meir som gjer opplevinga annleis.

Andre landskapsarkitektar som George Hargreaves var lei av det naturalistiske uttrykket som hadde regjert den siste tida. Han ville heller visa kreftene som budde i naturen enn å etterlikna han. Eit resultat av dette vart ei rivne i ein grasplen på Charleston Place der damp steig opp (Hauxner 2011). Begge desse sistnemnte er eksempel inspirasjon frå minimalistisk kunst og Land Art. Naturkrefter som vind eller vatn i ulike former og med ulik påverknad på omgjevnadene vart nytta som tema for landskapsarkitekturen på 1980- og 1990-talet. Målet var å visa kreftene og prosessane. Landskapsarkitekten Michael von Valkenburg arbeidde med dette:

Wind patterns influence how buildings or parks are built. Other natural phenomena, by their own powers, can alter physical form. Rain etches varied patterns on stone and metal. Invasive plant species such as ailanthus spread their seeds and change the character of an urban forest [...] the city has both an artefact of human activity and a record of the less visible but still powerful role of nature in its design and evolution. (sitert i Hauxner 2011 s 63)

Dette viser ei haldning til naturen som har mykje av det romantiske i seg, og ein respekt for naturen si kraft til å endra omgjevnadene våre. Dette fekk også innverknad på korleis ein nytta planter. Fleire landskapsarkitektar arbeidde med planter litt på same måten som me tidlegare har sett kunstnaren Le Roy gjera. Dei lar plantene veksa fritt og skil ikkje mellom ugras og kulturplanter men prøver å utnytta måten dei veks og spreier seg på (Hauxner 2011). Inspirasjonen kan vera henta frå område i byen som har lege brakk og får sin eigen flora. Dette er tilfelle for Derborence-øya i Matisseparken i Lille der Gilles Clément har skapt eit lite landskap oppå ein sju meter høg betongmur som gjer det heile utilgjengeleg for publikum (Hauxner 2011). Menneska kan ikkje styra kva som skjer med dette landskapet fordi det er utanfor rekkevidde. Det er nok ein gong kreftene i naturen sine prosessar som er inspirasjon. Verket har mange felles trekk med konseptkunsten og vil fortelja oss noko om vårt tilhøve til naturen. Her har Clément gått ut over vårt fag og skapt noko som minner meir om kunst enn om landskapsarkitektur.

Bernhard Lassus og Peter Latz arbeidde begge med metoden Lassus kallar “minimal intervention” (Weilacher 1996). Ideen omhandlar det å endra landskapet utan å gjera store fysiske inngrep (Weilacher 1996). Ein legg til noko som hjelper folk å oppdaga noko nytt. Målet er eit landskap fylt av sanslege opplevingar, skapt med så få inngrep som mogleg. Ideen om «minimal intervention» minner om ideane bak Nature Art og Christo og Jeanne-Claude sitert ovanfor. Lassus sa sjølv at “Art and landscape architecture are the same thing for me” (sitert i Weilacher 1996 s 8). Han gjekk frå å arbeida som kunstnar til å arbeida med landskapsarkitektur, og var oppteken av at den formelle bakgrunnen skal definera kva ein driv med. Sjølv seier han at han er landskapsarkitekt uansett om utdanninga han ser innan biletkunst, og han meiner at mange landskapsarkitektur er oppteken av definisjonen og ikkje kva dei faktisk utrettar (Weilacher 1996). Eit av hans bidrag til faget er ideen om «minimal interventions».

Peter Latz arbeidde også ut frå Lassus sin ide om «minimal intervention» i mellom anna Hafensinsel Saarbrücken, ei tidlegare industrihamn. Han ynskjer ikkje å prøva å gøyma spora av det som hadde vore men å visa kva som fins der i staden. Han tek vare på om framhevar fire ulike lag av staden slik som industriruinar og floraen som har utvikla seg etter at området har lege brakk over lengre tid. På denne måten vil han ta vare på genius loci. Den same tilnærminga hadde Latz då han gjekk i gang med Landschaftspark Duisburg-Nord, eit område tidlegare brukt til stålproduksjon. Denne måten å arbeida med staden, historien og forteljingar er gode døme på postmodernistisk landskapsarkitektur.



Figur 11: Peter Latz: Landschaftspark Duisburg-Nord, 1991

Latz lot industriruinane stå slik at dei kan fortelja noko om staden i staden for å prøva å dekkja øver fortida.

KONSEPTUELL LANDSKAPSARKITEKTUR – LANDSKAPSARKITEKTEN SOM KUNSTNARPERSONLEGHET?

Tim Richardson (2008) trekk fram ein del landskapsarkitektar og kontor han meiner arbeider konseptuelt i boka *Avant Gardeners*. Han karakteriserer det desse driv med som

[...] the harnessing of an idea, or a set of related ideas, as the starting point for work that was characterized by the use of colour, artificial materials and witty commentary on a site's history and culture. Often a readable narrative was revealed in the landscape or superimposed on it [...] (Richardson 2008 s 9).

I denne typen prosjekt er ein sterk idé viktigare enn plante- og materialbruk som tidlegare (Richardson 2008). Richardson (2008) meiner at den konseptuelle landskapsarkitekturen tilsvarar postmodernismen i arkitekturen, og at retninga blir nytta på same måte som arkitekturen til dømes som merkevarebygging av byar. Sjølv om konseptuell landskapsarkitektur er i slekt med den konseptuelle kunsten bør den ikkje sjåast som ein underkategori av denne fordi det ikkje har vore eit mål for desse landskapsarkitektane å skapa føde for kunstverda (Richardson 2008). Og sjølv om desse arbeider konseptuelt kan dei ikkje fullstendig oversjå krava til funksjon (Richardson 2008).

Innan konseptuell landskapsarkitektur gjekk ein vekk frå dei økologiske prinsippa som tidlegare hadde rådd, til å gi formgjevaren ei viktig rolle (Richardson 2008). Dette betyr ikkje at ideen ikkje kan vera basert på økologi, for det er ofte tilfelle. Både økologi og historie er tema det har blitt bygd idear på. Det er ideen som er viktig, som i konseptkunsten, og ikkje om resultatet er tiltrekkjande (Richardson 2008). Peter Walker var også med på å utvikla faget i denne retninga med sine prosjekt inspirert av kunsten, og var av same oppfatning. Han meiner at utan eit sterkt konsept klarer ikkje landskapsverket å vera interessant for tilskodaren. Det er ikkje nok å vera passande eller fint, det må uttrykkja noko (Walker & Sasaki 1989 s 10). Ideane oppsummerast godt med Walker sine egne ord:

As a young man, I felt that the issues of functional use, the setting of architecture, and the transition and sensitivity to the general landscape were the key issues

of our profession. Without denying the social utility of the above, over the last fifteen years I have come to feel that the garden as a work of art with its iconic and metaphoric possibilities is of paramount importance (Walker & Sasaki 1989 s 10)

Her kjem dei postmodernistiske tankane rundt forteljingar og symbolbruk fram, saman med skiftet frå å vektlegga funksjon til å vektlegga den estetiske opplevinga.

Richardson (2008) utelukkar ikkje at landskapsarkitektur har arbeidd med konsept og meiner at eit overordna konsept også har bidrege til god formgjeving tidlegare. Det som skil konseptuell landskapsarkitektur frå andre tilnærmingar er at konseptet er tydelegare og meir bokstavleg og på denne måten lettare å lesa for tilskodaren (Richardson 2008). Likevel treng ikkje alle konsept vera tydelege, dei kan også vera sanselige og gi ei spesiell kjensle (Richardson 2008). Representantar for denne måten å arbeida med landskapsarkitektur er mellom anna Martha Schwartz, Monica Gora, Topotek 1, West 8 og SLA.

MARTHA SCHWARTZ

Richardson (2008) gir Martha Schwartz ein stor del av æra for utviklinga av denne retninga. Schwartz er landskapsarkitekt men har også utdanning innan kunst. Prosjekta hennar er utradisjonelle, men spelar likevel ofte på tradisjonelle motiv frå hagekunsten. Ho skil ikkje mellom det kunstige og det naturlige og dei er ofte fulle av sterke fargar og former. Hauxner (2011) meiner at Schwartz sitt tidlege arbeid er inspirert av popkunsten og den serielle kunsten som viste at gjentaking også er ein måte å uttrykkja seg kunstnerisk på, og det er ikkje så vanskeleg å seia seg einig i dette når ein ser til dømes *Bagel Garden* eller *Necco Garden*. *Bagel Garden* var basert på eit klassisk parterremønster, men utført med utradisjonelle material som bagels og lilla grus. Om *Bagel Garden* (1979) seier Schwartz sjølv at dette ikkje var planlagt frå hennar side; «It was, quite truthfully, a little joke I was playing on my then husband, Pete Walker. I had no idea or forethought about publishing it» (Richardson 2008 s 8). Lite visste ho at dette kom til å bli publisert, skapa mykje oppstyr



Figur 12: Martha Schwartz: Splice Garden, 1986

I Splice Garden nytta Schwartz plastikkplanter for å setja lys på verdien av ekte planter og det å bruka penger på landskapsarkitektur. Dei historiske referansane er tydelege.

innan faget og bidra til å gi faget ein ny retning. Kunstnarar som Robert Smithson og Richard Long, og deira fokus på miljø og landskap, har inspirert ho (Richardson 2008). Schwartz var i fleire år gift med Peter Walker, og ho meiner at han var den første som tok opp tilhøvet mellom kunsten og landskapsarkitekturen.

For at ein skal kunna setja i gong ein dialog rundt eit landskap er det viktig at landskapet eller staden blir langt merke til og blir sett, er ideen Schwartz arbeider ut i frå (Weilacher 1996). Ho vedgår også at personleg smak eller ynskje om å skapa noko er med på å styra resultatet (Weilacher 1996). Det å nytta plastikkplanter og grøn maling i staden for dei naturlege materiala ein vanlegvis arbeider med gjer ho som ein kommentar til eit for lite budsjett i håp om at folk på denne måte legg merke til kor viktig landskapsarkitektur er (Weilacher 1996). Schwartz bidrog til å utvikla den postmoderne landskapsarkitekturen i løpet av 1980-talet. Dette gjorde ho mellom anna med dei to gridsystema lagt oppå kvarandre i Necco garden i Boston, laga av pastiller og bildekk. Elementet med dei to rutenetta vart ein del av det postmodernistiske formspråket i landskapsarkitekturen (Hauxner 2011). I tillegg stilte denne hagen fleire spørsmål om det midlertidige og kva som er verkeleg og varer.

MONIKA GORA

Nokon av dei same trekka finn ein hos Monika Gora. Gora er både kunstnar og landskapsarkitekt og arbeider med både landskap og med installasjonar i landskapet (Richardson 2008). I verket *Common Ground* (2002) har ho laga ei rekkje rosa stolar i ei hjarteliknane form som er lyssette innanfrå. Desse står spreidde rundt i det ujamne landskapet like utanfor fasaden til Universitetssjukehuset i Umeå. Ein av stolane er laga av diabas. Denne skal visa det forgjengelege i prosjektet fordi denne vil vara lenger enn dei andre som er laga av glasfiber (Gora & Diedrich 2012). Mange av arbeida hennar med landskap inkluderer slike lys-skulpturar, men ho har også arbeidd med meir reine happenings og installasjonar i byen. Arbeida hennar viser ei interesse for leik med former og kan også ha ein humoristisk undertone.

NY NATUR

Interessa for økologi og bærekraftige prosjekt som stod sterkt på 1970-talet har gjenoppstått på ny som eit middel for å skapa mangfaldige og interessante prosjekt (Hauxner 2011). Det same gjeld medverknadsprosessar og omsyn til brukarar som stod sterkt på 1970-talet og som er viktige i dag. Me er i dag, litt på same måte som på 1970-talet, opptekne av korleis faget vårt kan bidra til ei betre framtid for kloden og for menneska som lev her. I tillegg har også andre faggrupper interessert seg for økologi igjen slik me også har sett at dei gjorde nokre tiår tilbake, noko som styrker vårt fag. Landskapsurbanistane meiner at byen må planleggast for å betre kunna tola endringar som vil komma. Dei meiner at arkitektur og byplanlegging ikkje så langt har klart å skapa ein urban by for vår tid og at ein heller med landskapet som utgangspunkt kan klara dette (Hauxner 2011). Hauxner meiner at faget vårt ikkje berre seier noko om korleis samfunnet er i dag men også seier noko om korleis det kan komma til å utvikla seg (Hauxner 2011). Oppgåva til landskapsarkitekturen har skifta frå å vera designar av objekt i byen til å arbeida for eit fleksibelt system som flettar saman byen og på denne måten førespeglar landskapsurbanismen kanskje endringane me blir nøydde til å gjera som følgje av klimaendringar. I dette feltet arbeider landskapsarkitektar som Adrian Geuze og Stig L. Andersson i dag. Desse går også under det Richardson kategoriserer som konseptuell landskapsarkitektur.

ADRIAAN GEUZE OG WEST 8

Adriaan Geuze har med kontoret sitt West 8 arbeidd mellom anna med store landskapsgrep knytt til dei særskilte utfordringane Nederland har med klima og vatn. Han angrip det eit anleggsarbeid har lagt igjen etter seg med mål om å laga det om til noko vakkert. Med stormfloddikene Oosterchelde Weir spelar han på kontrastane mellom det menneskapede og det naturlige. Det typiske i eit slikt prosjekt ville vera å tilbakeføra det til noko som kunne lika på det det var, men Geuze tar ei anna og kanskje meir ærleg tilnærming og viser det konstruerte med ei anna linjeføring enn naturen har. Likevel er



Figur 13: West 8: Oosterchelde Weir,

Store, tydeleg menneskeskapte felt med skjell, avfall frå muslingindustrien, skaper habitat for sjøfuglane.

prosjektet økologisk tilpassa dei dyr og fuglar som lever i området, så ei tydeleg form treng ikkje bety at det ikkje lyttar til naturen.

Han ynskjer å gjera folk merksame på omgjevnadene og tyr til sterke virkemiddel for å oppnå nettopp dette. Han leikar også med tida og skiftande lys eller vêrforhold og prøver å skapa eit bilete av dagens skiftande samfunn og samstundes byrom tilpassa dette.

Inspirasjonen blir henta frå det nederlandske landskapet som er avhengig av teknologi og ingeniørkunst for å vera stabilt og frå hamnelandskapet, og som har vorte bearbeidd gang etter gang (Weilacher 1996). Dette er landskap som tradisjonelt ikkje vert sett på som vakre, men som også tidlegare har inspirert kunstnarar. Også Geuze trekk fram den russiske konstruktivismen som ein stor inspirasjon (Weilacher 1996). Det er kanskje ikkje unaturleg at han då også lar seg inspirera av tekniske installasjonar.

SLA

Stig L. Andersson og SLA sine prosjekt sameiner naturen og byen i urbane byrom. Richardson meiner dei et eit av få kontor som har klart å skapa ein balanse mellom det urbane og naturen (Richardson 2008). SLA sine prosjekt er både poetiske og tydelege på same tid. Formspråket er tydeleg og det er gjennomført på ein uredd måte slik at det verkar overtydande. Det same gjeld plantebruken. Dei får fram kraftfulle uttrykk med tradisjonelle landskapsmaterial.

Andersson legg til rette for utføresette hendingar i sine prosjekt. Han vil leggja grunnlaget i rom og form, men så la prosjektet utvikla seg sjølv (Richardson 2008). Med denne haldninga brukar han det som er særlege for landskapsarkitekturen til å gjera prosjekta interessante nemleg det levande og foranderlege. Eit verk skal ikkje sjåast på eit ferdig bilete. Då går ein glipp av endringane og det tilfeldige som gjer det spennande (Richardson 2008). I prosjekta legg har difor til dømes til rette for at regnvatnet kan tilføra ein plass noko nytt og få omgjevnadene til å endra seg og tilskodaren til å sjå kvalitetane i dette. Denne haldninga er kanskje ein nyare form av eit opprør mot modernismen. Andersson ynskjer at folk skal sjå at naturen faktisk fins i byen sjølv om han ikkje alltid er der i form av ein skog eller liknande, slik folk vanlegvis ser for seg natur (Richardson 2008). Også her er målet å skapa byar som toler endring, som også Geuze og WEST 8 arbeider for. SLA sine prosjekt er laga for å gi sanslege opplevingar til ei kvar tid. Det er dette som er styrken til faget vårt.

Gjennom denne jakta etter møte mellom kunst og landskapsarkitektur har eg funne ein del felles trekk som eg vil forsøka å strukturera i det neste kapitlet.

ULIKE MØTE MELLOM KUNST OG LANDSKAPSARKITEKTUR

Basert delvis på Kwon saman med andre funn eg har gjort gjennom litteraturstudiet har eg komme fram til fire ulike typar av relasjonar mellom landskapsarkitektur og kunst. Desse inndelingane må ikkje sjåast på som faste båsar, men eit verktøy for å sortera dei ut i frå kva som er det viktige ved verket anten det er landskapsarkitektur eller kunst. Det fins også ein femte kategori som handlar om skulptur plassert i offentlege rom, med ulik omtanke for plasseringa. Her tenkjer eg til dømes på meir tradisjonelle skulpturar og byster. Desse er i mange tilfelle ikkje laga for ei bestemt plassering. Denne vil eg ikkje ta opp her, då det har blitt gjennomgått i detalj i tidlegare oppgåver.

Møta mellom kunst og landskapsarkitektur har gitt både kunstnarar og landskapsarkitektar nye måtar å arbeida på. Dette vil eg visa gjennom døme på ulike prosjekt henta frå heile den perioden som er gjennomgått over dei to siste kapitla. Målet med dette er å finna ut korleis desse bidreg til opplevinga av omgjevnadene, og å skapa eit bakteppe før eg i neste del vil studera nokre aktuelle prosjekt nærare.

FORMEKSPERIMENT INSPIRERT AV KUNST

Denne typen tilhøve mellom kunst og landskapsarkitektur er tydelegast i modernismen og med den konseptuelle landskapsarkitekturen. I modernismen ser me landskapsarkitekturprosjekt som har overført formspråk frå modernistisk måleri og skulptur. I den konseptuelle landskapsarkitekturen er også uttrykk frå mellom anna pop-art nytta i landskapsarkitektur. Sjølvstøtt ligg ideane bak desse kunstretningane også til grunn for denne overføringa, men det er ofte formspråket som vert tydelegast i møte med desse prosjekta. Tilhøvet mellom verk og tilskodar i kunstverda der inspirasjonen vert henta frå har difor også noko å seia.

Karakteristisk for denne typen relasjon mellom kunst og landskapsarkitektur er sterke skaparpersonlegheter som ikkje er redde for å kryssa grensene mellom ulike fagfelt, også andre enn desse to faga. Eg har allereie nemnt Peter Walker og hans lån frå minimalisten Carl André til Tanner Fountain og Ernst Cramer sin *Teater Garten* er allereie nemnt som slike verk. Over dei neste sidene vil eg presentera fleire døme på dette og seia litt om styrkar og svakheter ved denne tilnærminga.

ROMLEG SPEL MED FARGEFLATER

Ein representant for etterkrigsmodernismen og dette feltet er arkitekten Luis Barragán. Sjølv om han var utdanna arkitekt henta han impulsar frå både hagekunst og biletkunst (Hauxner 2002). Barragán spelar på kontrastane mellom det rå naturskapte og det kontrollerte menneskeskapte. Han legg til plane flater i eit røft landskap av lavabergarter og får fram karakteren til staden. Dei tidlege arbeida hans legg vekt på det stadeigne og naturskapte medan han over tid går i retning det meir tydeleg konstruerte utan forstyrrande plantebruk (Hauxner 2002). Konstruksjonane hans er komposisjonar av vertikale og horisontale skiver, som kan sjå ut som dei har glidd på plass i landskapet. Fargebruken er usjenert med nyansar av klåre og ofte raude, rosa og gule fargar. Han har teikna både bygg, gardsrom og heile bustadområde. I bustadområdet Las Arboledas har han teikna ein allé av eukalyptustre, som ikkje ender i eit fondbygg, men i eit arrangement av ei stor kvit murskive, eit avlangt basseng skjært ut av ei steinblokk og nokre lågare kvite

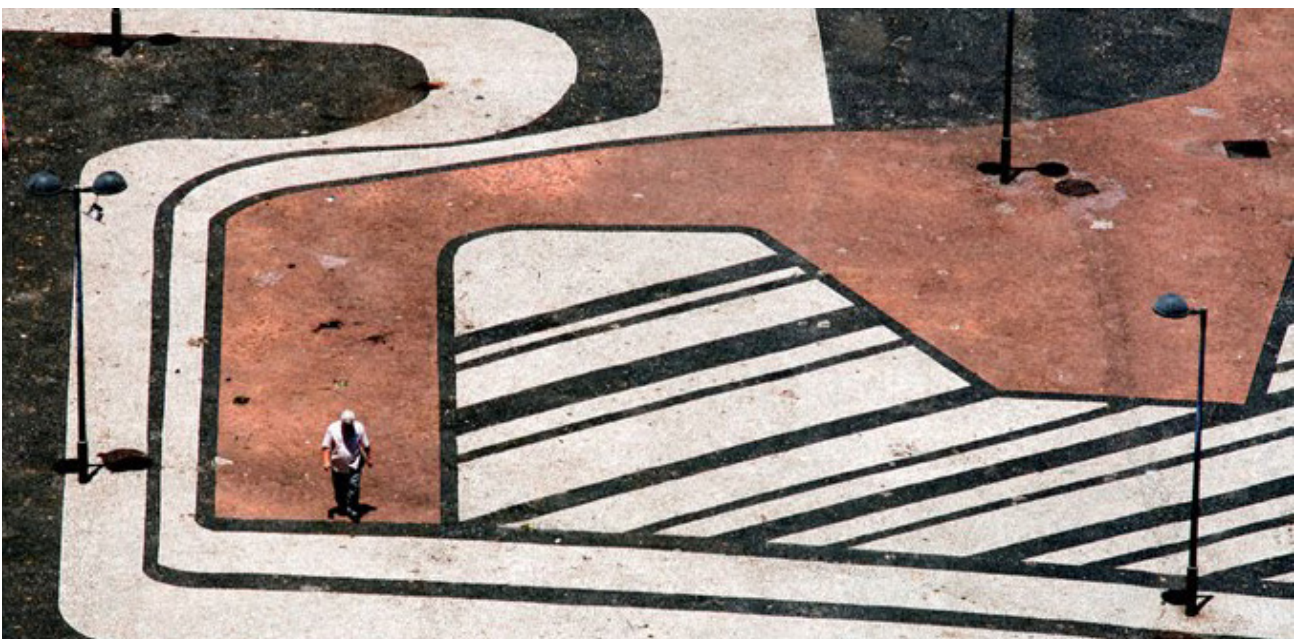


Figur 14: Luis Barragán, Las Arboledas, 1955-61

Barragán sitt romlege spel med vertikale og horisontale element. Også alleen blir viktig her.

Figur 15: Roberto Burle Marx, Biscayne Boulevard, Miami, 1988

Utsnittet viser Burle Marx sitt spel med former i belegget, sett ovanfrå.



og blå murskiver (Hauxner 2002). Inspirasjon frå biletkunsten er tydeleg i spelet mellom ulike retningar, teksturar og fargar. Uteromma er inspirerte av mauriske gardhagar ved Middelhavet som er omslutta av murveggar og der vassbasseng spelar ei viktig rolle. Då han teikna sitt eige hus vart dette omkransa av mange hagerom i ulike storleikar. Kontrastane mellom store og lyse rom og mindre og mørkare rom bidreg til opplevinga av sekvensane. Barragan klarar å nytta både arkitektoniske element og landskapselement og set dei saman i overraskande komposisjonar. Prosjekta til Barragán ser ut til å ha eit bevisst forhold til den romlege opplevinga og til omgjevnadene. Særleg ser ein dette i dei presise overgangane frå plasstøyp betong til lavaberg i Jardines del Pedregal de San Angel (1945-54). I dette tilfellet er det tydeleg at både historisk hagekunst og samtidig kunst saman kan bidra til spennande landskapsarkitektur.

FORMEKSPERIMENT I PLAN

Burle Marx hadde bakgrunn frå musikk og hadde arbeidd med abstrakt målekunst. Koplinga til samtidige abstrakte måleri er tydelege i komposisjonane hans. Plantene spelar ei viktig rolle mange av prosjekta hans. Han nyttar fargane deira og strukturane dei får i tette plantingar til å skapa organsike former og mønster (Hauxner 1993). Plantene brukte han til å skapa karakteristiske komposisjonar med organiske former. Formspråket går igjen i både dekke og oppbygging av bed. Burle Marx har også arbeidd med rommet, særleg med bruk av planter, men likevel ser fokuset hans ut til å liggja i utarbeiding av former i plan som ikkje lar seg oppfattast like godt frå ei menneskeleg augnehøgde.

Turner (2005) hevdar at Burle Marx kanskje er den beste representanten for moderne hagekunst, men deler Treib (1993) sin kommentar om at omsynet til landskapet gjerne blir oversett. Med dette meiner Treib at Burle Marx tar utgangspunkt i sine todimensjonale kunstverk heller enn å arbeida ut i frå terrenget (Turner 2005). Likevel kan ein ikkje vera i tvil om at Burle Marx har skapt spennande landskapsarkitektur ved hjelp av sin bakgrunn innan kunst, og at dette har tilført faget noko nytt.

SKULPTUR BLIR TIL LANDSKAP

Isamu Noguchi er eit illustrerande døme på denne fasen. Noguchi var skulptør og arbeidde med rommet og mange av prosjekta hans fell godt innanfor landskapsarkitektur. Det var få kunstnarar som arbeidde som Noguchi med fokus på rommet og staden på denne tida (Weilacher 1996). Noguchi interesserte seg for arkaiske uttrykk frå mange ulike kulturar og meinte at ein alltid ville komma tilbake til desse enkle uttrykksformene. Særleg japansk hagekunst og zen-hagar som Ryoan-ji og Ginkaku-ji inspirerte skulptøren. Viktigheten av rommet, enkelheten og måten å «imitera» eller oversetja landskapsformer på saman med haldninga til tekstur påverka arbeida hans vidare (Weilacher 1996). Stein var det føretrekte materialet for arbeida hans. Planter var meir krevjande å forma men han såg det skulpturelle i dei (Weilacher 1996). I løpet av sin karriære utforma han mellom anna møbler, offentlege rom og leikeplasser.

Det første hageprosjektet Noguchi utførte var UNESCO-hagen i Paris i 1958. Designet er sterkt påverka av japansk hagekunst men også av modernistisk kunst. Hagen fekk blanda kritikk og hamna mellom to stolar. Treib et al. (2003 s 85) noterer om mottakinga at «Art historians tended to see the garden as landscape architecture, while the architects and landscape architects considered it sculpture». Likevel vart prosjektet grundig omtalt i Journal of the International Federation of Landscape Architects der hagen vart rosa for sitt nye uttrykk som landskapsarkitektur samstundes som det var eit verknadsfullt kunstverk (Treib et al. 2003). Arkitektane kritiserte bygningen i tilknytning til hagen og meinte at heller ikkje hagen kunne redda den brutalistiske arkitekturen (Treib et al. 2003). Hagen vart kritisert for å ikkje vera ein opphaldsstad for folk, men Treib et al. (2003) hevdar at den er nettopp dette og berre har blitt betre, særleg etter kvart som vegetasjonen har vakse seg større. Treib et al. (2003) noterer også at nettopp skjøtselen vart eit problem for skulptøren. Det er krevjande å halda ved lide ein japansk hage, og då skjøtselen etter kvart ikkje vart gjort på japansk vis måtte skulptøren følgja med og komma med forslag til endringar. Sjølv om hagen fekk merksemd vart Noguchi sin innsats i høve til landskapsarkitekturen oversett i byrjinga. Peter Walker hevdar at

Had one of the modern landscape architecture practices accomplished a project of the quality of Noguchi's courtyards at the Connecticut General Life Insurance [...] home office in Bloomfield, or the Domon Ken photography museum in Japan, its position in history would have been justly secure (sitert i Weilacher 1996 s 46)

I flere av prosjekta han vart beden om å gjera var det i utgangspunktet snakk om ein skulptur, men Noguchi ville helst også utforma omgjevnadene sjølv. Dette var tilfellet med verket «California Scenario» mellom kontorbygg i Los Angeles, som vart ein plass meir



Figur 16: Isamu Noguchi, Garden of Peace, UNESCO hovudkontor, Paris, 1958.

enn ein skulptur (Weilacher 1996). Dette verket er ei tolking av landskapet i California oversett til geometriske former og inspirert av japansk hagekunst. Materiala er i hovudsak stein med ulike teksturar og vatn i ulike kombinasjonar, men også grus og nokon planter og tre er med for å peika til ørkenlandskapet og skogane. Fleire av skulpturane i prosjektet er kommentarar til området si utvikling frå jordbrukslandskap i dei tidlegaste tider til det det har blitt i dag. Verket er tydeleg og formidlar konseptet, også ved hjelp av tekst. Samstundes fungerer det slik eit landskapsarkitekturprosjekt kan for det er også ein fredeleg oase mellom travle kontorbygg som samstundes oppmodar til refleksjon over staden og over dagens samfunn. Noguchi sitt arbeid viser både styrkane og utfordringane ved å kryssa grenser mellom fag. Det viser utfordringane med levande materiale, men også kva æin kan få til om ein ikkje lar seg styra heilt av krav til funksjon.

NYE MATERIAL OG METODAR

Schwartz, med sine humoristiske og utradisjonelle prosjekt, har tatt rolla til ein samtidskunstnar innanfor faget vårt og stiller spørsmål ved grensene og prøver å utvida tankefeltet. Richardson trekker fram Schwartz som ei av dei som var med på å utvikla den konseptuelle retninga. Som ho sjølv sa: «a landscape can be about anything» (sitert i Richardson 2008 s 33). Og Schwartz sine landskap er mykje forskjellig. På taket av eit kjøpesenter i Atlanta laga ho ein fontene med ein heil horde av gullfroskar plassert i eit rutenett. Dette er typiske hageskulpturar plassert på eit kjøpesenter. Begge er ting som ein kanskje vil karakterisera som lågkultur. Med humor tar ho såleis opp eit samfunnsproblem, og diskuterer dette tilhøvet mellom høg- og lågkultur slik popkunstnarane også gjorde. Andre prosjekt med grove og tydeleg menneskeskapte landskapsformer i tidlegare gruveområde minner mykje om tidlegare Land-Art verk. Likevel er ho landskapsarkitekt og er alltid oppteken av det menneskelege i prosjekta (Green).

OPPLEVINGA AV EKSPERIMENTA

Hauxner (2011) peikar på at det tok ganske lang tid før europeisk landskapsarkitektur fekk med seg desse avantgardistiske forsøka til blant andre Martha Schwartz som føregjekk i USA, mellom anna fordi mange var kritiske til krigføringa USA hadde bidrege til det føregåande tiåret. Sven-Ingvar Andersson meiner at Schwartz sine prosjekt som til dømes *Bagel Garden* er meir ei ironisk utsegn heller enn hagekunst eller landskapsarkitektur (sitert i Weilacher 1996 s 165). Og han har rett når han seier at det er grenser for kor lenge ein kan arbeida på ein slik måte før det ikkje har like stor verknad lenger (Weilacher 1996). Det er også tilfelle at Schwartz sine seinare verk er meir landskapsarkitektur enn kunst, i motsetnad til dei nemnte prosjekta, men dei er framleis fylte med humor, utradisjonelle material og sterke fargar som på Grand Canal Square i Dublin. Likevel har dette bidrege til utviklinga av faget i dei siste tiåra. Som ho sjølv seier om Bagel Garden: «[...] I thought, if it's this easy to make a flap in this profession, then maybe it is necessary that it happens.» Debattar som dei som oppstod etter dette er med på å definera faget vårt og å driva det framover.

Me har sett at landskapsarkitektar har lete vera å la plantene ta hovudrolla, medan kunstnarar har gjort det omvendte. Me ser altså ikkje noko tydeleg skilje mellom korleis desse kunstnarane og landskapsarkitektar ser ut til å arbeida i denne perioden.

Sven Ingvar Andersson, som sjølv arbeidde i same tid, kritiserer også Burle Marx og Noguchi for eit «dilettantisk drag» men vedgår at dei har vore til stor inspirasjon for hagekunsten (sitert i Hauxner 2002 s 168). Me har sett at fleire landskapsarkitektar var einige i at nokon av dei landskaplege og funksjonelle tilhøva ikkje er godt nok løyste. I tillegg må nokon prosjekt tola kritikk for ei noko overflatisk kopiering eller overføring av formspråk. Det blir ikkje nødvendigvis god design av det (Weilacher 1996). Likevel seier Andersson sjølv at hagekunst blir til når ein klarar å ikkje la funksjonane styra designet (Weilacher 1996).

Laurie Olin (2011) meiner at fleire av dei verka me kjenner som avant garde landskapsarkitektur slik som Schwartz sine tidlege prosjekt, fjernar seg frå naturen i eit

forsøk på å fornya faget. I dette misser dei «the central source of its power: Nature» (Olin 2011 s 26). Han meiner også som Weilacher at ein ved å referera til abstrakte verk som allereie er ein abstraksjon av ein idè berre utvatnar konseptet og ikkje skaper god landskapsarkitektur. Det same gjeld å direkte overføra arbeidsmåtar frå andre fagfelt. «The self-conscious, continual referencing to contemporary works of art rather than to the world itself, however, is a genuine weakness.» (Olin 2011 s 28). Også Andersson kritiserer landskapsarkitektur for å etterlikna andre kunstarter sitt formspråk men utan innhald. Det er viktigare at landskapsarkitekten stiller same krav til sitt arbeid som kunstnaren stiller til sitt og at ein prøver å finna kunsten gjennom faget sine føresetnader heller enn å imitera andre (Weilacher 1996). Andersson trekk fram kunstnarar som Richard Serra og Christo som han meiner har inspirert faget og gitt nye innspel, men synes at mykje av dagens kunst har gått bort frå å gi estetiske opplevingar for heller å vera i opposisjon til det vakre. Det er rett nok om lag 20 år sidan Andersson sa dette, og mykje har skjedd sidan den tid.

Olin (2011) diskuterer også korleis ein nyttar inspirasjon frå kunstverda på. Han spør om det er rett å overføra arkitektoniske omgjevnader frå eit måleri som prøver å få fram kjensla av framandgjerding og einsemd til eit byrom (Olin 2011). Olin meiner at dette er tilfellet for den surrealistiske Harlequin Plaza (1981) av George Hargreaves og at dette kryssar grensa for kva som er ynskjeleg i det offentlege rom. Sjølv om me kan forstå kjenslene ut av eit kunstverk på eiga hand er det ikkje sikkert at det er dette me har behov for i det offentlege rom. Her set Olin altså ei grense for kor langt ein bør strekka seg for å gi brukarane ei oppleving. Det offentlege rom skal vera for alle medan ein kan velja å gå i eit galleri.

Sjølv om Olin trekk grenser for landskapsarkitekturen sine uttrykk er han klar på at faget kan reknast som ein del av kunstfeltet: «Art, and landscape architecture as a subfield of art, proceeds by using a known body of forms, a vocabulary of shapes, and by applying ideas concerning their use and manipulation» (Olin 2011 s 35). Landskapsarkitekturen utviklar seg gjennom å endra og setja saman former på nye måtar. Oftast er desse formene henta frå historia og sett saman på nye måtar og representerer noko anna enn dei gjorde opphavleg (Olin 2011).

Richardson (2008) hevdar at den konseptuelle hagekunsten ikkje eigentleg har noko sterkt band eller forhold til konseptkunsten fordi konseptkunsten ikkje eig retten til å gjera seg nytte av eit sterkt konsept. Det konseptuelle i hagekunsten vil alltid har ei meir menneskeleg tilnærming til publikum enn det konseptuelle i kunstverda som ein nok kan seia har fjerna seg frå publikum. I landskapsarkitektur vil ein måtta ta hensyn til menneske mellom anna gjennom skala. Eit konseptuelt landskapsarkitekturverk er ikkje eit kunstobjekt, men ein stad som vil bli brukt av menneske (Richardson 2008).

Prosjekt innan denne kategorien kan gi gode opplevingar så lenge dei ikkje berre skaper eit todimensjonalt bilete men arbeider med rom og sanselege kvalitetar. Sidan landskapsarkitektur må ta funksjonelle og sosiale omsyn kan den aldri bli like kompromisslaus som kunsten kan vera.

MED OMSYN TIL OG UTGANGSPUNKT I STADEN

Det særeigne for denne kategorien er omsynet til staden. Dei døma eg vil visa til her er anten stadsspesifikk kunst eller landskapsarkitektur skapt ut i frå nokon av dei same ideane. Den fenomenologiske opplevinga av omgjevnadene er viktig for denne typen prosjekt, saman med historia til staden.

Med ei fenomenologisk oppleving meinast ei førstehands erfaring eller oppleving av staden som ein konkret plass. Den kroppslege persepsjonen av staden er viktig, og at ein tar sansane i bruk. Ein opplever gjennom at ein fysisk bevegar seg igjennom landskapet, og ikkje gjennom å lesa symbol slik som ein tradisjonelt har gjort i kunst og hagekunst. Denne retninga kan sjåast i samband med Land Art, og særleg den europeiske varianten. Kunstnarane og landskapsarkitektane som har arbeidd med omsyn til staden ynskjer ikkje å gå inn å gjera store naturinngrep, men å gjera små endringar og tilføra noko nytt slik at ein får ei ny oppleving av landskapet. Prosjekta har respekt for naturen og er inspirert av dei kreftene og den påverkinga den har på omgjevnadene. For dei som arbeider på denne måten er ikkje staden blanke ark, uansett kva staden har vore før.

Eg har nemnt Jellicoe sitt minnesmerke over Kennedy som eit eksempel på modernistisk landskapsarkitektur som fungerer godt også i dag. Dette meiner eg er fordi han har teke utgangspunkt i staden og utnytta det potensialet som allereie låg i staden. Det er altså ikkje nødvendigvis slik at alle modernistiske monument berre vart plasserte i landskapet. Bevegelsen ein har igjennom landskapet er avgjerande for opplevinga av minnesmerket. Her har landskapsarkitekturen vist kva den har å bidra med i høve til kunsten.

SKULPTUR I LANDSKAP

Skulpturlandskap Nordland er eit prosjekt som oppstod rundt samstundes som debatten rundt kunst i offentleg rom med Richard Serra sin *Tilted Arc*. For å unngå denne typen debattar var målet her å skapa eit demokratisk kunstprosjekt som skulle gi kunst til folket, i god norsk ånd. Prosjektet gjekk ut på å få kommunar i Nordland med i ein prosess der kunstnaren kunne velja kvar han ville arbeida, men måtte gjera dette med utgangspunkt

i staden (Indregard 2006). Den første skulpturen vart plassert ut i 1992 og i 1998 var dei 33 planlagde skulpturane på plass (Indregard 2006). Prosjektet har også vorte utvida etter dette. Dette prosjektet prøver seg på ein diskursiv stadsspesifikk metode, men det kan diskuteras om alle prosjekta her faktisk er så knytte til staden som prosjektet legg opp til. Nokon verk tar opp fråflyttingsproblematikk og debattar på staden, og lever såleis opp til prosjektet sine mål. Andre verk, som Dan Graham sin paviljong i Øksnes, er ein i ei rekkje av slike paviljongar som han har laga. Den er tilpassa til staden og gjer seg godt der fordi han speglar den spektakulære naturen i Øksnes kommune, men den har nok ikkje blitt til ut i frå staden slik prosjektet i utgangspunktet la opp til. Mange av verka bidreg heilt klart til opplevinga av landskapet, det gjer Graham sin skulptur også, men den stiller ingen spørsmål som kan gjera den estetiske opplevinga større. Skulpturlandskap Nordland har likevel vore viktig for debatten om offentleg kunst i Noreg, og prosjektet har mellom anna blitt følgt opp av prosjektet «kunstneriske forstyrrelser» som prøver ei anna tilnærming til stadsspesifikk kunst, inspirert av den relasjonelle estetikken (Hauge 2007).

MINIMALE INNGREP – MANGFALDIGE PROSJEKT

Lassus ser få samanhengar mellom landskapsarkitekturen og klassiske Land-Art- verk men har eit bevisst forhold til staden og historia som gjer kvar stad særeigen (Weilacher 1996). Fordi han er oppteken av kva landskapet er spør han også kva effekten av kunsten er på landskapet. For landskapet er meir enn berre dei fysiske omgjevnadene, det er eit kulturelt betinga omgrep som har betydd ulike ting til ulike tider (Weilacher 1996). Lassus brukar prosjekta til å stilla spørsmål om omgjevnadene og vil at me skal bli rive ut av forståinga om at det me ser er sant (Weilacher 1996). I prosjekt trekk han fram deler av forskjellige historiske lag knytt til staden som framhevar kontrastane mellom før og nå (Herrington 2009). Med dette prøver han å finna gode løysingar for framtida som ikkje berre prøver å gjenskapa fortida. For å få til god design må ein då også forstå forskjellen på dei tekniske problema som må løysast, ofte knytt til økologi eller miljø, og designprosessen (Weilacher 1996).

Peter Latz arbeidde også ut frå Lassus sin ide om «minimal intervention» i mellom anna Hafeninsel Saarbrücken ei tidlegare industrihamn. Han ynskjer ikkje å prøva å gøyma spora av det som hadde vore men å visa kva som fins der i staden. Han tek vare på om framhevar fire ulike lag av staden slik som industruinar og floraen som har utvikla seg etter at området har lege brakk over lengre tid. På denne måten vil han ta vare på *genius loci*, staden si ånd. Same tilnærminga hadde Latz då han gjekk i gang med Landschaftspark Duisburg-Nord, eit område tidlegare brukt til stålproduksjon. Også her ville ein prøva å få folk til å sjå på restane av industriområdet som noko anna enn slik ein vanlegvis ser det – å få fram det spennande og vakre i desse gamle rusta røyra og stålstrukturane. Her ser han potensialet i tinga ikkje berre tinga i seg sjølv. Ein må starta med å sjå moglegheitene og ikkje berre prøva å løysa det praktiske. Latz ynskjer å visa korleis prosessane påverka materiala og terrenget. Han meiner at me har brukt for mykje krefter på å skjula spor og arbeida mot naturkreftene og at me vinn lite på det (Weilacher 1996). Slike prosjekt som viser naturen si overtaking av det menneskeskapte har vist kreftene til naturen og korleis ein kan få til uttrykk med å la desse leva sitt eige liv og endra omgjevnadene.

Latz hevdar også at landskapsarkitekturen på 1990-talet låg to tiår etter utviklinga i kunstverda (Weilacher 1996). Han meiner at landskapsarkitekturen i nokon tilfelle også treng «genuine art» medan landskapsarkitektur i andre tilfelle skaper eit sterkt nok uttrykk med sine eigne metodar og verkemiddel der det ikkje er rom for kunst. Samarbeid med kunstnarar var vore viktig i prosjekta hans og han seier sjølv at «it was never entirely clear where the dividing line between art and landscape lay» (Weilacher 1996s 132). Fordi kunsten har endra form og ikkje lenger berre er objekt har også samarbeidet mellom landskapsarkitekt og kunstnar endra seg. I mange tilfelle vert kunstverket og landskapet sett som eit verk (Weilacher 1996).

SMÅ INNGREP I STORE LANDSKAP

Det same kan me sjå i ein del av den Inge Dahlmann sine prosjekt i det populære men omdiskuterte prosjektet Nasjonale Turistveger. Men nokon av landskapsprosjekta viser ei heilt anna tilnærming til staden som viser nettopp kva styrken i faget vårt er. Rasteplassane Akkarvikodden og Hellelåga i Lofoten og på Helgeland som er teikna av Inge Dahlmann og Landskapsfabrikken gjer dette. Akkarvikodden ligg like ved vegen og består for ein stor del av ein parkeringplass. I overgangen mellom parkeringplassen og terrenget ned mot fjorden ligg eit platå heva to trinn over nivået på plassen. Her er fem rasteplassbord i betong med benkar laga av lokal granitt plassert (Jørgensen et al. 2010). Møblane er enkle om minimalistiske i utforminga slik som resten av plassen. Dette står i kontrast til landskapet rundt og bidrar såleis til å framheva det. Når regnvatnet ligg på overflatene speglast landskapet i desse. Slike enkle måtar å gi naturen sine endringar spelerom på blir effektive i eit så enkelt uttrykk. Det horisontale ved plassen gir eit roleg inntrykk og inviterer til tankeverksemd. Det blir tydeleg kor små me som menneske er i dette mektige landskapet som er i stadig endring.

Den same poetiske haldninga til landskapet og detaljane i overgangane viser rasteplassen Hellelåga. Her fører to trapper ned til fjorden frå ein utsiktsterrasse ved vegen. Vinkelrett på avgrensinga av terrassen går ei ståltrapp ned på svaberga og går over til ei betongtrapp som fører vidare ned til fjorden. Den andre trappa følgjer for ein større del landskapet og ligg i ei skår i svaberga. Med sine skarpe og geometriske kantar blir trappeløpa ein kontrast til berga rundt samtidig som dei gir intrykk av å ha smelta saman med dei i overgangen mellom betongen og berget. Trappene gir folk tilgong til strandlinja slik at dei kan få kjenna naturen på kroppen.

I desse prosjekta avgrensar landskapsarkitekturen tydeleg det bygde mot landskapet på ein enkel, men forseggjort og ærleg måte. Ein ser inspirasjonen frå minimalistisk kunst i rasteplassane hans. Dei fungerer som ei ramme for å framheva landskapet rundt og bidreg til opplevinga av naturen på ulike nivå. Målet hans med desse prosjekta er å setja i gong ein dialog med landskapet (Jørgensen 2015). Nasjonale Turistveger kan kritisera, særleg for å gjera unødvendig store inngrep i vår vakraste natur, men også for å visa fram



Figur 17: Inge Dahlmann, Hellåga rasteplass, 2004

Biletet viser dei ærlege overgangane mellom det menneskeskapte og naturen i dette prosjektet. Trappa er plassert ut i frå staden sine premissar.

postkortmotiv av landet vårt. Ein kan seia at Dahlmann sine rasteplasser fungerer som ei rame for desse bileta, men samstundes inviterer dei til å reflektera over omgjevnadene og å komma nærare på naturen. Dei er enkle og ærlege i måten dei møter naturen på, og dette gjer dei til nokon av dei beste prosjekta i Nasjonale Turistvegar.

Dei prosjekta eg har presentert her kan også sjåast i samanheng med den diskursive og samfunnsengasjerte retninga eg snart kjem attende til, fordi dei på ingen måte er tause verk, men stiller spørsmål om våre vande omgjevnader. Verka viser kreftene til naturen og får oss til å tenkja over forholdet vårt til naturen. Me trur kanskje at me kan kontrollera den, men til sist er det alltid naturen som vinn. Dette set opplevinga av tid i perspektiv i møte med desse. Desse ideane er felles med Land Art, men har nok alltid vore ei av drivkreftene bak landskapsarkitektur. I tillegg tar fleire av prosjekta opp historia og lar refleksjonar rundt denne spela ei rolle i opplevinga.

Verken Lassus, Latz eller Dahlmann ser poenget med eit tydeleg skilje mellom kunst og landskapsarkitektur, og har med dette klart å henta fram mykje av det som ligg i staden som utgangspunkt i sine prosjekt. Det er kanskje akkurat det som manglar i Skulpturlandskap Nordland. Mange av skulpturane er berre skulpturar plassert i landskapet, og som ikkje engasjerer tilskodaren nok til å setja i gong ein refleksjon rundt nettopp staden.

KUNST INTEGRERT I LANDSKAPSARKITEKTUREN

Karakteristisk for denne relasjonen mellom kunst og landskapsarkitektur er at det er brukarvennlige prosjekt som kan fungera både som kunst og som gode omgjevnader. Her er kunsten ofte integrert i landskapsarkitekturen, men i ulik grad. Prosjekta førekjem stort sett i det offentlege rom, og er også ofte offentleg støtta.

Historia har vist at det ikkje er sjølv sagt at landskapsarkitektar og kunstnarar samarbeider for å gi kunsten ei passande plassering og saman skapa gode omgjevnader. Det fins også nok av samtidige eksempel på kunst som blir plassert i eit byrom eller i eit landskap utan å ha blitt laga for staden eller at ein har kunna leggja til rette for dette gjennom samarbeid.

Det fins ulike former for samarbeid. Kunstnaren kan vera med i designprosessen, eller kan komma inn etterpå. I andre tilfelle kan kunstnaren ha teikna prosjektet for så å få hjelp av landskapsarkitektar etterpå. Fleire eksempel på dette kjem eg attende til i casestudia.

Det var ikkje slik at ein i modernismen plasserte ut skulpturar i det offentlege rom og at dette var den einaste måten ein arbeidde på, slik som Kwon si inndeling kan gi intrykk av. Hydroparken er eit tidleg døme på eit samarbeid mellom landskapsarkitekt og kunstnar. Grindaker hadde eit bevisst forhold til kunst og kunstnarar og dette førte til samarbeid med nokon av dei viktigaste norske kunstnarane på denne tida (Jørgensen 2012). Som nemnt vart murane utarbeidde i samarbeid med kunstnaren Odd Tandberg (Jørgensen 2012).

FUNKSJONELL KUNST

Som døme på den integrerte kunsten i byrom på 1980-talet er Battery Park City allerie nemnt. Battery Park City, eit bustadområde på Manhattan utvikla på 1980- og 1990-talet, har mange slike samarbeidsprosjekt mellom arkitektar, landskapsarkitektar og kunstnarar. Her har Scott Burton saman med Siah Armajani designa deler av sjøfronten. Burton har laga sitjeplasser medan Armajani har fletta tekstfragment frå diktarane Frank O'Hara og Walt Whitman inn i rekkverket (Battery Park City Authority). Mary Miss som arbeidde med stadsspesifikk kunst med miljøfokus designa her ei utkikkplattform saman med landskapsarkitekten Susan Child (Miles 1997).



Figur 18: Siah Armajani, Waterfront Plaza, Battery Park City, New York, 1989

Me har også mange eksempel på samarbeid frå Noreg. På Ole Bulls plass i Bergen har samarbeidet mellom bilethoggar Asbjørn Andresen og landskapsarkitekt Arne Sælen skapt eit av byen sine mest gjenkjennelege byrom. Sjølve verket, *Den Blå steinen* (1993), har ikkje blitt ein skulptur som berre er plassert i rommet, men har fått andre element den snakkar saman med ved hjelp av landskapsarkitekturen. Ein liten vasspegl med eit steinlokk drege til sida skaper eit spel med retningar som skulpturen tar del i. Dette viser at samarbeid på eit tidleg punkt kan gi eit betre estetisk oppleving av både landskapet og skulpturen.

Den Norske Opera er eit godt døme på at tverrfagleg samarbeid framleis er aktuelt. Mange kunstnarar har delteke i dette omfattande prosjektet, både innandørs og utandørs. Kristian Blystad, Kalle Grude og Jorunn Sannes har samarbeidd om taket, i saman med arkitektane og landskapsarkitektane i Snøhetta (Jørgensen et al. 2010). Kunstverket er heilt integrert

i både arkitekturen og landskapsarkitekturen, dei er ikkje moglege å skilja frå kvarandre. Og sannsynlegvis blir heller ikkje marmorhellene oppfatta som eit kunstverk. Likevel kan ein leggja merke til ei mengde detaljar i overflatene. Trinn, renner, ulike teksturar og linjer som bryt med kvarandre. Høveleg nok slepp ein også unna krav om rekkverk og liknande dersom det er snakk om eit kunstverk og ikkje arkitektur. Sjølv om kunstverket operataket ikkje kjem så tydeleg fram viser dette byggeprosjektet kor mykje ein kan få til ved å arbeida tverrfagleg.

BERRE DEKOR ELLER FULLVERDIGE UTTRYKK FOR BEGGE FAG?

Retninga har blitt kritisert frå kunsten si side fordi kunstuttrykket kan bli lidande dersom det må passast til ein funksjon. Verka blir dekor heller enn eit sjølvstendig verk, og desse skal bidra til å gjera omgjevnadene vakrere. Dette rimer dårleg med samtidskunsten sitt engasjement og ynskje om å ta opp tema til diskusjon. Det er særleg den integrerte kunsten frå 1980-talet Kwon kritiserer fordi målet vart å integrera kunsten i så stor grad at han nærast ikkje var synleg lenger. Kritikken er retta mot dei som som tingar kunst for offentlege rom, og då er den også lettare å forstå. Ein skjønner at det er uheldig om myndighetene sin etterspurnad etter funksjonelle kunstprosjekt delvis styrer det som skjer i kunstverda, og gir arbeidsgrunnlag berre til nokon kunstnarar som vel å arbeida med denne typen prosjekt.

Rosalind Deutsche har også kritisert integrert kunst og hevda at denne typen kunst dekker over problema i samfunnet framfor å ta dei opp (Miles 1997). Også denne kritikken går til dei som tingar kunsten. Fleire av verka eg kjem inn på i casestudia er tinga av KORO, som er staten sitt organ for kunst i offentleg rom, og fleire av dei er integrerte i landskapsarkitekturen. Nokon av desse får også kritikk frå kunstfeltet for å vera for lite utfordrande, sjølv om dei er langt meir utfordrande enn ein granittbenk.

KUNST OG LANDSKAPSARKITEKTUR SOM DISKURS

Kunsten og landskapsarkitekturen i denne kategorien tar opp dei same temaa og brukar nokon av dei same metodane. Desse prosjekta er møte mellom kunst og landskapsarkitektur som tar opp ulike tema til diskusjon. Det kan vera økologi, sosiale problem eller makt. Desse arbeider ut i frå ein metode frå den stadsspesifikke kunsten der staden ikkje lenger er fysisk, men er ein debatt eller eit engasjement (Kwon 2002). Dette betyr ikkje at den fysiske staden ikkje er av betydning. I nokon tilfelle kan dette også sjåast i samband med den relasjonelle estetikken som prega deler av kunstverda på 1990-talet. Det ser ein i at det sosiale aspektet ved desse prosjekta er viktige. Brukarmedverknad er ofte ein del av ein lengre prosess før prosjektet er ferdigstilt og verka tar ofte opp sosiale problem til diskusjon og prøver å gjera ein forskjell. Eg har tidlegare nemnt Miles si polarisering av kunst i offentleg rom som anten det klassiske monumentet eller som engasjement eller aktivisme. I denne kategorien er prosjekta meir mot det sistnemnte ytterpunktet.

Mange av landskapsprosjekta har også ein flyktig karakter. Både SLA og West 8 arbeider med prosjekt som kan endrast og utvikla seg med tida, slik av folk sjølve kan bestemma korleis dei vil ha det i framtida eller der ting kan endrast for å tilpassast til eit endra klima. Ein del av prosjekta er også samarbeidsprosjekt som i den førre kategorien, men kunsten her har ikkje ein karakter som lar seg integrera på same måte som i dei tidlegare nemnte verka. Ein del av desse prosjekta er også vanskelege å kategorisera som anten kunst eller landskapsarkitektur. Men det spelar ikkje nødvendigvis noko rolle for opplevinga kva ein kallar det. Poenget er at dei nyttar dei same metodane for å gjera folk medvitne på ulike tema og utfordra den vande tankegangen. Det å utfordra tilskodaren med å stilla spørsmål gjer tilskodaren meir bevisst på omgjevnadene og kan setja i gong ein refleksjon. Det er på denne måten desse verka bidreg til den estetiske opplevinga. Derborence-øya til Gilles Clement har eg allereie nemnt som døme på eit landskapsarkitekturverk som diskuterer korleis forholdet vårt til naturen er. Over dei neste sidene kjem døme på fleire prosjekt som inviterer med seg menneske og vågar å stilla spørsmål.

VIETNAM VETERANS MEMORIAL

Også minnesmerke kan utfordra og stilla spørsmål. Eit av dei første døma på dette er Maya Lin sitt *Vietnam Veterans Memorial* (1981-1983) i Washington. Verket har slektskap med både minimalistisk skulptur og landskapsarkitektur. Verket er ein vegg av blankpolert granitt som i ei v-form skjer seg ned i landskapet. På dei blanke steinveggane er namna til alle dei falne inngravert. Når ein følgjer veggen går ein nedover medan øvre kant er horisontal som landskapet rundt. Dette gir ei kroppsleg oppleving som forsterkar alvoret knytt til minnesmerket. Dette gjer også at tilskodaren ikkje kan vera passiv men blir invitert til å tenkja over det som har skjedd og på veg opp at vil ein kanskje klarar å leggja litt meir av dette bak seg. Monumentet var ulikt andre krigsmonument og fekk også difor mykje omtale. Minnesmerket er som eit arr i landskapet og prøver å vera nøytralt i staden for å forherliga krigshandlingar som mange tidlegare monument har gjort. Minnesmerket vart etter konkurransen kritisert for å vera lite i høve til dei andre monumentale kvite minnesmerka som ligg nære og såleis tona ned viktigheten av Vietnamkrigen (Gardner 2005). Det vart difor bestilt og reist eit meir tradisjonelt minnesmerke med tre bronsesoldatar like ved. Verket er eit døme på eit monument over ei historisk hending som, i motsetnad til mange andre, vågar å ta opp ein debatt. Miles seier om verket:

Whether, in the end, the Vietnam Veterans Monument is public art, architecture or a monument, is not an interesting question; what seems more to the point is whether it, or public art in general, affirms or interrogates the structures of power in society which bring about wars, whether contradictions are addressed or buried whether it constructs [...] an open time or closed space. (Miles 1997 s 82-83)

Minnesmerket er altså eit døme på offentleg kunst som både er ei oppleving og som ikkje prøver å kamuflera ein debatt, men lar spørsmålet liggja ope. Dette var eit stort skifte i måten ein tenkte rundt minnestader på. Dette har sannsynlegvis inspirert seinare design slik som Eisenmann og Olin sitt Holocaust-minnesmerke i Berlin, som også gir ei sterk sanseleg og kroppsleg oppleving.

LE MILLE PIETRE

Geuze og West 8 har i seinare tid arbeidd ein del med installasjonar, både til utstillingar og midlertidige installasjonar til byrom. Fleire av desse kunne like gjerne vore kategoriserte under kunstfeltet. Materiala dei arbeider med viser likevel tilknytninga til landskapsarkitekturen. Eit slikt prosjekt er *Le mille pietre*, der Frans av Assisi sitt andlet kjem fram i brusteinane på eit torg i Terni som ein del av eit arrangement i byen. Brusteinane vart fjerna slik at forma kom fram. Dette vart gjort av lokale. Handlinga set folk i kontakt med historia og set i gong refleksjonar. Steinane som vart tekne ut vart reinsa før dei vart lagt tilbake igjen, slik at forma framleis ville vera synleg ei stund heilt til dei reinsa steinane igjen får same farge som resten (West 8 2015). I dette prosjektet ser ein særleg at det sosiale aspektet også har påverka landskapsarkitektar.

FREDERICIA

SLA sitt prosjekt for utvikling av bydelen Fredericia, eit nedlagd industriområde i København, gjorde at landskapsarkitektane utvikla ein ny modell for denne typen prosjekt i fem steg. Det første steget er eit midlertidig landskap skapt med enkle og flyttbare material for å gjera området attraktivt for folk. Det andre steget er medverknad, som også føregår i det midleridige parklandskapet. I Fredericia-prosjektet har dei invitert skuleborn til å byggja draumane sine i LEGO for så å byggja desse draumane i enkle material (SLA). Dei neste stega arbeider med historien til staden og med den endelege bærekraftige og tilpassningsdyktige byen som er målet (SLA). Denne metoden viser at ein lar menneska få plass i nåtidige prosjekt og er open for å ta debattar undervegs. Det er på ingen måte designaren som er viktig her. Dei same trekka har me sett i samtidig kunst.

SUPERKILEN

Superkilen, også i København, har også arbeidd med medverknad i stor skala, men utfordringane har vore andre. Prosjektet er teikna av kontoret Topotek 1 som er basert i Berlin. Kontoret har arbeidd med konseptuelle landskapsarkitekturprosjekt sidan slutten av 1990-talet (Richardson 2008). I dette prosjektet har dei også samarbeidd med arkitektane BIG og kunstnargruppa SUPERFLEX. Superkilen stod ferdig i 2012.

Superkilen i København er eit omfattande byrom som strekker seg gjennom fleire kvartal på Nørrebro. Prosjektet består av tre plassar med kvar sin karakter; den raude plassen, den svarte marknadsplassen og den grønne plassen. Den raude plassen er lett gjenkjennelig med sitt raude, oransje og rosa plassgolv. Alle legg til rette for aktiviteter. Nørrebro er det området som har størst etnisk mangfald i København, og dette har vore eit utgangspunkt for prosjektet. Objekt og materiale frå ulike stader i verda har blitt henta inn. Dette er både jord, skulpturar, benkar, skilt og liknande. Bebuarane i nærområdet har sjølve vore med på å velja ut desse. Representantar for bebuarane fekk vera med til eit land dei sjølv valde ut for å fortelja ein historie som så førte dei til objekta som vart tekne med tilbake til København (Denmark.dk). Denne omfattande medverkninga er ein del av kunstprosjektet som også blir ein viktig del av landskapsarkitekturen i og med at dei fleste objekta, s lik som leikeapparat, fontenar, benkar, pullertar og sykkelstativ er henta inn gjennom denne prosessen.

Det kan heilt sikkert diskuterast ein heil del rundt det tekniske ved dette prosjektet. Likevel viser det både den styrken som ligg i samarbeid mellom fag og korleis dette saman kan brukast til å møta det mange ville kalla eit utfordrande område og gjera det karakteristiske ved staden til ein del av løysinga. Dette er med på å skapa identitet og ikkje minst har både prosessen og det ferdige prosjektet ført til mange nye møte mellom menneske.

BJØRVIKA

I arbeidet med å utvikla den nye bydelen Bjørvika har eg allereie nemnt to verk som begge er ein del av kunstprogrammet *Slow Space*. Det eg vil ta opp her er eit prosjekt kalla *Flatbread Society* (starta i 2013) gjennomført av gruppa Futurefarmers. Denne gruppa er eit nettverk av kunstnarar, forskarar, designarar og ingeniørar som driv med kulturell aktivisme knytt til sosiale og miljømessige utfordringar (Doherty 2015). Dei utforskar alternative levesett gjennom prosjekta sine ved å invitera med seg folk på ulike aktiviteter, ofte knytta til byjordbruk og matproduksjon (Doherty 2015). Dei når ut til folk ved hjelp av sosiale medier og kontakt med ulike institusjonar. Dei har tidlegare gjennomført prosjekt med byjordbruk i andre byar som San Fransisco. I Bjørvika skal prosjektet deira leia fram til eit permanent verk som er i ferd med å verkeleggjerast i form av området rundt luftetårna frå Operatunnellen, nå døypt Losæter. Her har dei vore med på å få til små parselhagar i pallekarmar kjent som «Herligheten», ein kornåker med korn dyrka av tidlegare utrydningstruga frøslag og eit slags bakeri der kornet kan foredlast. Det har også



Figur 19: Futurefarmers:
Hausting av svedjerug på
Losæter i Bjørvika med elevar
frå Natur videregående skole,
2015

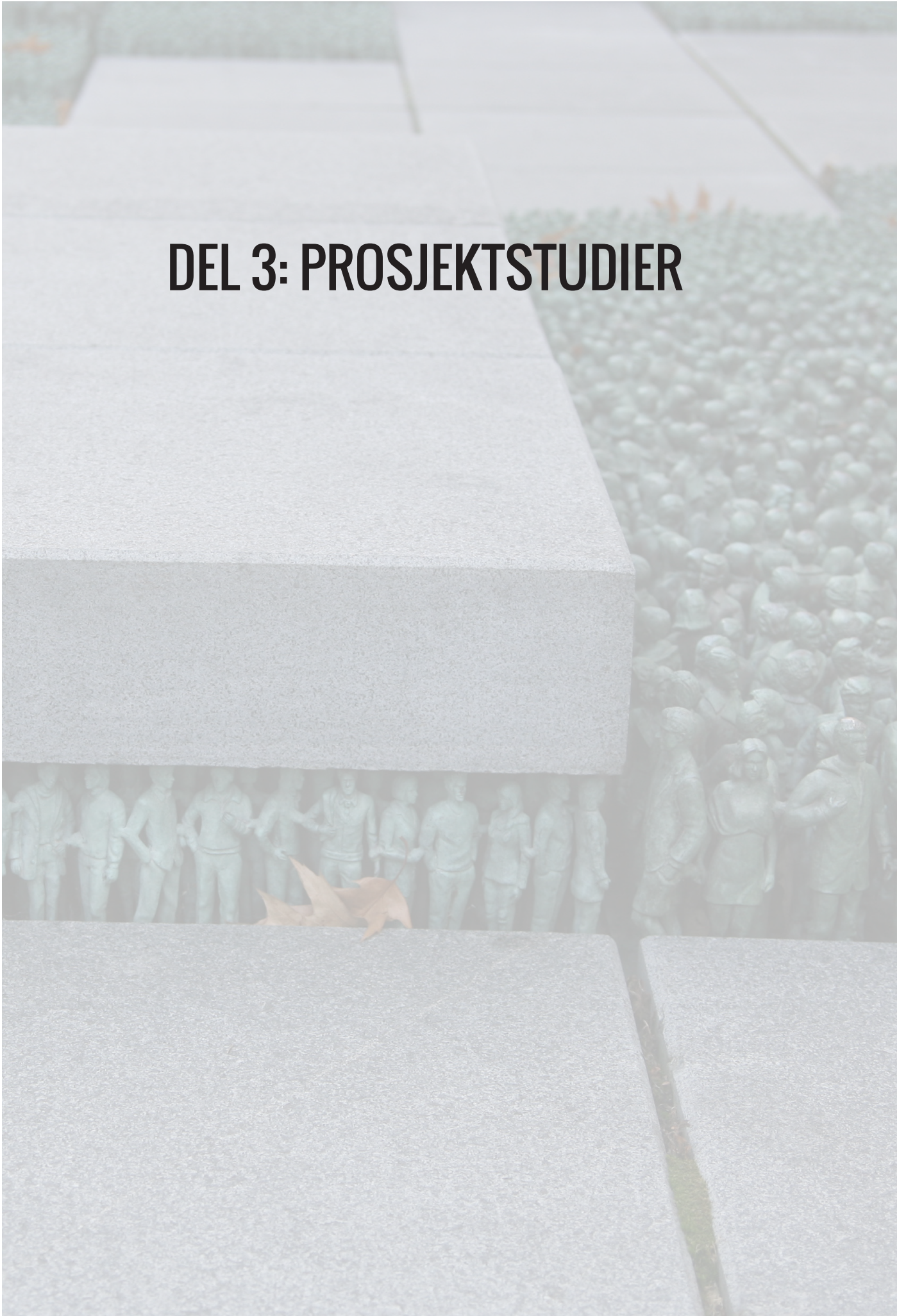
vore gjennomført ein jordprosesjon i 2015 for å markera jordvernåret. Her hadde ein samla inn litt jord frå 50 ulike gardbruk i heile landet for å skapa vekstvillkår for både jordbruk og kunst (Flatbread Society 2015). Poenget er å engasjera folk gjennom ulike aktiviteter og å utfordra den måten ein har tenkt rundt utviklinga av Bjørvika. Her er menneska sjølve ein del av kunstverket, slik som i Superkilen. Verket skal bidra til omgjevnadene ved å ta opp viktige spørsmål om framtida vår, om fortida vår og om byutvikling og økologi som bevisstgjer oss på prosessane rundt oss.

Desse verka er døme på at offentleg kunst har gått i ei anna retning i seinare tid. At eit selskap som står for eit omdiskutert utviklingsprosjekt bestiller kunst som tar dette opp til diskusjon er interessant. Kva motivasjonen for dette er, kan sjølv sagt diskuteras, men prosjekta har bidrege med å gi deler av området ein meir menneskeleg karakter. Måten ein har arbeidd med midlertidige byrom og medverknad minner om tilnærminga SLA hadde til Fredericia, som viser at både kunst og landskapsarkitektur arbeider med nokon av dei same metodane.

Prosjekta viser at kunst og landskapsarkitektur også i dag møtes, og kanskje er desse møta dei mest kraftfulle. Det blir uvesentleg kven som står bak prosjekta, når det felles målet er å gjera samfunnet til ein betre stad gjennom å bevisstgjera menneska.

Desse fire kategoriane viser korleis kunst og landskapsarkitektur har lært og held fram med å læra av kvarandre. Dei viser den styrken som ligg i dette skjeringspunktet. I neste kapittel vil eg presentera prosjekt der både kunst og landskapsarkitektur møtes, og vil då sjå korleis dagens prosjekt ligg i høve til desse kategoriane.

DEL 3: PROSJEKTSTUDIER



I denne delen av oppgåva vil eg presentera seks ulike prosjekt som involverer både landskapsarkitektur og kunst. Prosjekta er hovudsakleg frå dei siste ti til femten åra sjølv om historia til nokon av dei strekkjer seg lenger tilbake. Nokon av prosjekta er statleg finansierte og initierte medan private står bak andre. Felles for dei er at dei alle er offentleg tilgjengelege utandørs og såleis knytte til landskapet og byromma rundt.

Her vil eg sjå på ideen bak verket, korleis denne har blitt omsett til eit konkret uttrykk og korleis dette uttrykket bidreg til opplevinga av omgjevnadene, og kva dette gjer med landskapsarkitekturen. Nokon av verka er integrerte i landskapsarkitekturen, andre er intervensjonar i byrommet. Nokon prosjekt er samarbeidsprosjekt medan andre har kome på plass uavhengig av landskapsarkitekturen. Eg vil også diskutera desse prosjekta opp mot dei ulike typane møte mellom kunst og landskapsarkitektur eg akkurat har skildra.

TELENOR FORNEBU



Torget mellom bygga som er hovudkontoret til Telenor på Fornebu er det første prosjektet eg vil studera. Bygget er teikna av arkitektane HUS/NBBJ PKA Arkitekter og består av to krumma bygg stilt mot kvarandre men forskyvd litt i forhold til kvarandre. Konseptet er inspirert av renessansepalass med to fløyar vendt mot kvarandre og vart kalla Nouvo-Uffizi (Grønvold 2005). Fasadane til bygga skrå ut motsett av kvarandre. Bygget mot nord skrå ut mot taket medan bygget mot sør skrå ut mot bakken. På utsida av kvar av fløyane er fire mindre sidefløyar kopla på slik at det blir gardsrom mellom desse. Desse dannar eit torg forma som ein spissa oval, open i begge endar. Bygget ligg med den opne austenden ned mot fjorden og er på dei andre kantene omgjeve av eit parklandskap. Gardsromma mellom sidefløyane er bygde opp med gabionmurar og beplanta med furu. I lengderetninga måler torget 250 meter og er mellom 40 og 80 meter breitt (Jørgensen et al. 2010). Torget er teikna av Asplan Viak landskap og Hans I. Kjærem. Her vil eg fokusera på torget og hovudsakleg på verket *92 pillars* av Daniel Buren.

TORGET OG KUNSTVERKA

Plassgolvet på torget er gruslagt i vestre del ved inngangen til torget og på dei sentrale delene av det, men brote opp med striper av lyse granittheller og av metallrister som er opne ned til parkeringshuset under. På den vestre delen av torget og kantane inn mot bygget er det lagt heller i lys granitt. I sonene inn mot bygga er det også felt med plen og sirkelforma bed i ulike storleikar planta med stauder eller sitjeplasser omkransa av klypte hekkar av ulike slag slik at det blir meir intime opphaldsrom på det store torget. Ein vasspegel og ei fontene i same sirkelmotiv fins i den nordre sona. Enkle benkar er plasserte ut i forbindelse med metallristene. I austre del går det trapper og rampar ned mot parklandskapet ved fjorden.

Torget har blitt visningsstad for deler av Telenor si kunstsamling. Prinsippet bak plasseringa av kunstverka hos Telenor var å plassera dei der flest skulle kunna sjå og oppleve dei og å skapa ein dialog mellom arkitekturen og kunsten (Ruder & Volle 2005). Kunsten skulle integrerast i arkitekturen (Ruder & Volle 2005). Telenor ville skapa inspirerande



Figur 20: Utan dagslys skilftar plassen karakter. Kunstverket strukturerer rommet og skaper spenning.

omgjevnader for å stimulera kreativiteten til dei tilsette. Holzer og Mogstad sine verk er integrerte i fasadane og Daniel Buren sitt i plassgolvet. Inne i bygningane finn ein resten av kunstsamlinga. Kunstkonsulenten som var ansvarleg for utvalet til Telenor Fornebu, Claes Sørderquist, har uttalt :

Art in public spaces should never be arrogant. Rude and provocative, fine – but only as long as it takes the audience seriously. The most dangerous thing for public art is to be intellectual in the elitist sense of the word, which is why so much public art is anonymous instead. (sitert i Ruder & Volle 2005 s 157)

Denne strategien er eit godt utgangspunkt for ei kunstsamling som kan gi opplevingar til både tilsette, besøkande og forbipasserande. Det mest slåande er Daniel Buren sine søyler som står spreidd over heile plassen i eit presist rutenett.

92 PILLARS

Daniel Buren var på 1970-talet ein del av rørsla av konseptkunstnarar som arbeidde mot det autonome verket ein modernistisk skulptur utgav seg for å vera. Desse kunstnarane dreiv med institusjonskritikk og laga verk som var knytte til ein stad og ikkje kunne flyttast. Verket *Within and Beyond the Frame* (1973) utfordrar oppfatninga kunst og av gallerirommet ved å fysisk strekka seg ut av det. Ei rekkje med banner med dei karakteristiske stripene til Buren forsvinn ut av eit vindaug i galleriet og held fram over gata. Han vil visa at konteksten påverkar objekta, at eit verk forandrar seg ut i frå kva det er omgjeve av (Kwon 2002). Etter dette har kunstprosjekta hans stort sett føregått utanfor galleriet som stadsspesifikke installasjonar i ulike arkitektoniske omgjevnader.

Søylene på Fornebu er ei forlenging av dei berande søylene i garasjen som ligg under torget. Dei er laga i aluminium kledd med folie. På sida som vender austover er Buren sine svarte og kvite striper. Stripene er 86mm breie og er eit mønster kunstnaren har jobba med sidan 1960-talet (Ruder & Volle 2005). Dei andre sidene er raude, grønne og mørk blå. Når ein kjem frå parkeringa eller busstoppet ser ein sida der søylene er mørk blå. Går ein til eine eller andre sida skiftar omgjevnadene heilt fordi søylene viser ein ny farge. Når



Figur 21: Kunstverket gir plass til landskapsarkitekturen og landskapsarkitekturen til kunstverket. Øvst på bygningen glir Jenny Holzer sine tekstar kontinuerleg forbi.

ein ser seg tilbake er dei plutseleg stripete og gir eit anna intrykk. Fordi søylene spelar på strukturane i arkitekturen klarar dei også å skapa eit tilhøve til bygningane.

OPPLEVINGA

Søylene er svært viktige for opplevinga av rommet på torget. Linjene og retningane dei viser endrar seg etter kvart som ein rører seg rundt. Det første intrykket ein får er av lange og tydelege linjer som leier ein forbi bygget og ut i landskapet. Går ein mot sidene og ser over plassen er ikkje retninga så tydeleg lenger, og søylene står då med varierende mellomrom og varierer tilsynelatande i høgda på grunn av ulik avstand til tilskodaren.

Omgjevnadene gjer også at kunstverket kan opplevast ulikt igjennom året. Ein får ulike intrykk etter som omgjevnadene rundt endrar seg. Er bøkehekken i bakgrunnen grøn eller oransje gir dette ulik verknad på søylene og vice versa. Står sola høgt på himmelen blir skuggane korte medan ei låg vintersol gir lange skuggar som endrar opplevinga av heile plassen. Er det snø får ein igjen eit anna bilete. I solnedgangen speglar fasadane himmelen og heile plassen endrar farge. På kveldstid endrar rommet seg igjen. Søylene er opplyste ved foten, og med dei tydelege retningane kan dei gi referansar tilbake til tida Fornebu var flyplass. På kveldstid bli spelet med linjene i bakken utydeleg, medan søylene blir enno meir dominerande, fordi desse er opplyste i motsetnad til resten.

Mellom desse tydelege strukturerande elementa går kvardagen sin gong. Det kjem opp parasollar og utemøblar mellom dei på sommarstid og folk trakkar spor i snøen mellom dei vinterstid. Ein opplever kunstverket ganske annleis i sonene nærast bygga, der det ikkje berre er ein open plass. Her dukkar søylene berre opp imellom andre element, medan dei på den opne plassen gir eit sterkt og klart intrykk. Kunstverket er ikkje i vegen for nokon, sjølv om det eigentleg eig heile plassen. Landskapsarkitekturen fungerer som scene for kunstverket utan å ha blitt heilt anonym. Dette går bra nettopp fordi verket ikkje krev at alt anna er rydda til side for å fungera. Søylene berre fyller ut og stiller seg innimellom der dei kan.

Om ein hadde fjerna kunstverket til Buren hadde torget gitt ei heilt anna oppleving. Det hadde vore eit stort og ope torg og avstandane ville ha vera større. Rommet ville ha verka kaldare. Som landskapsarkitekt er det sjølv sagt freistande å tenkja seg kva som kunne fylt rommet mellom bygningane i staden for, men når det først skulle vera utstillingsplass for kunstsamlinga til Telenor synes balansen mellom landskapsarkitekturen og kunsten her å vera god. Telenor Fornebu sine uteareal fungerer som uteplass for tilsette men også som ei kunstsamling som skal visa verdiane til selskapet. Sjølv om ein sjølv sagt kan kritisera dette for å vera merkevarebygging av bedrifta gir det også mykje tilbake til dei besøkjande som berre er innom eller på tur i området.

Når ein ser dei tilsette gå raskt mellom søylene, er verket ikkje berre spennande for dei som går, men og for dei som ser på. Folk stoppar opp fordi dei møter nokon, snakkar i telefonen, eller slår seg ned på ein benk i utkanten av plassen. Verket, saman med landskapsarkitekturen, fungerer som ei rame som isceneset livet mellom desse bygningane.

Kor stadsspesifikt verket eigentleg blir av å ta utgangspunkt i parkeringshuset kan ein jo diskutera, og kanskje har ein fått mykje gratis på grunn av plasseringa til sjølve bygningane ved fjorden på Fornebu. Buren starta arbeida sine med kritiske, konseptuelle verk. Han arbeider framleis med dei same elementa, men det er vel ikkje utenkjeleg at dei har mista litt av den kritiske haldninga ved å bli kjøpt av private bedrifter for å representera dei. Verket er ikkje integrert i landskapsarkitekturen. Det er meir ein intervensjon som bidreg til å undersøkja dei romlege tilhøva i arkitekturen, men det stiller ingen krevjande spørsmål. Plassen er tilpassa til Buren sitt verk, men utan at verken kunstverket eller landskapsarkitekturen misser sjølvstendet sitt. Difor er dette eit interessant døme på eit spennande møte mellom kunst og landskapsarkitektur.

VERDENSPLASSEN I VERDENSPARKEN



Verdensparken i Gransdalen på Furuset vart ferdigstilt i 2013 som ein del av Groruddalsatsinga Oslo kommune har gjennomført for å løfta bydelane Bjerke, Grorud, Stovner og Alna. Furuset ligg i bydel Alna. Parken er teikna av Sundt & Thomassen AS og er ein omfangsrik bydelspark med mange ulike aktivitetsområde. Her fins mellom anna parkourpark, bålplass og samlingsplass med langbord. Målet er at parken skal vera ein møteplass for bebuarar med ulik kulturbakgrunn (Plan- og bygningsetaten Oslo kommune).

Forprosjektet til Verdensplassen vart utarbeidd av kunstnar Torgeir Husevaag i samarbeid med Bymiljøetaten (Hjellnes Consult 2015). Detaljprosjekteringa er gjort saman med Hjellnes Consult, og plassen opna i 2015. Verdensplassen ligg i nordre del av Verdensparken. Eit stykke plen og nokon tre skil plassen frå dei låge lamellblokkene rundt. Mot nordvest er det ein liten skog mellom plassen og bygningane. Mot sør blir eit bølgjande leikelandskap bygd på ein rygg i terrenget. Plassen ligg lågare enn resten av parken, men litt høgare enn dei næraste bustadene, og ligg ganske godt slik.

I forprosjektet til heile parken som vart utarbeidd av Landskapsfabrikken i 2009 er Senterbekken gitt eit løp som strekker seg igjennom heile parkdragetog endar ved ein sirkulært vasspegel med fontener på Verdensplassen. Ved sidan av er det teikna inn eit paviljongbygg (Landskapsfabrikken 2009). I den ferdige parken spelar bekken ei mindre rolle og det er ingen paviljong å sjå. Dersom det var eit servicetilbod på Verdensplassen som planlagt, ville plassen kanskje ha fungert betre. Bettum (2014) peikar også på kor viktig det er å fullføra denne for å definera plassen i parken.

KUNSTVERKET ELVEBANK OG LANDSKAPET RUNDT

Kunstprosjektet som Husevaag har utarbeidd for Verdensplassen heiter *Elvebank*. Sjøelve plassen er bygd opp av uslipte larvikittheller på 1 x 1 meter. I hellene er det slipt ned gangar på inntil 10 mm slik at larvikitten sin farge kjem fram. Gangane førestiller elver og bekkar som har forsvunne, både globalt og lokalt, men utgangspunktet er Senterbekken som tidlegare rant igjennom Furuset men som vart lagt i røyr på 1970-talet (Oslo Kommune



Figur 22: Plassen ligg fint i terrenget.



Figur 23: Overgangane til parklandskapet rundt synes litt lite gjennomtenkt i forhold til kor mykje tankeverksemd som er lagt ned i resten av verket.

2014). Bekken skal gjenopnast, og det er lagt til rette for dette lenger sør i parken (Plan- og bygningsetaten Oslo kommune). Det vart henta inn innspel frå bebuarane til kva elveløp som skulle vera med, slik at desse kunne få eit forhold til prosjektet (Husevaag 2015). Midt i plassen er det eit basseng av plasstøyp betong. Bassenget er tilnærma sirkulært men den 100 mm høge kanten er bygd opp av former gjevne av ulike demningar rundt om i verda. I bassenget er det fleire øyar i uslepen larvikitt i ulike storleikar. Dei ligg i fem ujamne linjer som møtest i midten av bassenget, og som strekker seg ut av det og skjer igjennom betongkanten. Desse øyane er henta frå truga elvedelta rundt om i verda (Oslo Kommune 2014).

Frå dei ytste larvikithellene på nord- og vestsida er det lagt grasarmerte gatestein i overgangen mot plenen rundt og på dei to andre sidene er det raud grus (Hjellnes Consult 2015). I kantane av desse felta er det plassert ut benkar, søppelspann og gule lyktestolpar. Desse delene er ikkje laga som ein del av kunstverket, men er eit grep som er gjort for å få kunstverket til å passa inn med omgjevnadene (Hjellnes Consult 2015). Saman er dette Verdensplassen.

OPPLEVINGA

Verdensplassen ligg fint i terrenget men det kjennes ikkje heilt som at den er godt tilpassa til samanhengen den ligg i. Ein så stor steinlagt plass i eit parkdrag synes litt umotivert. Deler av problemet ligg difor kanskje i at kunstverket oppfattast meir som ein plass enn som eit rom i parken. Det kan vera at prosjektet på denne måten hadde passa betre i ein meir urban kontekst. Dette kunne kanskje vore løyst med det omtalte paviljongbygget, og det kunne vore arbeidd meir med rommet for å gjera dette til ein god opphaldsstad. I dag kjennes det litt ope mot alle kanter. Likevel er ikkje plassen heilt folketom, det bur jo trass alt mange menneske i nærleiken. I løpet av den tida eg har brukt på Verdensplassen såg eg born som leika på steinane, ungdommar som oppheldt seg på benkane medan vaksne stod i utkanten og prata saman. Verket innbyr heilt klart til leik for både barn og vaksne, med vatn og steinar å hoppa mellom. Slik legg verket til rette for ei kroppslig oppleving av

staden. Dei polerte elveløpa og det blanke vatnet bidreg også til den estetiske opplevinga og endrar karakter etter vår og vind.

Konseptet til Verdensplassen er komplisert, og det er kanskje det uttrykket blir også. Det er sett saman av fleire ganske bokstavlege former, slik at ein undrar seg kva dette er. Likevel er formene ikkje gjenkjennelege, og ein må bort til skiltet ved plassen for å finna ut kvar formene stammar frå og kva dette skal bety. På skiltet er det også eit kart med nummer frå 1 til 113 som forklarar kvar alle elveløpa, øyane og demningane kjem frå. Fire av elveløpa representerer ulike stadier av Senterbekken, både tidlegare, noverande røyrløp og mulige framtidige opne bekkeløp. I tillegg har kunstnaren laga ei bok for å forklara alle referansane bak dei ulike delane av prosjektet og kvifor dei vart plukka ut (Husevaag 2015).

Dette prosjektet prøver seg på ei stadsspesifikk vinkling med å involvera bebuarar, og å gi ut ei bok som forklarar tematikken rundt verket og bakgrunnen for utvalet av dei ulike elementa. Verket prøver å setja i gong ein diskusjon om desse elvane som forsvinn og blir oppdemde, men det kan verka som om det ikkje lukkast heilt. Kunstnaren sine intensjonar er kompliserte og ikkje utan vidare tilgjengelege via opplevinga av verket.

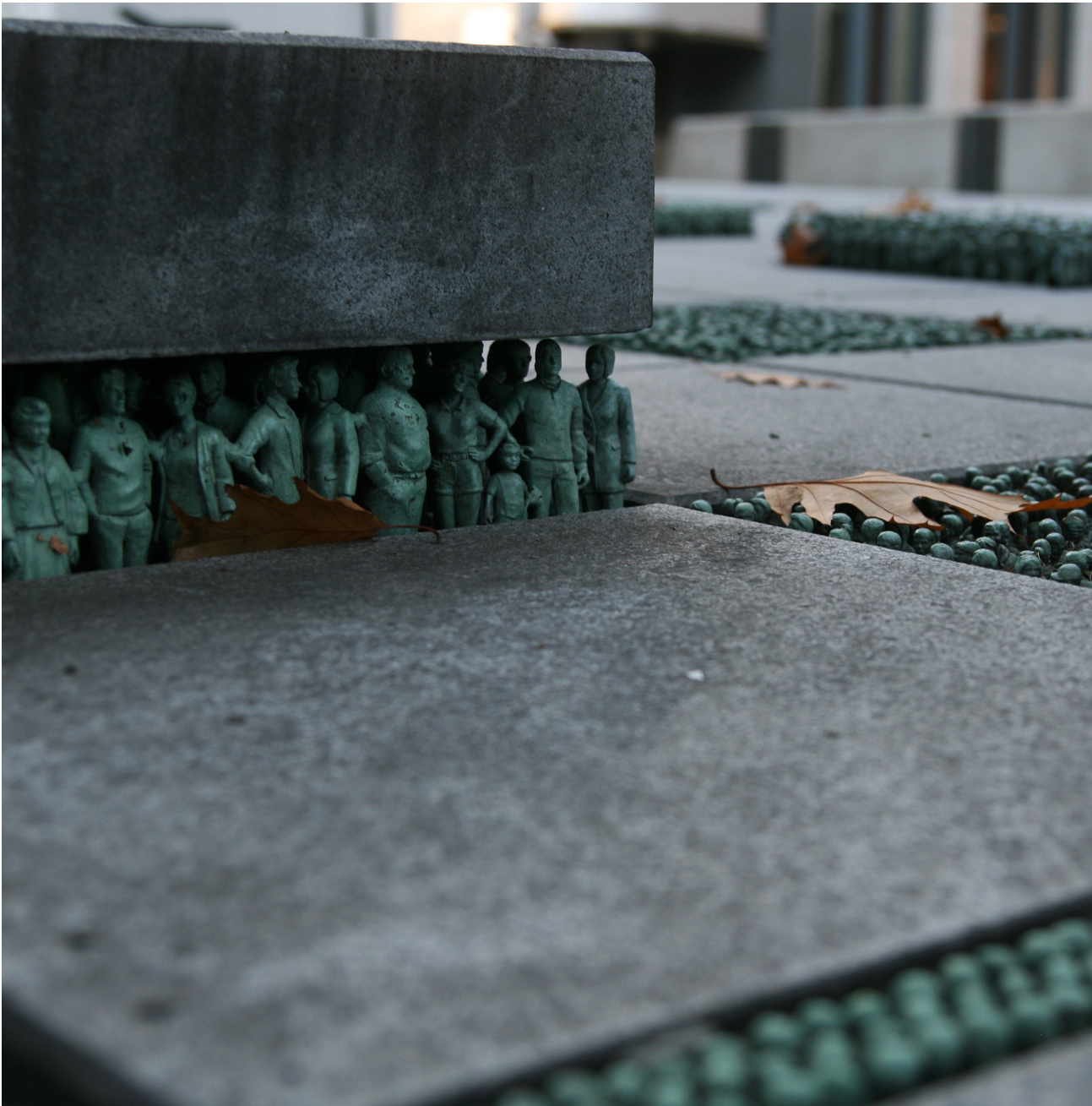
Ein tolkar dei flytande øyene og elveløpa som former henta frå kart sjølv om ein ikkje forstår akkurat kva dei skal førestilla. Ein ser dette men ein har ingen moglegheit til å forstå at elveløpa er forsvunne elver utan å lesa skiltet. Ein undrar også kva som er bakgrunnen for plasseringa og dei andre formene. Kanskje gjer dette at folk vel å gå bort til plakaten for å lesa. Det er likevel vanskeleg nok å forstå verket gjennom plakaten. Å klara å forstå at verket skal symbolisera mangfald er difor heilt avhenging av tekst. Så trass dei bokstavlege formene er ideen bak verket vanskeleg tilgjengeleg for tilskodaren. Dette saman med det komplekse konseptet gir lite tilbake til opplevinga av staden.

I dette prosjektet heng kunstverket og landskapsarkitekturen uløyseleg saman. Om eit tar vekk kunstverket står nesten berre benkar og søppelspann att. Kunstverket fungerer som landskapsarkitektur. Eg trur likevel ikkje at det er graden av integrering som gjer at Verdensplassen ikkje bidreg til opplevinga. Andre prosjekt som er meir integrerte i landskapsarkitekturen kan bidra til opplevinga, som me skal sjå seinare. Og

landskapsarkitektur åleine kan gi same verknad. Problemet synes å vera at verket er litt for lite knytt til staden og omgjevnadene også i konseptet, samstundes som det er lite intuitivt. Kanskje skulle kunstnar og landskapsarkitekt ha samarbeidd meir og tidlegare i prosessen? Landskapsarkitektane skriv sjølv at samarbeidet med både kommunen, kunstnar og entreprenør har fungert godt (Hjellnes Consult 2015). Om samarbeidet hadde funne stad tidlegare kunne ein gjerne ha fått til eit kunstverk som var betre tilpassa til staden og omgjevnadene, og som gav endå meir til den sanslege opplevinga, dersom poenget var å skapa eit verk som innbyr til aktivitet.

Fordi verket prøver å fungera som landskapsarkitektur må ein også kunna vurderer det delvis som landskapsarkitektur. I dette prosjektet blir konseptet for bokstaveleg, og må lesast for å forståast. Det ser ut til at ideen har vore viktigare enn å klara å kommunisera denne gjennom verket eller å skapa ei oppleving. Ein har ikkje klart å overføra ideen til ei form som gir denne ynska opplevinga for den besøkande. Difor blir kunstverket meir dekor enn eit forståeleg konsept fordi konseptet er så komplekst at ein ikkje med det same forstår kva det er. Kunsten framhevar ikkje landskapsarkitekturen og landskapsarkitekturen forsterkar heller ikkje prosjektet noko særleg. Dømet viser kva som kan gå feil i møte mellom landskapsarkitektur og kunst, ved at konseptet blir for bokstaveleg og det går på bekostning av den estetiske opplevinga.

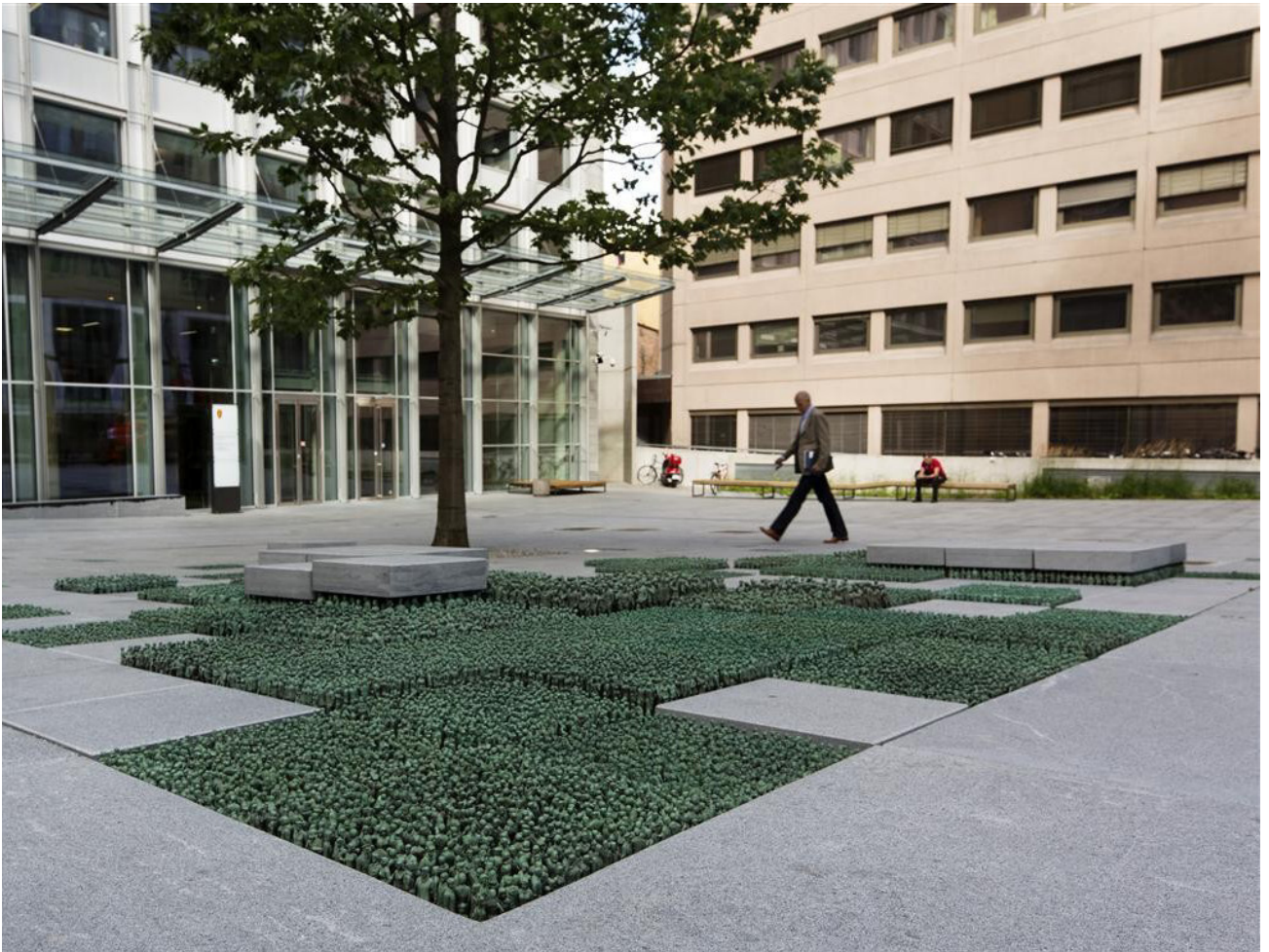
GRASS ROOTS SQUARE



Kunstverket *Grass Roots Square* av kunstnaren Do Ho Suh ligg litt bortgøymt i regjeringskvartalet framfor inngangen til R6 som huser Helse- og omsorgsdepartementet og Landbruks og matdepartementet. Prosjektet er gjennomført i regi av KORO og stod ferdig i 2012. Landskapsarkitektar i prosjektet er Bar Bakke Landskapsarkitekter og Gullik Gulliksen. Tre kunstnarar vann konkurransar om utsmykning av R6. Do Ho Suh vant kunstprosjektet utandørs. Kajsa Dahlberg fekk oppdraget i foajeen der ho projiserer parolar frå den norske kvinnerørsla på veggene i verket *Hundre år på en arbeidsdag*. Det siste er to monumentale måleri av Vanessa Baird inne i bygget. Eit tredje måleri var også bestilt, men då dette gav dei tilsette assosiasjonar til 22. juli valde KORO først å trekka tilbake alle måleria, for så å landa på eit kompromiss, som kunstnaren ikkje var nøgd med (Lindholm 2013). Løysinga vart at dei to første verka heng saman i R6 medan det tredje vart hengt opp hos Kulturrådet. Målet er å finna ei samla plassering for alle tre måleria i framtida fordi dei høyrer saman. Denne debatten legg eg til sides nå for å fokusera på utomhusprosjektet til Do Ho Suh.

VERKET OG LANDSKAPET

Grass Roots Square består av ei mengde små bronseskulpturar med høgde mellom 7 og 15 cm plassert under og mellom hellene på plassen (KORO 2015c). Verket spring ut frå eit punkt nær det sørvestre hjørnet og spreier seg utover på om lag ein fjerdedel av den rektangulære plassen. På ulike stader er heller løfta opp og kviler oppå skulpturane. På desse går det an å setja seg ned om ein vågar. Andre stader er skulpturane sine hovud på nivå med dekket slik at ein kan gå over dei. Nokre stader er det berre nokon få skulpturar i fugene mellom hellene. Skulpturane følgjer stort sett dei kvadratiske hellene, men nokre stader i ytre del er hellene delt diagonalt og den utsparte delen fylt opp av dei små menneska. Hellene er kvadratiske og av granitt. I same del av plassen kjem ei raudeik opp av ei utsparring i dekket.



Figur 24: Kunstverket er strekt utover den sørvestre delen av plassen. I bakgrunnen ser ein benkar og beplantning med god ryggdekning slik at ein kan sitja og observera plassen og korleis folk bevegar seg rundt kunstverket.

Plassen heller mot inngangen til bygget og er såleis svakt skålforma. I sørvestre hjørne mellom kunstverket og fortauet er dekket heva til om lag 25 cm over fortauet og avgrensar slik både kunstverket og plassen mot gatene. I austre kant er plassen avgrensa av ein støttemur med prydgras i bed nedanfor og ein benk. Desse elementa er trekt godt bort frå kunstverket. Det er også fleire kumlokk greitt innarbeidd i belegget men eit av dei og ei rist knytt til ventilasjon kjem kanskje litt nært skulpturane. Likevel ser det ut til at kunstnaren har klart å arbeida rundt dette. Verket er diverre ikkje opplyst om kvelden. Eika er opplyst nedanfrå, men heller ikkje dette lyset var på under mine besøk. Det hadde løfta plassen veldig dersom verket hadde vore lyssett på ein god måte, då kunne dette bidrege til opplevinga i dei elles ganske mørke og stille regjeringskvartala.

OPPLEVINGA

På avstand kan dei små grønne menneska likna gras, noko som også spelar opp mot tittelen til verket. Dei små skulpturane er ikkje like. Dei er av begge kjønn, av ulike etniske bakgrunnar og står i ulike stillingar (KORO 2015c). Skulpturane er små, men dei er ikkje skjøre. Dei er laga av eit slitesterkt materiale og dei står saman i store grupper. Menneska blir tynga ned av store steinheller men saman held dei desse oppe. Skikkelsane spreier seg ut over plassen og trenger seg inn i mellom hellene.

Grass Roots Square er ikkje eit typisk skulpturverk. Det nyttar tradisjonelle skulpturar og eit tradisjonelt material, men i ein utradisjonell storleik og i eit stort antal. Det horisontale verket gir ei heilt anna oppleving enn ein tradisjonell bronseskulptur. Her blir ein plutseleg i stuss om ein kan eller bør gå over verket. Bør ein trakka på desse små menneska? Det ser ut til at folk flest går utanom, forståeleg nok, sjølv om verket er laga for å tola det. Dersom målet var at folk skulle setja seg ned på dei heva hellene, burde ein nok arbeidd meir med det, men plasseringa i rommet legg heller ikkje opp til dette som ein opphaldsplass då kunstverket ligg i hjørnet ut mot eit gatekryss.

Med ein tydeleg budskap og måten det er integrert i landskapsarkitekturen på skaper



Grass Roots Square eit spennande og annleis offentleg skulpturverk som får folk til å tenkja. Verket gjer også at folk bevegar seg på ein annan måte, kanskje dei stoppar opp og undrar seg om dei kan gå over og tar nokre steg til sida for å unngå å trakka på dei små figurane. Skulpturen fell innanfor synsfeltet til dei fleste, også dei minste.

Som offentleg kunst stenger verket ingen ute. Det kommuniserer budskapet så enkelt og passar difor svært godt i eit offentleg rom knytt til regjeringskvartalet. Det er eit demokratisk verk i høve til omgjevnadene, og det symboliserer kreftene i det demokratiske samfunnet. I juryen si grunngjeving er det lagt vekt på den tydelege måten verket tar opp eit tema på, og at det er «umiddelbart tilgjengelig for de alle fleste» (KORO 2009 s 3). Kunstnaren vann konkurransen i 2009 men seier sjølv at verket har fått ei ny meining etter 22. juli 2011 (Grønneberg 2012). Tanken til Do Ho Suh var å laga eit verk som spegla det han meinte var typisk norsk. Difor vart verket ikkje eit monumentalt offentleg kunstverk, men eit beskjedent og horisontalt verk som tilpassar seg til staden (KORO 2009). Og verket har blitt godt teke i mot. Lotte Sandberg (2012) i Aftenposten meiner at alle dei tre utsmykkingsoppdraga til R6 er «akkurat passelig provoserende». Frå Kunstkritikk blir alle verka i tilknytning til R6 kritisert for å mangla «mistro til oppdraget» (Gabrielsen 2012). Det vert etterlyst verk som er meir kritiske til konteksten dei er i. Same stad blir kunst i offentlege rom generelt kritisert for å vera «belemret av sitt oppdrag» (Gabrielsen 2012). Kunsten blir «kvalitativt forringende» fordi ein må ta omsyn til kor tydeleg verket er for tilskodaren og fordi verka har ein dekorativ funksjon (Gabrielsen 2012). Det er forståeleg at det dekorative aspektet kan vera innskrenkande for kunsten, og at dette gjerne utelukkar ein del frå slike konkurransar. Grass Roots Square er ikkje av dei mest utfordrande kunstverk, men det er i alle fall ikkje taust, slik som ein del andre kan vera. Det å måtta ta omsyn til tilskodaren burde vel kunsten i dei fleste tilfelle bry seg om, dersom ein ynskjer å nå fram til nettopp desse? Kunst i offentleg rom vil alltid måtta underleggja seg andre krav enn kunst i galleriromma, akkurat som me har sett at landskapsarkitekturen også bør. Dette kan gjerast utan at det går ut over den estetiske opplevinga. Fordelen med kunst i offentleg rom er at ein som kunstnar faktisk har moglegheit til å gi mange fleire menneske ei oppleving enn berre dei som kjem til galleria for å sjå.

Grass Roots Square viser at eit integrert verk kan fanga merksemda vel så godt som høgreiste monument og at demokrati og makt kan diskuterast så lågmælt. Ideen er tydeleg uttrykt gjennom verket si form, særleg ved at verket er lagt horisontalt, og samstundes oppfyller plassen alle krav til funksjon. Verket er eit godt døme på at kunst integrert i landskapsarkitekturen ikkje nødvendigvis treng å vera mindre kraftfull. Dette verket er integrert i det fysiske landskapet samstundes som det set i gong ein diskusjon med bygningane rundt, som stort sett tilhøyrer statlege myndigheiter. Verket kan difor kallast både eit integrert verk, men det er også heilt klart diskursivt. I dette tilfellet ser samarbeidet mellom landskapsarkitekt og kunstnar ut til å ha inspirert begge vegar.

HOUSE OF COMMONS



VERKET

House of Commons er ein del av det pågåande prosjektet Oslo Pilot som er støtta av Oslo kommune og KORO. Prosjektet er eit pilotprosjekt for ein biennale for kunst i offentleg rom i Oslo. Kuratorar for prosjektet er Eva González-Sanco og Per Gunnar Eeg-Tverbakk (Oslo Pilot). Oppgåva til prosjektet er å stilla spørsmål ved kunsten si rolle i det offentlege rom. Korleis skal kunsten stilla seg i høve til dei offentlege romma som heile tida endrar seg og korleis kan kunsten endra dei vante oppfatningane av det som er permanent og det som ikkje er det (Oslo Pilot)? Med dette prosjektet vil dei testa ut ulike måtar å visa fram kunst i det offentlege rom på. Den første kunstpiloten er Marianne Heske sitt verk *House of Commons*. Marianne Heske er ein av dei samtidige norske kunstnarane som arbeider med installasjonar knytt til stader. Ho flyttar objekt frå si opphavlege plassering til ein annan stad, og kanskje tilbake igjen. Det byrja med Gjerdeløa som vart flytta frå Tafjord til Centre Pompidou i Paris og tilbake igjen i 1980-81 (Danbolt 2014). Seinare har ho mellom anna flytta ein olivinstein, også frå Tafjord og til Lido i Italia.

Heske sitt siste flyttestrekk er eit lite rødt hus flytta frå Hobøl til Eidsvoll's plass. Huset måtte rivast fordi det stod i vegen for ein utvida E18. Vegvesenet har hjelpt til med å flytta det, og det skal stå framfor Stortinget frå oktober til februar. Etter dette skal det rivast. Huset er frå midten av 1800-talet og er om lag like gammalt som Stortingsbygningen. Verket spelar på den same ideen som har vore utgangspunkt for mange konseptuelle verk i landskapet, at ein flyttar noko til ein stad for ein kort periode for så å fjerna det. Sjølv om objektet er borte vil staden for alltid vera endra.

Utanfrå vitnar bygget om dårleg vedlikehald dei siste tiåra. Målinga har stort sett flassa av. Deler av inngangspartiet er så rote at ein lurar på om det er trygt å gå inn under utstikket. Det har blitt laga nytt golv under for anledninga. Utanfor døra heng eit skilt med namnet på verket og kunstnaren, opningstider og sponsorane av verket. Huset er ope på dagtid, men er stengt elles.



Figur 25: Gjennom kjøkkenvindaugget kan ein skimta kong Christian Fredrik sin høgreiste skikkelse i granitt.

OPPLEVINGA

Når ein går inn i House of Commons blir ein teke med tilbake i tid. Huset er tomt med berre nokon restar av innreiing igjen. Den heimesneakra kjøkkeninnreiinga er der enno og utslagsvasken heng på vegg. Vasken er plassert delvis over dørkarmen og viser at dette er ei seinare tilføyning til kjøkkenet. Skapdørene står opne og inni eit av skapa står nokon gamle, støvete hermetikkboksar. På benken står eit gammalt strykejern.

Det er halvmørkt der inne også midt på dagen og ut igjennom vindauga ser ein den opplyste byen og menneska som går forbi. Ein ser flotte bygg i stein med gjennomarbeida detaljar og klassiske referansar. Gjennom to av vindauga ser ein rett på to skulpturar av viktige nasjonsbyggjarar. Den eine er kong Christian Fredrik sin høgreiste skikkelse som ein ser gjennom kjøkkenglas. Frå den eine stova ser ein bysta av Christian Michelsen plassert midt framfor trappa til Stortinget. Det å stå inni det slitne huse og sjå forbi dei flusete gardinene og rett på desse bidreg både til opplevinga og til resonnementet rundt kunstverket. Ser ein ut utgangsdøra ser ein rett mot slottet.

Bylandskapet *rundt House of Commons* er fullt av symbolladde bygg og kunstverk og det er imponerende at ein har fått lov til å plassera eit verk som dette midt framfor Stortingsbygningen. Huset ser slite og falleferdig ut og står i sterk kontrast til Stortingsbygningen, men det ser samstundes ut til å stå litt trygt i skuggen av han. Bygget endrar omgjevnadene. Det er annleis å sjå statuen av Christian Fredring ved sidan av dette gamle, falleferdige huse enn å sjå han åleine framfor Stortingsbygningen, berre omgjeve av andre nasjonsbyggjarar foreviga i stein eller bronse. Sannsynlegvis har det også budd nasjonsbyggjarar i dette vesle raude huse. Huset blir monumentet over alle andre, dei vanlege menneska som også har arbeidd for landet.

Dette slitne, vesle raude huse plassert rett framfor Stortinget fortel mykje om korleis kulturen vår og samfunnet vårt har vore og korleis det er i dag. Huset skulle rivast fordi står i vegen for ny utvikling. Flyttinga handlar om staden og om historien til objekta og viser kor



Figur 26: Frå dei halvmørke og slitne romma inne ser ein rett ut på viktige personlegheiter foreviga i stein og bronse. Medan huset snart forsvinn kjem desse framleis til å stå her lenge.

viktig dette er for forståinga av både objektet og dei ulike stadene.

Arild Pedersen kritiserer verket og prosjektet for å vera nok eit eksempel på ei introvert kunstverd og at det trass i tittelen framleis ikkje når ut til publikum (Pedersen 2015). Han meiner dette er slik den «utflata modernismen» fungerer ved at metodane frå tida etter modernismen vert gjenbrukte og difor blir dette verket lite nyskapande (Pedersen 2015). Aftenposten sin anmeldar Kjetil Røed meiner dette verket, i motsetnad til Gjerdeløa, ikkje rettar seg mot kunstverda men mot demokratiet (Røed 2015). Han meiner at dette verket fortel ei anna historie om demokratiet enn dei andre symbolladde skulpturane det er omgjeve av (Røed 2015). Difor kan *House of Commons* utfordra desse med historia om kvardagsmenneska og såleis setja tankane i gang. Fleire av meldarane i dei store avisene resonnerer rundt verket og dagens politiske situasjon rundt straumen av flyktningar og standard på asylmottak. Lars Elton (2015) meiner verket poengterer kor viktig det er og har vore for oss med ein heim og at verket såleis blir eit innspel til politikarane som går forbi denne vesle raude heimen på veg inn dit avgjerslene skal takast.

Pedersen har rett i at verket ikkje er særleg nyskapande, men historia det fortel er ikkje utdatert. Det er heller ganske treffande med eit raudt lite hus utanfor Stortinget, med tanke på kva som fargar dei avgjerslene som vert teke der inne i dag. Sjølv sagt veit dei fleste kvar me kjem frå og korleis folk levde for nokon generasjonar sidan, men eg trur ikkje me har vondt av å bli minna på det i ny og ne. Huset blir eit verktøy for å setja seg inn i andre sin situasjon, og det er noko me alltid treng å øva oss på.

Sjølv om dette flytteprosjektet har likskapstrekk med flyttinga av Gjerdeløa, er det likevel ulikskapar. I dette tilfellet blir ikkje bygget flytta inn i eit galleri, men inn det kanskje mest offentlege rommet i landet, om det er mogleg å gradera det offentlege. Med dette blir det også ein annan type kommentar, som sannsynlegvis også er tydelegare. Difor deler eg ikkje Pedersen sitt synspunkt når han kallar verket introvert.

Dette verket er midlertidig og viser korleis eit verk som ikkje er integrert i landskapet rundt kan bidra til å endra synet på det. Når Miles nemner at kunst i offentleg rom kan vera anten integrert eller ein intervensjon, er *House of Commons* heilt klart ein intervensjon.

Verket og budskapen er meir iaugefallande her enn i Grass Roots Square, fordi verket er eit uvand element i eit enno meir symboladd landskap. På denne måten plasserer dette prosjektet seg hovudsakleg i den diskursive kategorien, fordi det tar opp ein diskusjon om demokratiet.

IBSENSITAT



Til jubileet for unionsoppløysinga i 2005 vart Karl Johans gate oppgradert. Det var Snøhetta som stod for prosjekteringa av gata. Karl Johans gate er Noregs viktigaste gate og kan fortelja mykje om vår nyare historie gjennom eit ganske kort gateløp. Det landskapsarkitektane fokuserte på i fornyinga av gata, var aksens mot Slottet. Denne vart tydeleggjort ved at køyrebana nå ligg slik at midtlinja peikar mot eit forsvinningspunkt midt på Slottet. Dette forsterkar verknaden av perspektivet når ein står og ser anten frå Stortinget til Slottet eller vice versa (Snøhetta). Gata har blitt flott, med påkosta material. Det er storgatestein i køyrebana medan breie fortau er bygd opp av store granittelement. Alle overgangar og element som sluk eller hjørner gir inntrykk av å vera solide og fint detaljerte.

I samband med dette vart eit kunstprosjekt basert på sitat av Henrik Ibsen initiert av Ibsen-stiftelsen, då også i høve at det i 2006 var 100 år sidan Ibsen døde. Prosjektet vart forsinka og kom ikkje på plass før i 2008, altså etter at arbeidet med gata var ferdig. Kunstnarane bak prosjektet er Ingrid Falck og Gustavo Aguerre som saman driv kunstnarkollektivet FA+. Kunstprosjektet var kuratert av Nasjonalmuseet ved Gavin Jantjes i samarbeid med Ibsenmuseet (Falck & Aguerre). Verket var ei gåve til byen frå Sparebankstiftelsen DNB.

VERKET

Sitata er plassert på fortauet i Karl Johans gate og Ibsens gate mellom Arbins gate og Grand Hotell. Dette var turen Ibsen gjekk kvar dag frå sin heim i Arbins gate 1 til Grand Café. I dag finn ein Ibsenmuseet i Arbins gate 1. Til saman består verket av 4011 bokstavar i børsta stål og til saman 1800 meter med Ibsensitat. Sitata tel heile 69 stykke og er henta frå 28 ulike verk av Ibsen. Det er oppgjeve under kvart sitat kvar det er henta frå. Sitata er inndelt i sekvensar etter tema langs gatene. Desse temaa passar symbolsk saman med bygningane som omgir dei ulike sekvensane.

Frå Arbins gate og ned til Nationalteateret er sitata plasserte på høgre side av vegen, men



Figur 27: Opplevinga blir annleis utan dagslys. Sitata vekslar mellom å synast og forsvinna etter som ein beveggar seg.

kryssar gata ved fotgjengarfeltet før rundkøyringa og fortset på venstre side fram til Ibsens gate møter Karl Johans gate. Derfrå held sitata fram på høgre side langs Studentertunden heilt opp til Eidsvollsplass, før det siste sitatet på andre sida av gata framfor inngangen til Grand Café. Langs strekninga er det med jamne mellomrom plassert ut skilt som forklarar verket.

Sitata har blitt plukka ut både ved hjelp av fagpersonar og med brukarmedverknad. Professor Vigdis Ystad har stått for den faglege delen medan både studentar, heimlause, DNB sine kundar og andre også har kunna bidra til utvalet (Falck & Aguerre). Kunstnarane skildrar sjølv verket som diskret monumentalisme (Falck & Aguerre). Prosjektet er ganske bokstavleg høgkultur på eit menneskeleg nivå – på gata. Til prosjektet høyrer også informasjonsplakatlar og ei nettside med bakgrunn for prosjektet, alle sitata, historie og quiz.

Verket i Oslo er ein del av eit større prosjekt FA+ held på med. Målet er «to create the world's library on the streets, where each city presents its authors directly on the pavement and in their own words» (Falck & Aguerre). Prosjektet starta med Strindbergsitat i Stockholm og målet var at dette skulle skje også i fleire store byar med deira kjende forfattarar (Falck & Aguerre). Kunstnarane har arbeidd med litterære sitat andre stader, men ikkje tilsvarande i omfang som Ibsen- og Strindbergprosjekta enno.

OPPLEVINGA

For å oppfatta den fysiske utstrekninga av verket og bakgrunnen for dette, må ein anten ha forkunnskap om verket eller lesa ksilta langs sitatgata. Det er kanskje ei svak side ved det, men mykje har vore gjort for å gjera folk merksame på verket og historia bak. Det har dei siste åra vore gjennomført aktivitetar knytt til verket. Mellom anna har Ibsenfigurar spaserert denne turen og det har blitt gjennomført danseframсыningar langs verket for å tydeleggjera det. Det har også mellom anna vorte delt ut små bøker med sitata og laga pedagogiske opplegg for born rundt det.

Dei blanke og skinande setningane i dei store granittelementa bidreg til den estetiske opplevinga av gata. Ein får intrykk av at gata er forseggjort både igjennom materialvala og detaljeringa og igjennom dei blanke bokstavane. På kveldstid vert teksten vanskelegare å sjå, men dukkar opp etter kvart som ein flyttar seg og bokstavane plutseleg speglar lyset frå gatelyktene. Kontrasten endrar seg når steinen blir våt og sola speglar seg i dei så dei nesten kan blenda deg. Dei er presist utførte og bokstavane er tydelege. Sitata er vekselvis vende mot bygningane og mot gata. At teksten ikkje er plassert på ei rett linje gjer det meir dynamisk, men også litt problematisk. Teksten spring bortover gata. Nokon stader er utvalde ord plassert litt på snei, eller rettvinkla på resten av setninga. I gangfart er setningane litt vanskelege å lesa då dei overlappar kvarandre litt så ein må flytta blikket tilbake etter å ha lese ut ei linje. Dette bidreg kanskje til at nokon stoppar opp, men sannsynlegvis også til at dei som ikkje går i turist-tempo gir opp å få med seg heile sitatet.

Kunstnarane seier sjølve at verket og gata høyrer saman (Falck & Aguerre). Det er eit stadsspesifikt verk av di det er knytt til Ibsen sin spasertur i byen. Sitata er med på å løfta fram eit lag av historia til gata. Ein kan sjå for seg Ibsen sitt nærvær. Dette blir då også ein invitasjon til å sjå for seg korleis bybildet var for hundre år sidan, og set ting i perspektiv. Mange ting er dei same medan andre ting heilt tydeleg har endra seg. Kva var det som inspirerte Ibsen der han spaserte mellom heimen sin og Grand?

Prosjektet har måtta tola kritikk for utvalet av sitata. Aftenposten meiner dei er tekne ut av samanheng og berre er moglege å kjenna att for ekspertar (Økland 2008). Økland (2008) meiner også det er ironisk at kommunen på den eine sida arbeider mot graffiti, medan dei på den andre sida tillèt dette som ho kallar «jålete graffiti». Eg har ikkje kunnskap nok om Ibsen til å gjera meg opp noko meining om utvalet av sitata, men synes at konseptet med ein diskret hyllest til Ibsen på gateplan fungerer og bidreg til landskapsarkitekturen. Sjølv om ein må vera ekspert for å forstå kva samanheng sitata er henta frå, gir dei ein ekstra dimensjon til gata. Kanskje blir dette i hovudsak dekor av gata fordi det ikkje er heilt intuitivt. Dette er eit eksempel på denne typen integrerte verk som Kwon kritiserer, men det er gjeve som ei gåve frå ein stiftelse, og ikkje finansiert av det offentlege. Sitata er med på å skapa identitet og det kan gi meir til dei som interesserer seg. Mange vil nok stoppa opp

eller gå ekstra seint for å prøva å få med seg orda, og berre dette forsterkar opplevinga av gaterommet. Såleis forsterkar dei også opplevinga av rommet og landskapsarkitekturen, sjølv om dei nok i mest fungerer som forseggjort dekor i ei flott gate. Heller ikkje her er det graden av integrering som er problemet, men at ideen ikkje har blitt omsett til ei form som gir ei umiddelbar forståing av den.

SNUBLESTEINER / STOLPERSTEINE



PROSJEKTET

I løpet av dei siste åra har små messingplater dukka opp i belegget rundt om i norske byar. Desse er ein del av det omfattande kunstverket *Snublesteiner* eller *Stolpersteine* på tysk. Snublesteinane er steinar med storleik som smågatestein med ei minneplate i messing festa på, lagt ned i belegget utanfor bygningar der deporterte og omkomne under andre verdskrig budde. På minneplata står namn, fødselsår, dato, stad for deportasjon og datoen dei døydde. Personane på platene kan ha blitt deporterte av ulike grunnar, ikkje berre religion, men med bakgrunn i nazismen sin ideologi.

Dette verket er eit prosjekt starta av kunstnaren Gunter Demnig i Tyskland i 1993 (Jødisk Museum). Sidan har prosjektet spreidd seg til fleire land og har blitt til 40 000 steinar. I 2010 byrja desse å komma på plass i Noreg og ein held framleis på. I løpet av 2015 skal prosjektet også utvidast med 110 steinar til i fleire byar (Jødisk Museum). Totalt er det plassert ut 346 slike steinar her til lands (Jødisk Museum). Verket strekk seg over heile Europa, og i Noreg har steinane blitt lagt ned så langt nord som i Tromsø og så langt sør som Sandnes foreløpig. Steinane er plassert heilt enkelt ned i dekket. I nokon tilfelle i mellom smågatestein der dei passar rett inn og i andre tilfelle tilpassa inn i andre steinbelegg eller skåre ned i asfalt.

Verket starta som ein performance i Berlin der kunstnaren la ned steinane utan lov. Dette førte til diskusjonar, fordi folk i nabolaga helst ikkje ville bli minna på det som hadde skjedd og akkurat kvar det hadde skjedd (KORO 2015d). Byar som Munchen har forbydd desse minnesteinane i gatene mellom anna fordi dei etterlatne ikkje synes ein liten plakett i gata som blir tilskitna og trakka på var ein god måte å heidra ofra på (The Local DE 2015). Denne diskusjonen har ein unngått i Noreg.

OPPLEVINGA

Dette er også eit eksempel på eit integrert verk som er større enn det framstår som. Ein klarar å forstå omfanget av verket ut i frå historia, men får kanskje ei sterkare oppleving



Figur 28 og 29: Snublesteinane utanfor Jødisk museum i Calmeyersgate og utanfor Markveien 67

ettersom dei ulike steinane er knytt til einskildmenneska og ein faktisk stad. I Berlin-minnesmerket får ein meir opplevinga av det enorme omfanget av ofra for nazismen, medan ein her opplever dei ulike einskildhendingane knytt til personar si historie. I Tyskland kan du ved hjelp av ein app også få opp desse menneska si historie saman med bilete og kart. Det går også an å finna kart over steinane i Noreg gjennom nettsidene til Jødisk Museum.

Også desse fell inn i dei fleste sitt synsfelt heilt naturleg og difor legg folk også merke til dei. Mitt intrykk er at mange har fått med seg desse, sjølv om dei er heilt nede på bakken og ikkje har noko sentral plassering i byen, men er spreidd rundt. Nokre har kanskje fått ein stein utanfor døra si. Det historiske laget desse steinane trekkjer fram er av ein meir alvorleg karakter enn Ibsensitata. Det er ein vanskeleg men viktig del av historia som ein ikkje kan la gå i gløymeboka, men heller ikkje vil bli minna på heile tida. Snublesteinane er slike små påminningar i gata utan å vera påtrengande.

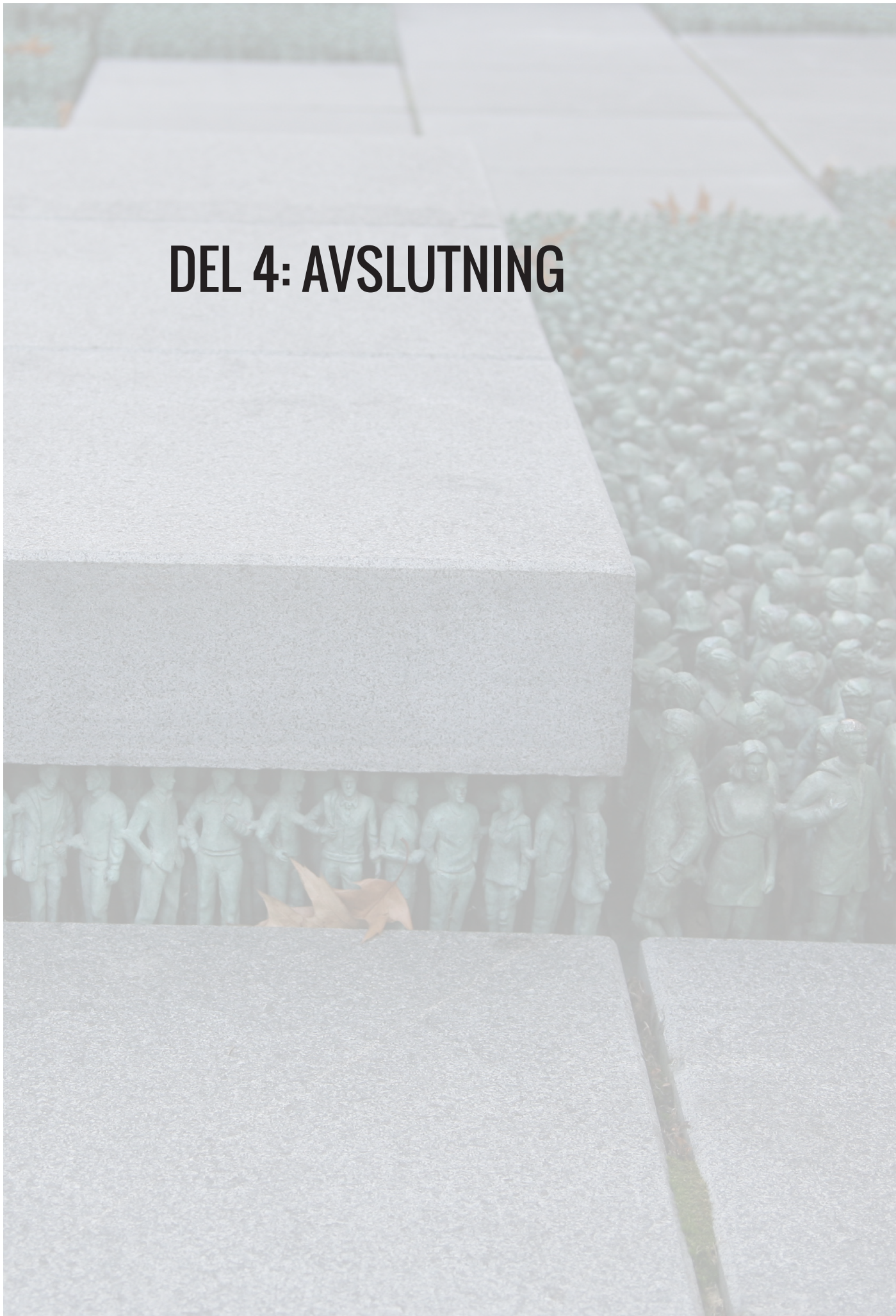
Som landskapsarkitekt synes eg plasseringa av steinane i nokre tilfelle ikkje er særleg god og difor bidreg til eit litt rotete intrykk. Særskilt der det er mange steinar saman, som utanfor Jødisk museum i Calmeyers gate, meiner eg at dette kunne vore gjort betre, kanskje saman med ein landskapsarkitekt. Kanskje kunne dei heller følgt trappa eller vore plassert på ei eller to linjer?

Dette er også eit prosjekt som er integrert i landskapsarkitekturen, men som fungerer litt som ein intervensjon likevel. Her treng ein ikkje lesa mange orda for å forstå kva dette er, og å ana ei viss utstrekning av det. Ein blir minna på eit ubehagelig lag av historia vår. Også dette verket kan fungera litt som dekor av gata, men fordi steinane berre er plassert ut nokre få plasser, blir dei kanskje meir eit overraskande element som ein blir nyfiken på. Desse verka er plasserte ut på bakgrunn av ein bestemt fysisk stad, men skaper også ein ny stad ved å setja i gong debattar. Slik sett er dette offentleg kunst som bidreg til å starta ein debatt ein kanskje ikkje hadde sett for seg å ta i dag. Dette viser ein av dei store styrkane til offentleg kunst – å kunna bidra til kommunikasjon og debatt. Med desse små minnesteinane blir ein meir merksam på det andre som omgjev oss, og dei set i gong førestillingsevna vår. Slik kan ein liten detalj endra opplevinga av eit heilt byrom.

OPPSUMMERING

Desse prosjekta har vist ulike møte mellom kunst og landskapsarkitektur som gir ulike opplevingar. *Grass Roots Square* og *Snublesteiner* viser at kunstprosjekt ikkje treng å vera mindre talande eller blir oversett fordi om dei er integrert i landskapsarkitekturen. Rett nok er desse ikkje laga for å fylla ein funksjon slik som dei funksjonelle byromsprojekta frå 1980-talet som Kwon kritiserer, men dei viser at også små integrerte verk kan fungera som intervensjonar som bidreg til opplevinga av ein stad. Dei kunstprojekta som endrar opplevinga av staden, slik som *92 Columns* og *House of Commons*, gjer dette fordi dei gir ei umiddelbar sanseleg oppleving til tilskodaren. *Grass Roots Square* og *Snublesteiner* er ikkje like inngripande i situasjonen, men legg til noko til opplevinga. Dei prosjekta som gir minst til opplevinga av landskapet er dei prosjekta som gjer seg avhengige av tekst for å forklara ein budskap. Dette gjeld Verdensplassen med verket *Elvebank* og Ibsensitata i Karl Johan. Her fungerer kunsten meir som dekor enn som eit bidrag til opplevinga.

DEL 4: AVSLUTNING



OPPSUMMERING

I denne oppgåva har eg presentert ulike møte mellom landskapsarkitektur og kunst og diskutert både korleis landskapsarkitektur kan arbeida i høve til kunst og kva kunsten kan tilføra opplevinga av omgjevnader og landskapsarkitektur.

Det er verken lett eller særleg hensiktsmessig å prøva å trekkja ei grense mellom landskapsarkitektur og kunst. Dette har Del 2 av oppgåva vist. Denne delen har også vist korleis landskapsarkitektur og kunst møtes, og kva ulike prosjekt dette har gitt. Nokon gonger kan dei saman bidra til ei god oppleving, andre gonger kan kunstverket bli for integrert til å bli lagt merke til i det heile. Prosjekt av typen konseptuell landskapsarkitektur som er tydeleg inspirert av kunst har eg ikkje klart å finna i nærleiken, men det hadde vore spennande å også studert eit slikt eksempel.

I del 3 av oppgåva har eg igjennom prosjektstudia prøvd å finna ut korleis møte mellom kunst og landskapsarkitektur i dag føregår, og korleis ein opplever desse. Både litteraturstudiet og prosjektstudia viser kva kunst og landskapsarkitektur kan bidra med til kvarandre og til opplevinga. Dei har bidrege til kvarandre med formspråk, idear og metodar på det teoretiske plan. I dei konkrete møta kan kunst endra heile opplevinga av ein stad, som hos Telenor Fornebu, men då må kunsten også vera tilgjengeleg for tilskodaren utan forkunnskaper. På Verdensplassen er det opplevinga av dei landskaplege elementa som er lettast tilgjengeleg for publikum, medan konseptet ikkje er det. I dette tilfellet opplever ein kunsten mest som dekorasjon. Om målet var å skapa ein plass for vassleik og møte kunne ein kanskje fått dette betre til i eit tettare samarbeid med ein landskapsarkitekt. Prosjektstudia har også vist at trass Kwon sin kritikk mot integrert kunst, treng ikkje denne vera kjedeleg eller utan bodskap. Både *Snublesteiner* og *Grass Roots Square* viser dette. Samarbeidsprosjekt mellom kunstnarar og landskapsarkitektur kan gi mange spennande prosjekt også i framtida. To av prosjekta, *House of Commons* og *Snublesteiner*, er ikkje samarbeidsprosjekt med landskapsarkitekt til stades. Dei er likevel relevante for oss fordi dei går i dialog med landskapet rundt og endrar eller legg til noko til opplevinga av det.

Den stadsspesifikke kunsten har gjort at også kunstnarar, slik landskapsarkitektur har gjort, tek utgangspunkt i staden og det som karakteriserer den. Dette er ein fellesnemnar for mange av dei vellukka prosjekta eg har vore innom. *Grass Roots Square* hadde ikkje teke

opp det temaet det gjer i dag om den var plassert ein annan stad. Industrieruinane til Latz hadde ikkje gjort det same for opplevinga om dei ikkje var heimehøyrande der. Dette viser også kvifor det ikkje nyttar å kopiera eit formspråk. Ein må klara å sjå ideen bak og tilpassa denne til staden. Historia har også vist kva som er viktig i eit samarbeidsprosjekt. Ein må ha respekt for kvarandre sine kunnskaper og sjå kva dei kan tilføra eit prosjekt. Om ein vågar å skapa noko saman ut å frå begge sine kunnskaper trur eg ein kan få til andre og meir spennande opplevingar og prosjekt i framtida.

Kunst i offentlege rom bør gi ei umiddelbar oppleving av verket. Det er eit fåtal som vil ta seg tid til å lesa eit skilt, og langt mindre ei bok, for å forstå eit kunstverk dei møter i kvardagen. Det er synd å ikkje bruka moglegheiten til å snakka til publikum når ein får den gjennom offentlege oppdrag. For det er mogleg, det har mellom anna *Grass Roots Square* vist. Verket er fascinerande, det får folk til å stoppa opp og bevega seg på andre måtar. Og det har ein budskap som alle kan forstå utan at ein treng å nytta tekst i det heile. Fleire av verka eg har vitja har hatt skilt som forklarar verket. Dette kan vera interessant for dei som ynskjer å finna ut meir, men det er ein svakhet dersom ein må lesa skilt for å få ei verkeleg oppleving. Ibsensitata er eit døme på dette. Setningane er fine som dekor i gata, men for å forstå verket må dei fleste anten lesa eller ha forkunnskapar.

Det viktigaste er at både landskapsarkitekturen og kunsten gir ei umiddelbar, sanseleg oppleving som gir behag, og gjerne set i gong ein refleksjon. På denne måten kan ein bidra til gode kvardagsopplevingar. Landskapsarkitekturen gir ofte sanselege opplevingar utan at tilskodaren eller brukaren tenkjer over det, det kan vera ei god køyreoppleving eller terrengforming som gjer at ein må bevega seg på nye måtar. Dette er ein av dei største styrkane til faget, og noko av det me kan bidra med. Me har sett at den estetiske opplevinga kan gjera noko med menneske. Det endra synet på estetikk som gir tilskodaren ei viktig rolle, saman med den diskursive og sosiale retninga både kunst og landskapsarkitektur har utvikla seg i, gjer at tilhøva ligg godt til rette for å skapa spennande prosjekt rike på opplevingar.

KONKLUSJON

Eg starta med å spørja korleis kunst og landskapsarkitektur saman kan bidra til større opplevingsverdi. Gjennom eksempla frå litteraturstudia og prosjektstudia har eg komme fram til konklusjonen at ved å fokusera på den umiddelbare sanslege opplevinga kan både landskapsarkitektur og kunst bidra til opplevinga. Kunst bildreg mindre til opplevinga om konseptet til kunstverket blir for bokstavleg, og det same er tilfelle for landskapsarkitekturen. Det er dei sanslege kvalitetane som gir den estetiske opplevinga. Dei kunstprosjekta som er avhengige av forkunnskapar eller tekst bidreg i midre grad til opplevinga, og kommuniserer såleis dårleg med både omgjevandene og tilskodaren.

Akkurat som at kunst er eit ope omgrep som kan omfatta mange ulike aktiviteter, har eg gjennom denne oppgåva komme fram til at det same gjeld for landskapsarkitektur. I alle dei fire kategoriane av møte mellom kunst og landskapsarkitektur eg har nemnt er det vanskeleg å skilja mellom kva som er kunst og kva som er landskapsarkitektur. Og konklusjonen min er at det ikkje er hensiktsmessig heller. I mange tilfelle er det nettopp gjennom å ikkje vera redd for grensa mellom faga at det har oppstått spennande prosjekt som har utvikla faget. Eg meiner på ingen måte at me skal ta arbeidet frå kvarandre, men at ein skal våga å tenkja som den andre. Me som landskapsarkitektar må, som Lassus seier, setja like store krav til det me produserer som ein kunstnar gjer. Me må finna kunsten i vårt eige fag, og sjå moglegheitene me har til å gi folk nye opplevingar. Eg meiner at særleg gjennom den diskursive retninga har landskapsarkitekturen saman med kunsten, og andre fag, funne ei felles platform som vil kunna gi oss mange spennande prosjekt i framtida. Desse prosjekta prøver å vera med på å løysa samfunnsproblem utan å leggja lok på diskusjonen.

I mange tilfelle ser det ut til at det krever ein uredd fagperson for å fullføra spennande og utviklande prosjekt på dette feltet. Fleire av dei landskapsarkitektane som har arbeidd innan dei kategoriane eg har komme fram til er ikkje redde for å sjå på sitt eige arbeid som kunst. Landskapsarkitektur kan også vera kunst, utført med våre eigne material og verkemiddel. Denne kan gi opplevingar slik kunst også kan. Me må sjå etter kunsten i vårt eige fag. Det er viktig at me som landskapsarkitektar vågar å sjå på oppgåvene våre som noko meir enn berre ei løysing på ei praktisk utfordring. Me må utnytta kvar moglegheit

til å skapa gode omgjevnader og gode estetiske opplevingar i kvardagen til folk. Som landskapsarkitektar står me i ei unik stilling til å bidra med nettopp dette, me må berre våga.

ETTERORD

Då eg gjekk i gang med oppgåva såg eg for meg at eg skulle kunna finna ei grense mellom landskapsarkitektur og kunst. I staden har eg funne det motsette. Eg ser ikkje lenger hernsikten med ei slik grense. Og eg har sett kva som hender når ein ikkje lar slike definisjonar begrensa seg. Eg meiner framleis at ein ikkje skal laga kunstobjekt. Men me skal bidra til opplevinga av våre offentlege rom med dei kunnskapene me har, og me skal gjera det med eit ynskje om å gjera ein forskjell. Me arbeider med sterke verkemiddel, og me må våga å bruka dei til å gi folk opplevingar i kvardagen. Såleis ligg kunst og landskapsarkitektur ligg mykje nærare enn eg såg for meg.

Igjennom heile studietida mi har eg veksla mellom å villa arbeida praktisk og å arbeida teoretisk. Denne oppgåva kom når eg ynskte å arbeida teoretisk. Og etter å ha fått oppsummert heile faget for meg sjølv og har fått alle referansane på plass, kjenner eg meg meir klar enn nokon gong til å prosjektera igjen. Ikkje berre fordi det har vore krevjande å arbeida med tekst når eg kunne arbeidd på andre måtar, men fordi eg kjenner meg tryggare nå. Eg har fått tenkt igjennom dei prosjekta eg har arbeidd med på studiet og sett kva eg kunne ha gjort annleis. Såleis har det vore ei litt personleg reise som eg likevel håpar at andre også kan ha same nytta av.

LITTERATURLISTE

- Andrews, M. (1999). *Landscape and Western art*. Oxford history of art. Oxford: Oxford University Press.
- Battery Park City Authority. *Waterfront Plaza*. Tilgjengelig fra: <http://bpca.ny.gov/places/public-art/> (lest 20.11.15).
- Bettum, O. (2014). Politiske parker. *Arkitektur N*, 6-2014: 6.
- Brekke, N. G., Nordhagen, P. J. & Lexau, S. S. (2008). *Norsk arkitekturhistorie : frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret*. 2. utg. utg. Samlagets bøker for høgare utdanning. Oslo: Samlaget.
- Brown, J. (2000). *The modern garden*. London: Thames and Hudson.
- Caspari, S. (2004). *Det gyldne snitt : den estetiske dimensjon, en kilde til helse og et etisk anliggende*. Åbo: Åbo akademis förl. Distribution: Oy Tibo-Trading.
- Cold, B. (2010). *Her er det godt å være : om estetikk i omgivelsene*. Temahefte (Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. Fakultet for arkitektur og billedkunst), b. 3. Trondheim: Tapir akademisk forl.
- Danbolt, G., Flottorp, V., Brudevoll, K., Homlong, B. & Thorbjørnsen, K. (2009). *Norsk kunsthistorie : bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 3. utg. språkleg bearbeiding ... ved Kari Thorbjørnsen. utg. Samlagets bøker for høgare utdanning. Oslo: Samlaget.
- Danbolt, G. (2014). *Frå modernisme til det kontemporære : tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget.
- Dee, C. (2012). *To design landscape : art, nature & utility*. London: Routledge.
- Denmark.dk. *Superkilen celebrates diversity in Copenhagen*. Tilgjengelig fra: <http://denmark.dk/en/lifestyle/architecture/superkilen-celebrates-diversity-in-copenhagen/> (lest 25.11.15).
- Doherty, C. (2015). *Out of time, out of place : public art (now)*. London: Art Books.
- Elton, L. (2015, 24.10.15). Betydningen av et hjem. *Dagsavisen*.
- Falck, I. & Aguerre, G. *Ibsen Sitat*. <http://www.fa-art.se/wrk2.htm>. Tilgjengelig fra: <http://web.comhem.se/~u11003096/IbsenSitat/IbsenSitat2.html> (lest 19.11.15).
- Flatbread Society. (2015). *Soil Procession* Tilgjengelig fra: <http://flatbreadsociety.net/actions/29/soil-procession> (lest 26.11.15).
- Gabrielsen, S. (2012). *Kunst som ideologisk sted*. www.kunstkritikk.no. Tilgjengelig fra: <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/kunst-som-ideologisk-sted/> (lest 12.11.15).
- Gardner, H. (2005). *Gardner's Art through the ages : Vol. 2*. 12th ed. / Fred S. Kleiner, Christin J.

- Mamiya. utg. Belmont, Calif: Thomson/Wadsworth.
- Gora, M. & Diedrich, L. (2012). *Light volumes : art and landscape*. Basel: Birkhäuser.
- Green, J. *Interview with Martha Schwartz, FASLA*. www.asla.org: American Society of Landscape Architects. Tilgjengelig fra: <https://www.asla.org/ContentDetail.aspx?id=33801> (lest 09.11.15).
- Grønneberg, A. (2012, 02.07.2012). 50.000 statuer foran regjeringskvartalet. *Dagbladet*.
- Grønvold, U. (2005). Dynamics and Common Sense. I: Heinisch, D. (red.) *Telenor at Fornebu*, s. 42-78. Oslo: Gyldendal.
- Gustavsson, E. (2012). Meaning versus signification: towards a more nuanced view of landscape aesthetics. *Journal of Landscape Architecture*, 7 (2): 28-31.
- Hall, T. & Robertson, I. (2001). Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research*, 26 (1): 5-26.
- Hauge, Ø. (2007). *Hva skal vi med den relasjonelle kunsten?* . Kunstkritikk.no. Tilgjengelig fra: <http://www.kunstkritikk.no/kommentar/hva-skal-vi-med-den-relasjonelle-kunsten/> (lest 20.11.15).
- Hauxner, M. (1993). *Fantasiens have : det moderne gjennombrud i havekunsten og sporene i byens landskab*. København: Arkitektens Forlag.
- Hauxner, M. (2002). *Med himlen som loft : det moderne gjennombruds anden fase 1950-1970 : bygning og landskab, rum og værker, byens landskab*. København: Arkitektens Forl.
- Hauxner, M. (2011). *Fra naturlig natur til supernatur : europæisk landskabsarkitektur 1967-2007 set fra Danmark*. Supernatur. Risskov: Ikaros Press.
- Helsvig, S. J. (2014). *Topografiske karikaturer*. www.kunstkritikk.no. Tilgjengelig fra: <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/topografiske-karikaturer/?d=no> (lest 20.11.15).
- Herrington, S. (2009). *On landscapes*. Thinking in action. New York: Routledge.
- Hjellnes Consult. (2015). *Verdensplassen i Verdensparken på Furuset*. www.hjellnesconsult.no. Tilgjengelig fra: <http://www.hjellnesconsult.no/nyhetsartikler/820-verdensplassen-i-verdensparken-pa-furuset> (lest 14.10.15).
- Hunt, J. D. (2000). *Greater perfections : the practice of garden theory*. London: Thames & Hudson.
- Husevaag, T. (2015). *Elvebank*. Tilgjengelig fra: http://www.torgeirhusevaag.com/prosjektsider/Utsmykkinger/elvebank_t.html (lest 01.11.15).
- Indregard, M. (2006). *Skulpturlandskap Nordland - stedsspesifikk kunst? : en analyse av utvalgte*

skulpturer. Oslo: M. Indregard.

Jødisk Museum. Tilgjengelig fra: <http://jodiskmuseumoslo.no/forside/snublestener/> (lest 18.11.15).

Jørgensen, K., Stabel, V. & Norske landskapsarkitekters, f. (2010). *Ny norsk landskapsarkitektur*. Oslo: Gyldendal akademisk.

Jørgensen, K. (2012). Abstrakte landskap. Grindaker og Gabrielsens fornyelse av norsk hagearkitektur. I: *Brytninger. Norsk arkitektur 1945-65*, s. 206-215. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Jørgensen, K. (2015). En dialog med landskapet. Et intervju med Inge Dahlmann. . *Arkitektur N* (Nr. 1-2015): 42-63.

KORO. (2009). *Regjeringskvartalet del 6 (R6). Lukket konkurranse for utendørs kunstprosjekt. Juryens uttalelse*. : KORO. Tilgjengelig fra: <http://koro.no/content/uploads/2015/01/R6-Lukket-konkurranse-Juryens-uttalelse.pdf> (lest 15.11.15).

KORO. (2015a). *Liberté*. Tilgjengelig fra: <http://koro.no/prosjekter/liberte/> (lest 20.11.15).

KORO. (2015b). *Om KORO*. Tilgjengelig fra: <http://koro.no/om/koro/> (lest 20.11.15).

KORO. (2015c). *R6, Regjeringsbygg*. Tilgjengelig fra: <http://koro.no/prosjekter/r6-regjeringsbygg/> (lest 15.11.15).

KORO. (2015d). "Snublestener". Tilgjengelig fra: <http://koro.no/prosjekter/snublestener/> (lest 18.11.15).

Kostof, S. (1995). *A history of architecture : settings and rituals*. 2nd ed. utg. New York: Oxford University Press.

Kwon, M. (2002). *One place after another : site-specific art and locational identity*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Landskapsfabrikken. (2009). Verdensparken forprosjekt. Tilgjengelig fra: http://biblioteket.husbanken.no/arkiv/dok/3568/verdensparken_furuset.pdf (lest 12.11.15).

Lindholm, O. F. (2013, 22.11.13). Ukledelig kompromiss. *Dagsavisen*.

Louisiana Museum of Modern Art. (2014). *Riverbed*. Tilgjengelig fra: <http://en.louisiana.dk/exhibition/olafur-eliasson> (lest 14.11.2015).

Miles, M. (1997). *Art, space and the city : public art and urban futures*. London: Routledge.

Olin, L. (2011). Form, Meaning, and Expression in Landscape Architecture. I: Treib, M. (red.) *Meaning in Landscape Architecture & Gardens*. London: Routledge.

Oslo Kommune. (2014). *Elvebanken på Verdensplassen (Skilt ved plassen)*.

- Oslo Pilot. *Om Oslo Pilot*. Tilgjengelig fra: <http://oslopilot.no/nb/oslo-pilot/about-oslo-pilot/> (lest 20.11.15).
- Pedersen, A. (2015, 23.10.15). Modernismen som har flata ut. *Dag og Tid*
- Plan- og bygningsetaten Oslo kommune. *Verdensparken landskapsarkitektur*. Byplan Oslo Tilgjengelig fra: <http://byplanoslo.no/content/verdensparken-landskapsarkitektur-0> (lest 16.11.15).
- Richardson, T. (2008). *Avant gardeners : 50 visionaries of the contemporary landscape*. London: Thames & Hudson.
- Ruder, J. & Volle, W. (2005). Artwork at Fornebu. I: Heinisch, D. (red.) *Telenor at Fornebu*. Oslo: Gyldendal.
- Røed, K. (2015, 21.10.15). Et monument over hverdagsmennesket. *Aftenposten*.
- Sandberg, L. (2012, 05.12.2012). Ikke bare politisk korrekt. *Aftenposten*, s. 1.
- SLA. *Fredericia C Smart Urban Laboratory. From temporary nature to contemporary city*. . Tilgjengelig fra: <http://old.sla.dk/images/indhold/sla/FredericiaC.pdf> (lest 19.11.15).
- Snøhetta. *Karl Johans gate*. Tilgjengelig fra: <http://snohetta.com/project/75-karl-johans-gate> (lest 20.11.15).
- Svendsen, L. F. H., Säätelä, S. & Jason. (2004). *Det sanne, det gode og det skjønne : en innføring i filosofi*. Oslo: Universitetsforl.
- The Local DE. (2015). *Pressure mounts to allow 'Stolpersteine' in Munich*. www.thelocal.de. Tilgjengelig fra: <http://www.thelocal.de/20150121/pressure-mounts-on-munich-to-allow-stolpersteine> (lest 19.11.15).
- Treib, M. (1993). *Modern landscape architecture : a critical review*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Treib, M., Noguchi, I. & Unesco, G. (2003). *Noguchi in Paris : the UNESCO Garden*. San Francisco, Calif: William Stout Publishers.
- Treib, M. (2011). Must Landscapes Mean? Approaches to Significance in Recent Landscape Architecture. I: Treib, M. (red.) *Meaning in Landscape Architecture & Gardens*. London: Routledge.
- Treib, M. (2013). Landscapes transitional, modern, modernistic, modernist. *Journal of Landscape Architecture*, 8 (1): 6-15.
- Turner, T. (2005). *Garden history : philosophy and design 2000 BC-2000 AD*. London: Spon Press.
- Walker, P. & Sasaki, Y. (1989). *Peter Walker : landscape as art*. Process architecture (trykt utg.), b. 85. Tokyo: Process Architecture Publ.

- Weilacher, U. (1996). *Between landscape architecture and land art*. Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art. Basel: Birkhäuser.
- Weilacher, U. (2005). *In gardens : profiles of contemporary European landscape architecture*. Basel: Birkhäuser.
- West 8. (2015). *Le mille pietre*. http://www.west8.nl/projects/installations_exhibitions/le_mille_pietre/. Tilgjengelig fra: http://www.west8.nl/projects/installations_exhibitions/le_mille_pietre/ (lest 15.10.15).
- Williams, R. (2009). *Art theory : an historical introduction*. 2nd ed. utg. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Økland, I. (2008, 10.09.2008). Ibsen som jålete grafitti. *Aftenposten Morgen*, s. 2.

ILLUSTRASJONAR

Alle foto der ikkje anna er oppgjevne er tekne sjølve.

- 1: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malevici06.jpg#/media/File:Malevici06.jpg>
- 2: https://c1.staticflickr.com/1/77/167214477_104191b354_b.jpg
- 3: <https://arslocii.files.wordpress.com/2011/08/stone-field2.jpg>
- 4: http://www.architetturadi Pietra.it/wp/wp-content/uploads/2008/10/dedalo_minosse_5.jpg
- 5: http://blogs.walkerart.org/ecp/wp-content/ecp/floating_island_800.jpg
- 6: <http://www.phaidon.com/resource/art-and-place-pburton-1-2.jpg>
- 7: <http://koro.no/prosjekter/liberte/>
- 8: "Cubist Garden Villa de Noailles Hyeres" by SiefkinDR - Own work. Licensed under CC BY-SA 3.0 via Commons - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cubist_Garden_Villa_de_Noailles_Hyeres.JPG#/media/File:Cubist_Garden_Villa_de_Noailles_Hyeres.JPG
- 9: Kopiert frå: Weilacher, U. (2002). Brasilianische Eleganz und Schweizer Minimalismus. *disP The Planning Review*, 38 (149): 38-45.
- 10: http://41.media.tumblr.com/6edcaf5faf3743e3a1a4e098dc1aceea/tumblr_nx5bfpf6KE1qzsvmgo1_1280.jpg
- 11: https://farm6.staticflickr.com/5141/5654844695_809ccfbbde_b.jpg
- 12: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/19/9f/82/199f825fdf698930738220e8d4e04fdf.jpg>
- 13: <http://www.west8.nl/images/dbase/849.jpg>
- 14: <http://www.pritzkerprize.com/1980/works>
- 15: <http://blog.espasso.com/tag/robertoburlemarx/>
- 16: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/94/8f/ec/948fec0d8cb40bd9498a7dea9d469959.jpg>
- 17: http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group5/building41787/media/zpgu_06hkn01020090731045.8557jw.jpg
- 18: <http://www.etantdonne.com/wp-content/uploads/2011/01/Siah-Armajani+-Battery-Park-City.jpg>
- 19: <https://www.facebook.com/BjorvikaUtvikling/photos/a.485008411678130.1073741853.128911470621161/485008648344773/?type=3&theater>
- 20: Eige foto

21: Eige foto

22: Eige foto

23: Eige foto

24: <http://koro.no/kunstverk/grass-roots-square/>

25: Eige foto

26: Eige foto

27: Eige foto

28: Eige foto

29: Eige foto



Noregs miljø- og
biovitenskapelige
universitet

Postboks 5003
NO-1432 Ås
67 23 00 00
www.nmbu.no