

Objektet vender tilbake

En undersøkelse av Marianne Heskes *Prosjekt Gjerdeløa* (1980/2014)

Sigrud Stenerud Steien



Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo
Veileder: professor Ina Blom
Juni 2020

Objektet vender tilbake

En undersøkelse av Marianne Heskes *Prosjekt Gjerdeløa* (1980/2014)

Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Universitetet i Oslo

Kandidat: Sigrid Stenerud Steien

Veileder: professor Ina Blom

© Sigrud Stenerud Steien

2020

Objektet vender tilbake: En undersøkelse av Marianne Heskes *Prosjekt Gjerdeløa*
(1980/2014)

Sigrud Stenerud Steien

<http://www.duo.uio.no/>

Sammendrag

I anledning ungdomsbiennalen i 1980 demonterte og transporterte Marianne Heske (f.1946) ei 350 år gammel utløe fra seterterrenget i Tafjord i Sunnmøre til Pompidou-senteret i Paris. Som en konsekvens av denne forflytningen ble løas funksjon og mening forskjøvet. Innenfor kunstmuseets vegger ble løa forstått som kunst. Etter endt utstilling ble løa plassert tilbake på grunnmuren i Tafjord hvor den gjenopptok sin opprinnelige funksjon. Begivenheten var med dette å regne som over og kunsten eksisterte kun i den fotografiske dokumentasjonen. I 2014 ble imidlertid «Gjerdeløa» igjen å se i kunstmuseet. Til utstillingen *tour-Retour* i Astrup Fearnley Museet hadde prosjektet fått et nytt tillegg: en avstøpning gjort i hvit, gjennomskinnelig kunstharpiks. De to løene ble presentert som hverandres motsetninger og «Gjerdeløa» gjenopptok sin rolle som kunst, denne gangen permanent. Med utgangspunkt i presentasjonen av prosjektet i Paris 1980 og *tour – Retour* i 2014, samt den fotografiske dokumentasjonen fra den opprinnelige begivenheten, undersøker jeg det tilbakevendende objektet og hvorvidt dets tilstedeværelse i museumsrommet tilfører en mer autentisk erfaring av prosjektet enn hva fotografiene klarer alene.

Forord

Å skrive en masteroppgave har vært en utfordrende, men lærerik prosess. Jeg vil først og fremst rette en stor takk til min veileder, professor Ina Blom for retning, konstruktive tilbakemeldinger og tålmodighet. Jeg er svært takknemlig for dine gode råd underveis i prosessen.

Videre ønsker jeg å takke kunstner Marianne Heske for en hyggelig og imøtekommende samtale, og til kunsthistoriker Ingvild Krogvig som tok seg tid til å svare på spørsmål ved første henvendelse.

Jeg ønsker også å takke mine medstudenter for tilbakemeldinger i begynnelsen av skriveprosessen. En spesiell takk til Nanna og Liv for selskap på lesesalen, tilbakemeldinger og råd. Takk til Kjersti for korrekturlesning og enorme støtte i slutfasen av prosjektet.

Helt til slutt ønsker jeg å takke venner og familie for oppmuntring, støtte og gode råd. Det har vært helt avgjørende for meg i denne perioden.

Oslo, 14. juni 2020

Sigrid Stenerud Steien

Innholdsfortegnelse

1 INTRODUKSJON	1
1.1 OPPGAVENS PROBLEMSTILLING OG INTENSJON	2
1.2 UNDERSØKELSESMATERIALE	3
1.3 LITTERATUR OG FORSKNING PÅ PROSJEKT GJERDELØA	3
1.4 INNDELING OG STRUKTUR	4
2 KONSEPTKUNST	7
2.1 KONSEPTKUNST SOM TENDENS	7
2.1.1 Et utvidet tekstbegrep	9
2.1.2 Ulike tilnæringer innen konseptkunst	10
2.1.3 Konseptkunsten i Norge	15
2.2 BEVARING OG HISTORISERING	17
2.2.1 Dokumentasjonen som bevarende element	17
2.2.2 Historisering av konseptkunst	18
3 PROSJEKT GJERDELØA	22
3.1 BEGIVENHETEN I 1980	22
3.1.1 Mellom to kontekster	24
3.1.2 Bevaringen av begivenheten	26
3.2 TOUR – RETOUR (2014-2015)	29
3.3 DEBATTEN OM «GJERDELØA» SOM KUNSTOBJEKT	31
3.4 FORFLYTNING	35
3.5 AVSTØPNINGER	38
3.5.1 Det bevarende fotografiet	38
3.5.2 Replika i kunstharpiks	41
3.6 OBJEKTET VENDER TILBAKE	46
4 AVSLUTTENDE REFLEKSJONER	49
LITTERATURLISTE	52
ILLUSTRASJONSLISTE	56

1 Introduksjon

Marianne Heskes (f.1946) *Prosjekt Gjerdeløa* (1980) har en ikonisk posisjon innenfor nyere norsk kunsthistorie og regnes for å være et av de første eksemplene på tidlig konseptkunst i Norge. Det var i anledning ungdomsbiennalen at Heske demonterte den da 350 år gamle utløa fra det bratte kulturlandskapet i Tafjord, Sunnmøre, lastet bilen med tømmerstokkene og transporterte løa over til Paris. Der ble den montert opp igjen i Pompidou-senterets «supermoderne arkitektur».¹ Plassert i utstillingsrommet ble «Gjerdeløas» opprinnelige funksjon og mening som bruksobjekt forskjøvet. I den rette konteksten var løa å betrakte som kunst. Etter utstillingen i Paris ble prosjektet presentert ved Henie Onstad Kunstsenter på Høvikodden, før den på ettårsdagen av demonteringen ble satt tilbake på grunnmuren i Tafjord. Plassert tilbake i sitt opprinnelige miljø gjenopptok objektet sin ordinære funksjon som utløe og den kunstneriske begivenheten var å regne som avsluttet. Prosjektet ble i 1984 publisert i sin helhet i boken *Prosjekt Gjerdeløa: Tafjord – Paris – Oslo – Paris*, representert ved en omfattende fotografisk dokumentasjon fra prosessen. I etterkant av begivenheten var det dette fotografiske materialet som fungerte som representasjon for prosjektet, i fraværet av det fysiske objektet i utstillingsrommet.

I 2014 ble «Gjerdeløa» igjen å se i museumsrommet, presentert i utstillingen *tour-Retour* ved Astrup Fearnley Museet i Oslo. Her ble løa plassert sammen med en avstøpning laget i hvit, gjennomskinnelig kunstharpiks. I den nye installasjonen sammenstilles de to løene og fremstår som hverandres motsetning. Heske åpner med dette opp for en ny forståelse av det originale objektet. Hun erfarer utviklingen som en metamorfose der den nye avstøpningen er et direkte produkt av «Gjerdeløas» tømmer.

Etter *tour-Retour* ble stokker av treverk og kunstharpiks pakket ned og bevart i et lager. Heske hadde i 2013 sendt et tilbud til Nasjonalmuseet om å kjøpe «Gjerdeløa» til deres permanente samling. Fem år senere valgte museet å avslå tilbudet, da de i 2016 hadde kjøpt den fotografiske installasjonen bestående av tretti fotografier fra prosessen. Som et tidlig konseptuelt prosjekt var det, ifølge museets argumentasjon, ikke objektet i seg selv som var kunsten, men forskyvingen av forståelsen av løa som resultat av forflytningen Heske initierte. Da prosjektet allerede var representert i museets samling ble installasjonen prioritert vekk til fordel for andre innkjøp. Avslaget ble begynnelsen på en debatt som skulle strekke seg utover høsten 2018 i Norges største aviser. Flere mente at løa burde finnes i den permanente

¹ Jorunn Veiteberg, *To Whom it may concern* (Museet for Samtidskunst, 2002), 70.

samlingen til Nasjonalmuseet på bakgrunn av dens posisjon i norsk kunsthistorie og som Heskes hovedverk. Heske selv erfarer dagens installasjon som et prosessverk og en fortsettelse av det opprinnelige prosjektet.

1.1 Oppgavens problemstilling og intensjon

Med de ulike perspektivene på prosjektet som diskusjonen i 2018 ville presentere blir det tydelig at det finnes hvert fall to ulike forståelser av hva prosjektet er i dag. Nasjonalmuseet legger vekt på *Prosjekt Gjerdeløa* som tidlig konseptkunst, med et fokus på en tidsbasert, dematerialisert kunst der det konkrete objektet i stor grad går tilbake til sin opprinnelige funksjon, går i oppløsning eller demonteres i etterkant av den begivenheten, slik som var tilfellet med Heskes opprinnelige prosjekt i 1980. Heske forstår derimot prosjektet som en prosess i stadig utvikling, uten en tydelig avslutning eller konklusjon, der «Gjerdeløa» som gjenstand igjen får spille en aktiv rolle i installasjonen. Det er med dette som utgangspunkt at jeg ønsker å undersøke prosjektets utvikling, med fokus på de ulike representasjonene av prosjektet. Problemstillingen for oppgaven er dermed følgende: Gir installasjonen med kunstharpiksavstøpningen av «Gjerdeløa» en mer autentisk tilstedeværelse av prosjektet i utstillingsrommet enn det fotografiene klarer?

Behovet for det tilstedeværende objektet i installasjonen gjenoppstår med tilføringen av kunstharpiksreplikaen i 2014, tretti år etter at løa opprinnelig var satt tilbake i Tafjord. På samme måte som fotografiene av prosessen fra Tafjord til museumsrommet fungerer som en bekreftelse av at begivenheten har funnet sted, og dermed etablerer begivenheten, opplever jeg den nye replikaen som et nytt bekræftende element i installasjonen. Disse avstøpningene representerer dermed ulike oppfatninger av hva verket er: forskyvningen av løas funksjon og mening formidles i den fotografiske dokumentasjonen, men det er løa som objekt som bevares i replikaen. Innrissingene fra da løa stod i Tafjord og utstillingene i 1980 gjengis i stukkene til kunstharpiksreplikaen. Man kan dermed se på denne replikaen som en avstøpning av kunstobjektet, fremfor en kopi av løa som bruksobjekt.

Installasjonen med kunstharpiksreplikaen ble først presentert ved utstillingen *tour-Retour*, og kan dermed forstås som en form for «brudd» med *Prosjekt Gjerdeløa* fra 1980. Presentert ved Aarhus kunstmuseum (ARoS) i utstillingen *Far From Home* (2018-2021) går installasjonen derimot under tittelen *Prosjekt Gjerdeløa*. Jeg vil derfor benytte tittelen *Prosjekt Gjerdeløa* for både den opprinnelige begivenheten og dagens installasjon, men med presiseringer. Med «Gjerdeløa» viser jeg i oppgaven til objektet tømmerløa.

1.2 Undersøkellesmateriale

Som undersøkellesmateriale har jeg for dette prosjektet fokusert på installasjonene *Prosjekt Gjerdeløa* (1980) slik det ble presentert i Paris og *tour-Retour* (2014). Prosjektet har blitt presentert på forskjellige måter, men de ulike installasjonene presenteres aldri helt likt; i Paris bestod installasjonen av to konstruerte rom, der dokumentasjonen ble presentert i det ene, mens selve løa stod i et eget, litt større rom. Presentasjonen i Henie Onstad Kunstsenter var en annen. Som kunsthistoriker og kurator Ingvild Krogvig kommenterer i sin avhandling *Konseptkunst på norsk: En undersøkelse av Bård Breivik, Gerhard Stoltz, Viggo Andersen og Marianne Heskes konseptuelle strategier i perioden 1970-1982* (2009) kunne utstillingsrommet i Paris enkelt manipuleres ved å enkelt skape mindre rom i salen, noe som ikke var tilfellet på Henie Onstad.² Installasjonen i *tour – Retour* skiller seg også fra presentasjonen ved ARoS: I Astrup Fearnleys utstillingslokaler presenteres løene sammen med et fotoinstallasjonen bestående av tretti fotografier og et maleri av Adolph Tiedemand. Installasjonen i ARoS presenterer de to løene med en fotoinstallasjon bestående av seksten fotografier, der fortellingen stopper ved monteringen av løa i utstillingsrommet i Pompidou. Oppgaven vil primært omhandle forholdet mellom objektet «Gjerdeløa», replikaen og det fotografiske materialet, og i mindre grad de ulike variantene av installasjonene. Jeg vil likevel beskrive installasjonene i Paris og ved Astrup Fearnley i større grad da disse representerer de ulike variantene av prosjektet og viser en tydelig endring. Med «dagens installasjon» henviser jeg til presentasjonen av de to løene sammen med den fotografiske dokumentasjonen.

Marianne Heskes publikasjon *Prosjekt Gjerdeløa: Tafford – Paris – Oslo – Tafford* (1984) har vært sentral for å se på hvordan prosjektet ble representert i etterkant av begivenheten i 1980, og er viktig dokumentasjon fra den opprinnelige begivenheten. For å kunne forstå betydningen av det fotografiske materialet, er det nyttig å se på hvilke bilder som ble presentert i publikasjonen, hvordan disse passer sammen med de ulike fotografiske installasjonene som representerte prosjektet i etterkant og hvilke bilder som presenteres sammen med «Gjerdeløa» og replikaen i dag.

1.3 Litteratur og forskning på *Prosjekt Gjerdeløa*

Prosjekt Gjerdeløa regnes for å være Marianne Heskes nøkkelverk og blir gjerne nevnt i sammenheng med brytningstendensene innenfor den norske kunstscenen fra 1960-tallet og

² Ingvild Krogvig, *Konseptkunst på norsk* (Universitetet i Oslo, 2009), 113.

utover 1980-tallet.³ I 2005 ble prosjektet presentert i Morgenbladet som ett av tolv viktigste kunstverk i Norge i «tiden etter Munch». *Prosjekt Gjerdeløa* blir likevel ikke gjort rede for på en mer utdypende måte før kunsthistoriker Jorunn Veitebergs publikasjon til utstillingen *Marianne Heske: To Whom it may concern* (2002) ved Museet for samtidskunst. Her presenteres prosjektet som et institusjonskritisk konseptverk der intervensjonen i museumsrommet gjøres rede for i sammenheng med verkets dialektiske aspekter. I 2009 settes prosjektet i en større internasjonal sammenheng med Krogvigs avhandling *Konseptkunst på norsk*. Her undersøkes en rekke ulike aspekter ved *Prosjekt Gjerdeløa*. Prosjektet settes blant annet i sammenheng med Marcel Duchamps readymade-begrep og Robert Smithsons dialektiske kunst med *site/non-site*. Hun ser også på prosjektet som appropriasjon av det norske landskapet. Størst plass vies undersøkelsen av prosjektet som et dialektisk verk som setter ulike motsetninger opp mot hverandre: Tafjordsterrenget mot Pompidou-senteret, fortid mot nåtid, natur mot kultur, kunst mot ikke-kunst. Krogvigs forskning på den norske konseptkunsten resulterte i utstillingen *Stille Revolt: Norsk prosess- og konseptkunst på 70- og 80-tallet* (2016) ved Museet for samtidskunst.

Jeg fortsetter med denne oppgaven undersøkelsen av prosjektet innenfor den tidlige konseptkunsten. Mitt bidrag vil være en undersøkelse av prosjektets utvikling fra flyktig begivenhet til permanent museumsinstallasjon. Det er de konkurrerende forståelsene av prosjektet i dag som vil være utgangspunktet, hvor de ulike avstøpningene presenterer ulike former for konseptkunst. Det er per i dag lite som er blitt skrevet om tilføringen av replikaen, annet enn i utstillingskatalogen *tour-Retour* (2014) og presseomtaler fra denne utstillingen. Med tillegget av kunstharpiksreplikaen har prosjektet endret seg visuelt, og erfaringen er en annen enn fra den opprinnelige begivenheten.

1.4 Inndeling og struktur

Jeg har valgt å dele oppgaven i to hovedkapitler, der jeg i det første vil gjøre rede for den tidlige konseptkunstens ulike strategier og motivasjoner, mens det andre omhandler utviklingen av *Prosjekt Gjerdeløa* fra flyktig begivenhet til permanent installasjon.

Målet med det første hovedkapittelet er å skape en oversikt over konseptkunsten som tendens. *Prosjekt Gjerdeløa* som tidlig konseptkunst vil være et sentralt aspekt i analysen av verkets utvikling, og det er derfor viktig å redegjøre for tendensens hovedmotivasjoner og

³ Prosjektet nevnes blant annet i Erik Dæhlins *Norsk samtidskunst* (1990), *Modernismen i kunsthistoria frå 1870 til 1990-åra* (1998) av Holger Koefoed og i Gunnar Danbolts bøker *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag* (1997) og *Frå modernisme til det kontemporære* (2014).

kontekst. Konseptkunsten var ikke en enhetlig, lineær bevegelse, men en bred og motstridende tendens som inneholdt en rekke ulike praksiser og teorier. Ethvert bidrag innenfor tendensen kan sees på som et forslag på hva kunstbegrepet kunne innebære. For å kunne presentere de store linjene og konteksten tendensen oppstod i har oversiktslitteratur skrevet av Alexander Alberro, Peter Osborne og Tony Godfrey blitt benyttet. I kapitlet redegjør jeg også for et utvidet tekstbegrep, som av Barthes blir forstått en motsetning til det enhetlige kunstverket. Dette blir særlig viktig i analysen av *Prosjekt Gjerdeløa* i kapittel 3. Jeg presenterer også perspektivene til noen av de mest sentrale konseptkunstnerne, da disse har vært viktige i defineringen av konseptkunsten som tendens. Mens Sol LeWitt representerer en konseptkunst med fokus på prosess, der alle aspekter fra idé til ferdig produkt er interessant, representerer Joseph Kosuth og Art&Language representerer en lingvistiskorientert konseptkunst, der det er bevaringen av ideen og formidlingen av denne som står sentralt. I kapitlet redegjør jeg også for den institusjonskritiske kunsten som gjennom sine intervensjoner eksponerte kunstinstitusjonens definisjonsmakt over kunstbegrepet. Med de ulike perspektivene på konseptkunst som tendens ønsker jeg å legge til grunn de ulike måtene det er mulig å forstå et konseptverk og hvor Heskens prosjekt kan plasseres i denne sammenhengen.

Behandlingen av kunstobjektet har vært særlig viktig i redegjørelsen av konseptkunsten for å legge til grunn de konkurrerende oppfatningene av prosjektet i dag. I fraværet av et stabilt kunstobjekt tar dokumentasjonen av det konseptuelle arbeidet over som representasjon av kunsten. Dette har i etterkant av tendensen skapt forvirring rundt hvordan kunsten burde presenteres på best mulig måte, med et særlig fokus på kunstens «originalmateriale». Denne forvirringen blir problematisert av Nathalie Zonnenberg i boken *Conceptual Art in a Curatorial Perspective* (2019). Her peker hun på hvordan en tradisjonell historisering av konseptkunsten begrenser konseptkunstens kritiske aspekt. Konseptkunsten var i utgangspunktet ikke å forstå som avsluttede arbeider, slik det tradisjonelle kunstobjektet, men som en åpen, aktiv prosess. Zonnenberg fremmer derfor en alternativ tilnærming til konseptkunsten hvor formidlingen av kunstens kritiske aspekt blir tatt hensyn til.

Målet med det neste hovedkapitlet er å gjøre rede for utviklingen av *Prosjekt Gjerdeløa* fra 1980 og frem til i dag. Jeg vil her ta utgangspunkt i de to presentasjonene av prosjektet vist i Paris 1980 og ved Astrup Fearnley Museet i 2014. Beskrivelsene av de ulike installasjonene baseres på dokumentasjon fra utstillingene, presseomtaler og utstillingskataloger. Begivenheten fra 1980 er blitt skrevet om tidligere, men det finnes mindre litteratur om installasjonen med kunstharpiksreplikaen. Katalogen *tour – Retour*, samt

uttalelser fra Heske selv, er dermed blitt lagt vekt på i beskrivelsen av denne installasjonen. Jeg vil også gjøre rede for de ulike perspektivene som ble ytret i diskusjonen som fulgte etter Nasjonalmuseets avslag på «Gjerdeløa», der det legges vekt på de ulike aspektene ved prosjektet i dag. Dette vil lede til analysedelen av kapittelet, hvor jeg ser nærmere på forflytningsaspektet ved *Prosjekt Gjerdeløa*, da dette var og fortsatt er hovedtematikk i installasjonen. Her vil professor Miwon Kwons bok *One Place After Another* (2004) brukes for å peke på utviklingen fra det stedsspesifikke til det mer autonome, *stedsorienterte* verket. Videre vil jeg se på prosjektets ulike avstøpninger. Mens den fotografiske dokumentasjonen vitner om begivenheten som fant sted i tid og rom, er kunstharpiksreplikaen å forstå som en avstøpning av kunstobjektet, av løa *etter* begivenheten. Begge deler bevarer Heskes prosjekt, men fokuset har blitt flyttet. For å forankre det fotografiske materialet som avstøpninger vil jeg benytte meg av filosof Roland Barthes bok *Camera Lucida* (1980). Jeg vil også presentere professor Philip Auslanders perspektiver på det performative fotografiet som ikke bare dokumentasjon, men som direkte resultat av en kunstnerisk begivenhet. I analysen av kunstharpiksreplikaen vil filosof og kunstkritiker Boris Groys perspektiver rundt kunstdokumentasjon og sammensetningen av installasjonen som en form for gjenskapelse av prosjektet være sentral da jeg forstår dagens installasjon som en måte å få «Gjerdeløa» som objekt tilbake i utstillingsrommet. Kapittelet avsluttes med en drøfting rundt det returnerte objektet i prosjektet.

2 Konseptkunst

I dette kapittelet vil jeg gå nærmere inn på konseptkunsten som tendens. *Prosjekt Gjerdeløa* blir først og fremst forstått som tidlig konseptkunst og som en avsluttet begivenhet etter tilbakeføringen av løa i 1981. Da den tidlige konseptkunsten ønsket å eliminere det enhetlige, materielle kunstobjektet, bestod kunsten i hovedsak av flyktige intervensjoner, midlertidige installasjoner og kunstneriske handlinger. Dokumentasjonen ble dermed konseptkunstens viktigste materiale for å kunne eksistere og formidles utover selve aktiviteten. Før jeg i neste kapittel vil gå nærmere inn på *Prosjekt Gjerdeløa* og dets utvikling, er det relevant å redegjøre for den tidlige konseptkunsten motivasjon og «oppdrag», da dette blir viktig for å forstå utviklingen av prosjektet fra 1980 og frem til i dag. Særlig Nasjonalmuseet har støttet seg på denne forståelsen av prosjektet.⁴ Ettersom konseptkunsten var en mangfoldig, komplisert og motstridende kunsttendens, er det viktig å gi et overblikk på hva de mest fremtredende kunstnerne la i begrepet. Tendensen var mangefasettert og inneholdt en rekke ulike teorier artikulert av kunstnerne selv og tilknyttet deres kunstneriske praksis. Til felles for de forskjellige er kritikken rettet mot det etablerte kunstbegrepet.

2.1 Konseptkunst som tendens

Any attempt at a definition of conceptual art immediately runs up against the problem that definition is one of the main things at stake in conceptual art itself. Conceptual art, one might say, is art *about* the cultural act of definition – paradigmatically, but by no means exclusively, the definition of ‘art’.⁵

Å definere konseptkunsten som én enkelt bevegelse har vist seg å være en vanskelig øvelse da kunstnerne selv motsatte seg en slik definisjon av kunsten, og utviklet kunstneriske prosesser som gikk utenfor de etablerte kategoriene. Det er likevel gjort forsøk på å ramme inn tendensen ved å fokusere på prosesser eller motiver som går igjen hos de ulike aktørene. Alexander Alberro trekker for eksempel frem de fire banene *selvrefleksivitet, reduktivisme, benektelse av estetisk innhold og problematisering av plassering* som særlig relevante for utviklingen av konseptkunsten.⁶ Tony Godfrey kategoriserer tendensen med utgangspunkt i dens bruk av *readymadeobjektet, intervensjon, dokumentasjon og ord*,⁷ mens Peter Osborne legger vekt på konseptkunstens benektelse av modernistiske verdier, nærmere bestemt benektelsen av det *enhetlige* verket, kunstens *visuelle* aspekt, den *mediespesifikke* kunsten og

⁴ Karin Hindsbo, «Vi har satset på Heske lenge».

⁵ Peter Osborne, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 2002), 14.

⁶ Alexander Alberro, «Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977», xvi-xvii.

⁷ Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London, New York: Phaidon Press Limited, 1998), 7.

verkets *autonomi*.⁸ Det er viktig å presisere at de forskjellige konseptkunstnerne arbeidet med flere fremgangsmåter, også innenfor ett og samme prosjekt. Målet var å utvide forståelsen på hva kunst kunne være og svekke kunstobjektets status som handelsvare.

Konseptkunsten skilte seg ut fra de andre ny-avantgardistiske bevegelsene, som minimalismen og pop-kunsten, ved å distansere seg fra det estetiske, tredimensjonale objektet og i stedet fokuserte på arbeidets idé og konsept. Det visuelle aspektet ble eliminert ved bruken av flyktige materialer, litterære beskrivelser og uttalelser, fotografier, video, skisser, kart og allerede eksisterende objekter. Presentasjonsmaterialet var ikke å forstå som kunstobjekter i seg selv, men som dokumentasjon og spor som refererte til ideen og den kunstneriske aktiviteten som har funnet sted. Konseptkunstens fremste motiv var å utfordre og kritisere det tradisjonelle kunstbegrepet, og på denne måten utvide et kunstfelt som hadde blitt mer og mer begrenset. Konseptkunsten tok, ifølge Godfrey, utgangspunkt i spørsmålet rundt hva kunst kan være fremfor et bestemt medium eller stil.⁹

Det var fluxuskunstneren Henry Flynt som først benyttet begrepet *concept art*, da han allerede i 1961 uttalte at kunsten var ideer, konsepter, der språket var å regne som kunstmateriale.¹⁰ Det var likevel ikke før mot slutten av tiåret at begrepet ble etablert som en tendens. Den tidlige konseptkunsten fant sted over en periode fra midten av 1960-tallet og utover 1970-tallet.¹¹ I New York ble kunsten spesielt teoretisk og antiestetisk som følge av den dominerende formalismen forfektet av blant andre kunstkritikeren Clement Greenberg. Kunsten skulle, ifølge ham, være begrenset til mediets særegne kvaliteter og eliminere «lånte» elementer.¹² Maleriet skulle være abstrakt, uten gjenkjennelige former som kunne skape assosiasjoner til et tredimensjonalt illusjonistisk rom.¹³ Kunsten var dermed først og fremst tilgjengelig for dem som allerede hadde en viss kunsthistorisk kompetanse. Som en motsats til dette ble det dannet en rekke ulike ny-avantgardistiske tendenser som på ulike måter bestred formalismens krav. Med pop-kunsten ble det massekulturelt innhold tatt inn i kunstrommet. Minimalismen forskjøv det meningsbærende elementet fra å være iboende i objektet til utstillingsrommet fysiske aspekter. Innenfor begge bevegelsene ble kunstneren eliminert fra

⁸ Osborne, 18.

⁹ Godfrey, 12.

¹⁰ Godfrey, 102.

¹¹ Tony Godfrey definerer tendensen fra å omhandle kunsten som oppstod i perioden 1966-1972, mens andre er mindre spesifikke på bestemte årstall og plasserer tendensen fra midten av 1960-tallet til midten av 1970.

¹² Clement Greenberg, «Det Modernistiska Måleriet (Modernist Painting) (1961)», 28.

¹³ Ibid., 30.

utførelsesprosessen. Det ble et større fokus på repetisjoner og serier, som tømte objektene og bildene for innhold.¹⁴ Dette var en strategi som dadaismen benyttet tidligere på 1900-tallet.

Den amerikanske konseptkunsten oppstod i et samfunn som var mer og mer preget av produksjon og distribusjon av informasjon, og et økende forbruk av varer og produkter.¹⁵ Med modernismen ble frigjort fra en ytre kontekst og skulle erfares utfra sine iboende kvaliteter. Meningen til verket var tilknyttet kunstnerens subjekt som kom til uttrykk i kunstens formale aspekter. En konsekvens av en slik frigjøring av kunstobjektet fra en tilhørende kontekst gjorde det mulig for kunsten å sirkulere fritt på det frie kunstmarkedet uten at verkets mening ble forringet. Også samtidskunst ble ettertraktede salgsobjekter og forstått som en investering. Kunstkvalitet ble dermed satt i sammenheng med verkets markedsverdi.¹⁶

2.1.1 Et utvidet tekstbegrep

Med de ny-avantgardistiske praksisene på 1960-tallet ble det i større grad lagt vekt på konteksten i kunsterfaringen. Det var ikke lenger i enkeltobjektene alene at kunstens mening oppstod, men i forholdet mellom de ulike elementene som ble presentert. Som fragmenterte installasjoner kan dette forstås som *tekst*, der de ulike elementene er tegn som viser til hverandre og produserer mening aktivt i sammensetningen som er presentert.¹⁷ Mens det tradisjonelle kunstverket bestod av originalobjekter produsert innenfor en etablert tradisjon med bestemte meninger og betydninger, produseres ny mening aktivt i den fragmenterte teksten. De ulike tegnene viser til hverandre i en lengre, uendelig meningsproduserende kjede. Arbeidet er ikke å forstå som avsluttet, men som en produserende aktivitet mellom betrakter og arbeidet.¹⁸ I teksten sidestilles det visuelle med det verbale. Det finnes med andre ord ikke noe hierarkisk orden innenfor teksten. Objekt og representasjon sidestilles og ord er å forstå som fysisk materiale på lik linje som jord og stein. På samme måte som dadaistene tømte allerede eksisterende ord, stavelser og lyder for mening, tømmes tegnene i teksten for mening og tillegges nye i den presenterte konteksten.

Den multimediale presentasjonen utfordret den høymodernistiske tanken om en «ren» kunst: hovedfokuset lå på formidlingen av ideen snarere enn å jobbe innenfor et spesifikt

¹⁴ Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge; London: The MIT Press, 1996), 131.

¹⁵ Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge; London: The MIT Press, 2003) 2.

¹⁶ *Ibid.*, 9.

¹⁷ Roland Barthes, «From Work to Text», 157.

¹⁸ *Ibid.*

kunstmedium. Dette har konseptkunsten til felles med for eksempel *land art*. Den kunstneriske handlingen dreide seg om produksjon av nye meninger gjennom arrangementen av de ulike bestanddelene verket bestod av.¹⁹ Robert Smithsons *Spiral Jetty* (1970) er et godt eksempel på en slik kunstnerisk handling. *Spiral Jetty* er en konstruksjon bestående av organisk materiale som danner en enorm spiralform i Great Salt Lake i Utah, USA. Den fysiske konstruksjonen befinner seg utenfor kunstgalleriet og ble av Smithson betegnet som arbeidets *site*. I presentasjonen av arbeidet innenfor det fysiske gallerirommet fantes kun representasjoner av konstruksjonen; fotografier, tekst, video og jord fra det fysiske stedet referentene peker mot. Gallerirommet ble arbeidets *non-site*. Craig Owens beskriver dette som en forskyving av sentrum; gallerirommet er forstått som senteret for den tradisjonelle kunsterfaringen, mens sentrumet i Smithsons arbeid, arbeidets *site*, er plassert et sted i periferien.²⁰ Kun gjennom det presenterte materialet gjøres konstruksjonen tilgjengelig for mottakeren. Med en forventning om å betrakte singulære, enhetlige originaler i kunstinstitusjonen, møter publikum kun representasjoner av konstruksjonen som er fysisk utilgjengelig i gallerirommet. Konstruksjonen var imidlertid også å forstå som tegn, der nye assosiasjoner hos betrakteren, og dermed også meninger, dannes. *Spiral Jetty* er ikke en statisk konstruksjon, men i konstant endring sammen med miljøet det befinner seg i. Dette skaper igjen nye assosiasjoner og erfaringer av arbeidet. Arbeidet er dermed ikke et avsluttet kunstprosjekt, men en pågående aktivitet.

2.1.2 Ulike tilnærminger innen konseptkunst

Konseptkunsten fremmet også en slik åpen kunst, der man fokuserte på den kunstneriske aktiviteten og prosessen fremfor et avsluttet resultat. I 1967 publiserte Sol LeWitt essayet «Paragraphs on Conceptual Art», som han senere fulgte opp med essayet «Sentences on Conceptual Art» i 1969. I disse tekstene presenterer han en irrasjonell, mekanisk kunstprosess hvor ideen er arbeidets drivkraft.²¹ Alt skulle bestemmes på forhånd, slik at selve produksjonen av det konseptuelle arbeidet ble gjennomført uten noen form for intuitiv innblanding fra kunstneren.²² Ved å distansere kunstneren fra selve utførelsen og la ideen styre prosessen ville man ifølge LeWitt oppdage ny kunst som igjen ville generere til nye ideer, noe han mente var umulig om man fortsatte å arbeide innenfor de etablerte tradisjonene.

¹⁹ Craig Owens, «Earthworks», 43.

²⁰ Ibid., 40-41.

²¹ Sol LeWitt, «Paragraphs on Conceptual Art» 12

²² Ibid., 12-13.

Et sentralt aspekt ved konseptkunsten var å svekke kunstobjektet som handelsvare. Målet med en dematerialisert kunst, en kunst som ikke manifesterte seg i et tradisjonelt kunstobjekt, var ifølge den amerikanske kuratoren og kunstkritikeren Lucy R. Lippard å gjøre kunsten mer uavhengig av kunstmarkedet og distansere kunsten fra det kapitalistiske systemet, der tilhengerne skulle tre inn i rollen som sponsorer fremfor å være tradisjonelle samlere.²³ Dematerialiseringen av kunsten dreide seg om å skape et «ikke-objekt» som verken kunne kjøpes eller selges. Mens den tradisjonelle kunsten var tilgjengelig ved tilstedeværelsen av objektet, som et direkte resultat av den kunstneriske aktiviteten tett tilknyttet kunstnerens subjekt, var den konseptuelle kunstneren distansert fra utføringen av verket. Ved å distansere ideen fra utførelsen og et medfølgende resultat, kunne i utgangspunktet «hvem som helst» gjenskape eller utføre arbeidene.²⁴ De konseptuelle praksisene angrep på denne måten forestillingen om *originalitet*.²⁵

Konseptkunsten ekskluderte den primært visuelle erfaringen som definerte den tradisjonelle kunsten. Kunstnerne tok i bruk ukonvensjonelle, ikke-visuelle og ustabile materialer som åpnet opp for en mer sanselig erfaring og hvor arbeidene i stor grad virket kognitivt hos betrakteren. Det ble tatt i bruk visuelt usynlige, organisk nedbrytbart materiale, ord og midlertidige intervensjoner og begivenheter. Utfra dette fokuset har konseptkunsten blitt forstått som en *dematerialisert* kunst, der det stabile kunstobjektet er fraværende.

Med ord og uttalelser ble det visuelle aspektet i kunsten byttet ut med litterært innhold. I Robert Barrys *Inert Gas Series* (1969) presenteres en serie fotografier av ulike gassbeholdere i et landskap. Som betrakter får man ikke tilgang på verket kun utfra fotografiet; det er først i sammenheng med tittelen at den kunstneriske aktiviteten gjøres tilgjengelig og blir «synlig» hos betrakteren.²⁶ Det skapes dermed en spenning mellom det vi kan sanse og det vi blir fortalt. I magasinet *0 to 9*, fra juli 1969 var Barry representert med verkene «The space between pages 28 & 29» og «The spaces between pages 74 & 75». Kunsten eksisterer kun ved disse formuleringene plassert i innholdsfortegnelsen.²⁷ Den amerikanske kunstneren Lawrence Weiners uttalelsesarbeider fremstod også som usynlige i tradisjonell forstand. Med arbeider som *An Amount of Bleach Poured Upon a Rug and Allowed to Bleach* (1968) og *Two Minutes of Spray Paint Directly upon the Floor from a Standard Aerosol Can* (1968) ble kunstens materielle aspekt formidlet gjennom språket og

²³ Lucy Lippard, «Escape Attempts», xiv.

²⁴ Alberro, 128.

²⁵ Lippard, xiv.

²⁶ Alberro, 118.

²⁷ Nathalie Zonnenberg, *Conceptual Art in a Curatorial Perspective*, (Amsterdam: Valiz, 2019), 57.

fungerte på denne måten både verbalt og fysisk, da verket like gjerne kunne forestilles kognitiv hos betrakteren.²⁸

Det var på bakgrunn av konseptkunstens bruk av ukonvensjonelle materialer, med et særlig fokus på det flyktige, på informasjon og ikke-visuelt materiale, at Lippard forstod tendensen som *dematerialisert*.²⁹ Dematerialiseringsbegrepet kan virke beskrivende sammenlignet med den tradisjonelle forståelsen av visuell kunst, hvor materialet var primært visuelt, med fokus på objektets formale aspekter. Lippards dematerialiseringsbegrep ble imidlertid kritisert av andre aktører innenfor tendensen, blant annet Terry Atkinson, som var en del av det britiske kunstkollektivet Art&Language. Han mente at begrepet var villedende og kun gjeldende om man følger den tradisjonelle forståelsen av kunstobjektet som noe man betrakter, fremfor noe man *leser*.³⁰ Selv om materialet konseptkunsten består av ikke er et visuelt kunstobjekt i tradisjonell forstand, er arbeidet likevel materielt.³¹ Art&Languages kunstmedium var tekster som tradisjonelt sett ville blitt kategorisert som kunstkritikk eller kunstteori. Som konseptkunst regnes derimot den kritiske teksten som kunst i seg selv. For Art&Language handlet konseptkunsten om ideen, som var avhengig av en fysisk, materiell form for å kunne formildes og bevares.³² Da det var ideen som var kunsten, og denne eksisterte i teksten, ble teksten og kunsten det samme

Amerikaneren Joseph Kosuth var en annen sentral skikkelse innenfor lingvistiskorienterte konseptkunst. Han hadde et særlig fokus på kunstnerens intensjon som definerende for kunsten. Tjuefire år gammel publiserte han essayet «Art After Philosophy» (1969), hvor han presenterer kunsten som *analytiske forslag*, inspirert av A.J. Ayers lesning av Immanuel Kant.³³ Kosuth skaper her et skille mellom syntetisk og analytisk kunst, der førstnevnte blir kunst utfra tradisjonen og bestemte estetiske prinsipper. Kunsten er morfologisk, der man ved kjennetegn plasserer arbeidet i relasjon med tidligere kunst. Kunst som analytisk forslag, derimot, er kunst *a priori*, uten validering utenfra.³⁴ Det er kun formidling av kunstnerens intensjon, og kan derfor ikke kritiseres utfra andre kriterier. Kosuth ønsket med dette essayet å skille kunsten fra estetikken, da han mente at estetikken var irrelevant for kunstens konsept.³⁵ For å kunne bryte med den konvensjonelle kunsten, var det

²⁸ Alberro, 96.

²⁹ Lucy Lippard, vii.

³⁰ Terry Atkinson, «Concerning the article “The Dematerialization of art”», 55.

³¹ *Ibid.*, 54.

³² *Ibid.*

³³ Alberro, «Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977», xviii.

³⁴ Joseph Kosuth, «Art after Philosophy», 163-164.

³⁵ *Ibid.*, 164.

for Kosuth viktig å arbeide utenfor de allerede etablerte kunstmediene, da disse virket begrensende. Å arbeide innenfor maleriet eller skulpturen var det samme som å godta den konvensjonelle kunstens premisser.³⁶ I essayet «Art After Philosophy» (1968) fremmer han en alternativ kunstkanon bygget på Marcel Duchamps (1887-1968) intervensjoner med readymadeobjektet. Ved å plassere et masseprodusert, industrielt objekt inn i en kunstkontekst, slik han presenterte et urinal som kunstobjekt i *Fountain* (1917), ble objektets estetiske aspekt eliminert fra kunsterfaringen. Verket ble refusert fra utstillingen, men i etterkant har bildet av urinalet, fotografert av Alfred Stieglitz (1877-1946), åpnet opp for diskursen rundt Duchamps intensjon med verket. Det fysiske urinalet fantes ikke lenger, men dette var heller ikke av interesse. Gjennom intervensjonen hadde Duchamp, ifølge Kosuth, flyttet fokuset vekk fra objektet og over på handlingen, kunstnerens intensjon og mening.³⁷

Kosuth skilte mellom «ren» og «overfladisk» konseptkunst. Med overfladisk konseptkunst mener han arbeider som fremstår som konseptuelle da de er dematerialisert i presentasjonen, slik Robert Barry benyttet seg av usynlige materialer.³⁸ Art&Language trekkes frem som et eksempel på den «rene» konseptkunsten. Mens Kosuths kunst fremdeles benyttet seg av objekter som formidlingsverktøy for kunstforslagene, var Art&Languages kunstmateriale teksten alene.

Både Art&Language og Kosuth fremmet en lingvistiskorientert konseptkunst der den litterære teksten, kunstens idé, var kunsten. De to skiltes ifølge Alexander Alberro ved hovedinteressen: der Art&Language utforsket spesifikke arbeider i relasjon med den mer generelle kunstdiskursen, var Kosuth opptatt av selve kunstdefinisjonen, som han plasserte i kunstnerens idé om hva kunst kunne være.³⁹ Med utgangspunkt i Marcel Duchamps plassering av readymadeobjektet inn i kunstkonteksten, markerte han et skille fra den moderne kunsten til den konseptuelle. Bruken av industrialiserte, masseproduserte objekter flyttet fokuset fra de formale aspektene til Duchamps *intensjon*; han skiftet fokuset fra *språket* (kunstobjektet) til *det som ble sagt*.⁴⁰ Ved å forstå kunst som språk blir hvert enkelt verk å forstå som kunstforslag, en kommentar til kunsten.⁴¹

Ifølge Peter Osborne skilte Kosuth seg fra andre språkorienterte kunstnere ved å ikke benytte språket som fysisk materiale, men som analytiske proposisjoner, som teoretisk modell

³⁶ Ibid., 163.

³⁷ Ibid., 164.

³⁸ Ibid., 172.

³⁹ Alberro, xix.

⁴⁰ Kosuth, 164.

⁴¹ Ibid., 165.

for arbeidet.⁴² Dette demonstreres blant annet med arbeidet *One and Three Chairs* (1965). Arbeidet består av en stol, et fotografi av denne stolen og en kopi av definisjonen på «stol» plassert ved siden av hverandre. Kosuth demonstrerer her hvordan betydningen av et ord er avhengig av konteksten, der det samme ordet kan representeres ved objekt, bilde og ord, og hvor alle representasjonene er like sanne. Kosuth hadde ikke produsert noen av objektene selv, og det var heller ikke det materielle aspektet som var poenget; det var sammensetningen av disse som produserte arbeidets mening og dermed var kunsten. På samme måte er kunstforståelsen påvirket av *konteksten* den plasseres i.

Utover 1970-tallet ble det gjort et større oppgjør med de ideologiske strukturene som kunstmuseene og -galleriene var en del av. Fra den tidlige stedsspesifikke kunsten, som på 1960-tallet først og fremst fokuserte på hvordan kunsten ble påvirket av utstillingsrommet eller stedets fysiske aspekter, flyttet den institusjonskritiske kunsten fokuset over på selve utstillingsrommet som definerende og innrammende struktur for kunsten. Fokuset ble flyttet fra kunstbegrepet til selve kunstinstitusjonen som begrepet defineres i. Med den institusjonskritiske kunsten ønsket man imidlertid å rette fokuset mot selve kunstinstitusjonen som en del av et større ideologisk system.⁴³ Duchamps intervensjoner ble også viktig her, ikke med fokus på Duchamps intensjon som definisjonsgivende i seg selv, men hvordan plasseringen av et hverdagsobjekt inn i den bestemte kunstkonteksten omdanner objektet til et utstillingsobjekt, til kunst.⁴⁴ Det var først og fremst det modernistiske, tilsynelatende nøytrale utstillingsrommet som ble gjenstand for kritikk. Ved plassering av objekter på nye steder, fysiske inngrep i visningsrommets arkitektur eller promotering av ikke-eksisterende utstillinger ønsket kunstnerne å gjøre betrakterne bevisst på museet og galleriets funksjon. Med *Exhibition at the Claire Copley Gallery, Los Angeles* (1974) eksponerte Michael Asher, bokstavelig talt, de underliggende strukturene i gallerirommet ved å fjerne de fysiske veggene som skilte utstillingsrommet fra den administrative aktiviteten på kontorene. Galleristen ble i denne sammenhengen arbeidets performative element, da det ikke var noe annet som ble presentert i rommet.⁴⁵

I konfrontasjonen med et hverdagsobjekt i gallerirommet blir betrakteren tvunget til å reflektere over egne forventninger rundt kunstbegrepet og gjøres oppmerksom på konteksten som definerende for forståelsen av objektet som kunst. Målet for de institusjonskritikken var å

⁴² Osborne, 32.

⁴³ Ibid., 34.

⁴⁴ Ibid., 42-43.

⁴⁵ Godfrey, 219.

synliggjøre hvordan den kunstneriske praksisen var forutbestemt av den etablerte kunstinstitusjonens regler for hva som betraktes som kunst og ikke, og når og hvor denne kunsten er tilgjengelig.⁴⁶

Med konseptkunstens fundamentalt reproduserende materiale åpnet det også opp for alternative måter å distribuere og presentere kunsten. Det var ideen og ikke et singulært objekt som *var* verket, var det ikke et behov for et tilstedeværende objekt for å få tilgang til kunsten og det fysiske utstillingsrommet ble gjort overflødig.⁴⁷ Det var den amerikanske kunsthandleren Seth Siegelaub som organiserte konseptkunsten i kataloger og fungerte dermed som en kurator. Kunstkatalogen, som tradisjonelt ble benyttet som et supplement for det fysiske kunstobjektet, tok over som både visningsrom og kunstobjekt. På denne måten ble distribueringen, presenteringen og konsumeringen av kunsten trukket inn i én og samme form.⁴⁸ Katalogen gjorde det mulig å spre kunsten til et større og bredere publikum, samtidig som den utfordret tanken om å eie kunsten; katalogen blir konseptkunstens primærmateriale.

Ifølge Alberro forstod Siegelaub kunsten som todelt: den primære informasjonen av arbeidet var kunstens intensjon og idé, mens den sekundære informasjonen av arbeidet var materielle aspekter som ideen var avhengig av for å kunne gjøres tilgjengelig.⁴⁹ Katalogen ble dermed arenaen kunsten eksisterte, det primære, mens en fysisk rekonstruksjon av den primære ideen blir arbeidets sekundærmateriale. Den tradisjonelle forståelsen på hva som er kunstmaterialet og ikke snus dermed på hodet.⁵⁰

2.1.3 Konseptkunsten i Norge

I norsk sammenheng var konseptkunsten en forsinket kunstpraksis, da den først kom i begynnelsen av 1970-tallet. Det er ifølge kunsthistoriker Ingvild Krogvig vanskelig å si hvor innflytelsen kom fra direkte, da konseptkunstens presentasjonsmateriale var enkel å distribuere på tvers av landegrenser. I tillegg hadde ulike aktørene innenfor norsk konseptkunst tatt deler av utdannelsen sin i Europa, til forskjell fra de mer konvensjonelle kunstnerne som studerte ved Kunstakademiet i Oslo.⁵¹ De var dermed godt kjent med de ulike tendensene som fantes utenfor de norske grensene.

⁴⁶ Alberro, xxiv.

⁴⁷ Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, 155.

⁴⁸ Ibid., 73.

⁴⁹ Ibid., 56.

⁵⁰ Zonnenberg, 52.

⁵¹ Krogvig, 25.

Den norske konseptkunsten var ifølge Krogvig verken utpreget lingvistiskorientert eller politisk, men heller leken og humørfylt. Grunnen for dette var de lokale ulikhetene i kunstfeltet. Krogvig skriver at i motsetning til det amerikanske kunstfeltet, der den dominerende formalistiske billedkunsten i stor grad eliminerte figurativt innhold, var det norske kunstfeltet preget av flere ulike stilarter og sjangre som eksisterte sammen.⁵² Den norske kunsten var rik med figurativt innhold, og de yngre kunstnerne benyttet billedkunsten som verktøy for å formidle politiske budskap.⁵³ Kunstbegrepet var likevel preget av de samme verdiene som den modernistiske kunsten fremmet; den norske billedkunsten hadde et fokus på det fysiske, visuelle kunstobjektet, hvor kvalitet ble målt utfra objektets formale kvaliteter og kunstnerens håndverksmessige egenskaper.⁵⁴ Den norske konseptkunsten viser dermed en motstand til det tradisjonelle kunstobjektet, og benyttet ukonvensjonelle kunstmedier, flyktige materialer, midlertidige begivenheter og gester, multimediale presentasjoner og kognitive forestillinger. Dokumentasjonen ble også inkludert i arbeidet som nødvendig for å kunne formidle og bevare den midlertidige kunsten for ettertiden.⁵⁵ Til tross for at tendensen ikke fikk noe stort gjennombrudd i samtiden, bidro denne kunsten med å utvide det norske kunstfeltet for kunstnerne som kom etter.

Marianne Heske omtales gjerne som en av Norges første konseptuelle kunstnere.⁵⁶ I katalogen «Marianne Heske: *tour-Retour*» omtaler hun et besøk i Polen med sin far på forretningsreise som særlig «skjellsettende opplevelse kunstnerisk og konseptuelt».⁵⁷ Senere ville også opphold i Praha og utdanningen i Paris og Maastricht forme Heske som konseptkunstner.⁵⁸

På den tiden i Europa var ikke [land art og konseptkunst] definert som noe. Begrepet konseptkunst. Hva betyr konseptkunst? Det er jo idékunst. Jeg har blitt definert som konseptkunstner fordi jeg jobber i alle mulige media ut fra en idé. Selv om jeg er imot båser generelt sett, så er dette en bås jeg føler meg komfortabel med da det innebærer mye frihet.⁵⁹

Heske begynte tidlig å arbeide med fotografi og video, lenge før det ble anerkjente kunstmedier i Norge,⁶⁰ og kunstnerskapet vitner om en variert kunstpraksis der hun hele tiden har arbeidet på tvers av medier, med midlertidige begivenheter, installasjoner og

⁵² Ibid., 30.

⁵³ Ibid., 27-28.

⁵⁴ Ibid., 29.

⁵⁵ Ibid., 134.

⁵⁶ Gunnar B. Kvaran (red.), «*tour-Retour: en samtale mellom Marianne Heske og Therese Möllenhoff*», 2.

⁵⁷ Ibid., 2.

⁵⁸ Ibid., 3.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Veiteberg, 12.

forflytninger. Med arbeidet som *Prosjekt Gjerdeløa* (1980) demonstrerer Heske hvordan kunsten defineres ut fra bestemte kontekster. Først da objektet plasseres i kunstinstitusjonen i Paris erfares «Gjerdeløa» som kunst. Prosjektet ble godt mottatt i Paris, men hjemme i Norge virket arbeidet provoserende, da det norske begrepsapparatet var ukjent med de internasjonale tendensene som prosjektet kunne kategoriseres innen. Inspirert av mottakelsen som kom etter *Prosjekt Gjerdeløa* presenterte Heske installasjonen *Video dialog* året etter. Med installasjonen åpnet hun opp for en kollektiv refleksjon rundt kunstbegrepet: kan kunsten bare måles etter etablerte kvalitative forhold, eller er begrepet tøyelig? Hun spør: «[er kunsten] et definerbart begrep som ligger mellom to gitte punkt eller [er det] et tøyelig og foranderlig begrep uten fastlagte avgrensninger?»⁶¹ Med denne problemstillingen til grunn, arrangerte Heske en diskusjon om kunstbegrepet med målebåndet og strikken som utgangspunkt. «Diskusjonen startet meget saklig, men ender opp i kaos. Jeg begynner etterhvert å miste håpet om å få et saklig svar og går over til å male et selvportrett (lage *kunst*) inntill (sic!) jeg gir opp og knuser skjermen med en hammer.»⁶² Publikum ble invitert til å skrive ned sine egne refleksjoner rundt begrepet i notatbøker som var lagt på bordet, der verket fremføres gjennom to monitører stilt opp mot hverandre; diskusjonen på den ene, Heske lyttende på den andre. Arbeidet ble i etterkant publisert i boken *Video Dialog*, der publikummets nedskrevne refleksjoner er gjengitt. Med dette arbeidet plasserer Heske seg nærme Kosuth og Art&Language, hvor det er selve kunstdiskursen som var kunsten.

2.2 Bevaring og historisering

På 1960-tallet ble kunsten var flyktig og performativ ble fotografiet viktig for å kunne eksistere utover tid og rom. Dette var også tilfellet for *Prosjekt Gjerdeløa* da kunsten kun eksisterte i det fotografiske materialet. I dette underkapittelet vil jeg først gå kort inn på dokumentasjonens rolle som bevarende element, før jeg senere vil se på historiseringen av konseptkunsten og hvordan det kritiske aspektet i arbeidene forsvinner ved tradisjonell organisering av konseptkunst.

2.2.1 Dokumentasjonen som bevarende element

Konseptkunsten var avhengig av fysisk materiale for å kunne bevare ideen i etterkant. De var ikke å regne som kunstobjekter i tradisjonell forstand, men som dokumentasjon og

⁶¹ Marianne Heske, *Video Dialog*, upaginert.

⁶² Ibid.

informasjon som viste til kunstens intensjon og konsept og var viktig å kunne videreføre og bevare den essensielt flyktige kunsten i historien, og fungerte som «bevis» på at den kunstneriske aktiviteten hadde funnet sted.⁶³ I «Documentation as Art Practice in the 1960s» skriver Christian Berger og Jessica Santone hvordan de ny-avantgardistiske praksisene på 1960-tallet ble avgjørende for hvordan benytte dokumentasjon i samtidskunsten. I en periode der kunsten ble presentert som stedsspesifikke installasjoner, kritiske intervensjoner og midlertidige begivenheter ble dokumentasjonen en måte å bevare disse aktivitetene på, og det ble vanskeligere å skille dokumentasjonen fra kunsten.⁶⁴ Dokumentasjonen ble en måte å distansere seg fra kunstens estetiske aspekt.⁶⁵ Samtidig ble dokumentasjonen brukt som en måte å sette spørsmålsteget ved den tradisjonelle forståelsen av hva kunst kan være. Bruken av dokumentasjon, bestående av fotografier, tekst og tegninger, ble førende for kunstpraksisene som fulgte utover 80- og 90-tallet.⁶⁶

Særlig fotografiet ble sentralt som formidlings- og bevaringsmedium innenfor konseptkunsten. Som medium passet fotografiet det konseptuelle prosjektet godt da det stod utenfor en bestemt tradisjon, var grunnleggende reproduserende og opplevdes som et mekanisk verktøy som kunne anvendes uten krav til kunstneriske ferdigheter.⁶⁷ Fotografiene ble først og fremst brukt for å bevare den performative handlingen, var dokumenterende og hadde gjerne en amatørmessig stil som skilte seg fra de profesjonelle, estetiske kunstfotografiene.⁶⁸

2.2.2 Historisering av konseptkunst

I historiseringen av konseptkunsten som tendens var det nettopp den gjenværende dokumentasjonen og rester av utstillingsmaterialet som ble tendensens «samleobjekter». Særlig fotodokumentasjonen ble populære utstillingsgjenstander da det som visuell dokumentasjon gjør det enklere å presentere verket i den tradisjonelle utstillingsformen, flatt i ramme festet på veggen.⁶⁹ Med fraværet av et fysisk objekt steg materialets verdi og tok over som verkets «originaler».⁷⁰ Konseptkunsten var avhengig av å bli tatt inn i kunstinstitusjonen for å ikke bli glemt i ettertiden, og på denne måten kunne ta plass i kunsthistorien.⁷¹ Som

⁶³ Alberro, 73.

⁶⁴ Christian Berger og Jessica Santone, «Documentation as Art Practice in the 1960s», 202.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., 207.

⁶⁷ Mette Sandbye, «Konseptkunsten og fotografiet», 124.

⁶⁸ Alexander Alberro, «Conceptual Photography from the 60's and 70's», 116.

⁶⁹ Zonnenberg, 138.

⁷⁰ Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, 155-156.

⁷¹ Zonnenberg, 49.

representasjoner av konseptkunsten materialiseres den flyktige kunsten og transformeres til handelsobjekter, fra å være begivenheter og stedsspesifikke installasjoner til å bli autonome objekter.⁷² Det ble også laget sertifikater og autentisitetsbevis for å sikre arbeidene som originaler.⁷³ Dette blir konseptkunstens paradoks, da det nettopp var denne behandlingen av kunstobjektet de ønsket å distansere seg fra.

I historiseringen av konseptkunsten har det også oppstått problemer da den ikke kan forstås som en helhetlig bevegelse, men en kritikk mot den etablerte kunstforståelsen i ulike sammenhenger. Duchamp er trukket frem som viktig inspirasjon, både for Kosuths analytiske konseptkunst og for den institusjonskritiske konseptkunsten som oppstod på 1970-tallet. Men å skulle se på tendensen som en direkte arverekkefølge etter Duchamp vil innebære en ekskludering av flere konseptarbeider,⁷⁴ noe Benjamin Buchloh fikk kritikk for å gjøre i 1989. Han ble blant annet kritisert av Siegelaub for å se på kunsten som autonome arbeider, uten å presentere konteksten tendensen oppstod i; han behandlet tendensen som hvilken som helst kunsthistorisk bevegelse, til tross for at flere av kunstnerne innenfor tendensen ønsket å gå vekk fra denne lineære historiseringen av kunsten.⁷⁵

I *Conceptual Art in a Curatorial Perspective* (2019) undersøker Nathalie Zonnenberg hvordan konseptkunsten har blitt presentert som tendens fra 1960-tallet og frem til i dag. Hun mener at en tradisjonell, modernistisk presentasjon av kunsten kommer til kort i tilnærmingen til konseptkunst og peker særlig på hvordan fokuset har vært på hvert enkelt arbeid med et fokus på arbeidenes «originale» og «autentiske» materiale, presentert ved spor og rester etter den opprinnelige kunstneriske aktiviteten eller den fotografiske dokumentasjonen av originalpresentasjonen.⁷⁶ Ved utstillingen av konseptkunst siden 1960 har kuratorer i stor grad valgt å ignorere konseptkunstens problematisering av originalitet når de fokuserer på å stille ut det som oppleves som autentiske spor eller originale objekter og dokumentasjon.⁷⁷ Dette var tilfellet allerede i den første retrospektive utstillingen *L'art Conceptuel – une perspective* (1989) i Paris, der kuratorene ikke ønsket å gjenskape arbeidene for å ikke villede publikum, til tross for at de involverte kunstnere prøvde å presentere nye versjoner av arbeidene til utstillingen.⁷⁸ I stedet for å gjenskape arbeidene i rommet slik de først ble presentert, fokuserte utstillingen på sertifikater, gjenværende spor etter historiske arbeider og

⁷² Ibid., 113.

⁷³ Alberro, 155-156.

⁷⁴ Ibid., 156.

⁷⁵ Joseph Kosuth og Seth Siegelaub, «Kosuth and Siegelaub Reply to Buchloh», 155.

⁷⁶ Zonnenberg, 185.

⁷⁷ Ibid., 144.

⁷⁸ Ibid., 191.

dokumentasjon. Arbeidene ble presentert som autonome kunstobjekter, som representasjoner av en bestemt kunsthistorisk tendens. Ved å behandle konseptkunsten uten å fokusere på den helhetlige historiske og sosiopolitiske konteksten som disse arbeidene oppstod i, mister disse arbeidene ifølge Zonnenberg sitt kritiske aspekt.⁷⁹ Det er derfor viktig å gi disse arbeidene et historisk rammeverk i presentasjonen og gjøre denne tilgjengelig for publikum.

Zonnenberg mener at det er et behov for en alternativ kuratorisk metode utenfor den tradisjonelle organiseringen av kunstobjekter når det kommer til behandlingen av konseptkunst. At konseptkunsten i utgangspunktet brøt med den tradisjonelle tanken rundt originalitet og autentisitet i kunsten åpner opp for en mulig reproduksjon av arbeidene uten at dette påvirker det opprinnelige arbeidets mening.⁸⁰ Det er nettopp i relasjonen til en større kontekst at meningene innenfor konseptkunsten produseres, mellom objektene, rommet og betrakteren.⁸¹ Arbeidene var ikke isolerte, lukkede verk, men åpne forslag i bestemt kontekst. En gjenskapelse av arbeidene vil ifølge Zonnenberg kunne gi en førstehåndserfaring av arbeidet i rommet, samtidig som det kan åpne opp for en kritisk revurdering av arbeidene med nye perspektiver.⁸²

Zonnenberg foreslår en presentasjon av konseptkunsten uten å undergrave tendensens hovedformål som kunstneriske aktiviteter. Som eksempel på en slik utstilling trekker hun frem *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013* (2013), der den fullstendige utstillingen fra 1969 ble gjenskapet i sin helhet. Arbeider som ikke lenger eksisterte ble reproduisert i samarbeid med kunstnerne selv, mens arbeider som av ulike grunner ikke var mulig å gjenskape ble representert ved fotografisk dokumentasjon fra den opprinnelige presentasjonen.⁸³ Utstillingen ble i tillegg presentert i en historisk kontekst, presentert ved fotodokumentasjon, intervjuer og brevkorrespondanse fra utstillingen i 1969. For Zonnenberg blir denne utstillingen mer enn kun en gjenskapelse; den åpner også opp for å revurdere denne utstillingen i et nytt format.⁸⁴ Det denne utstillingen fikk til, og som skilte den fra andre historiserende utstillinger, var å forstå arbeidene i relasjon med andre arbeider og rommet det ble presentert i. Arbeidene ble ikke behandlet som om de skulle være tradisjonelle kunstobjekter, men åpnet opp for en mer åpen, «autentisk» erfaring, mer i tråd med det konseptuelle prosjektets opprinnelige intensjon.⁸⁵

⁷⁹ Ibid., 186.

⁸⁰ Ibid., 179.

⁸¹ Ibid., 154.

⁸² Ibid., 197.

⁸³ Ibid., 149

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid., 150.

Da den konseptuelle kunsten i utgangspunktet ønsket å eliminere det unike og autentiske, og nettopp benyttet seg av reproduserende strategier, blir ikke reproduksjoner av det fysiske verket med nye materialer verket mindre «autentisk».⁸⁶ Å reproducere det fysiske materialet gjør det også mulig å kunne erfare kunsten med nye perspektiver utfra dagens situasjon, samtidig som kan se på den historiske betydningen av det.⁸⁷ I presentasjonen av konseptkunst er det ikke klare svar på hvordan presentere kunsten på best mulig måte, men Zonnenberg konkluderer med at man som kurator bør være kreativ, da det ikke handler om å bevare tradisjonelle objekter, men også om å formidle den kritiske intensjonen som lå bak. I presentasjonen av konseptuell kunst kreves en kuratorisk støtte for å formidle kunstens opprinnelige kritiske karakter, dets natur og innhold.⁸⁸ Uten tydelig kuratoriske grep fjernes den originale styrken til konseptkunsten – dets kritiske aspekt som gjøres tydelig gjennom å formidle de historiske og teoretiske problemene som konseptkunsten arbeidet med.⁸⁹

⁸⁶ Ibid., 138.

⁸⁷ Ibid., 196.

⁸⁸ Ibid., 186.

⁸⁹ Ibid., 193.

3 Prosjekt Gjerdeløa

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på utviklingen av *Prosjekt Gjerdeløa*. Jeg vil først redegjøre for de mest sentrale aspektene ved prosjektet slik det opprinnelig ble presentert i Paris i 1980, med fokus på de ulike kontekstene som «Gjerdeløa» befant seg i som avgjørende for prosjektet og som ble særlig vektlagt i den fysiske installasjonen og senere i den fotografiske dokumentasjonen. Videre vil jeg gjøre rede for installasjonen slik den ble presentert i utstillingen *tour-Retour* ved Astrup Fearnley i 2014. Dette var første gang «Gjerdeløa» ble plassert tilbake i kunstmuseet etter begivenheten i 1980. Det var også til denne utstillingen av kunstharpiksreplikaen ble produsert. Jeg vil deretter gå inn på debatten som oppstod i 2018 i etterkant av Nasjonalmuseets avslag på anskaffelse av den fysiske installasjonen. Dette blir viktig for de neste delene hvor jeg ser nærmere på hvordan tilføringen av kunstharpiksreplikaen endrer det opprinnelige prosjektets intensjon.

3.1 Begivenheten i 1980

På ungdomsbiennalen i Paris i 1980 ble *Prosjekt Gjerdeløa* presentert ved en multimedial installasjon fordelt på to rom. I det første rommet var det utstilt en fotografiserie som viste den helhetlige prosessen, med demontering, transportering og plasseringen av løa i utstillingsrommet i Paris, i tillegg til et kart redegjorde løas reiserute og en kortfattet beskrivelse av prosjektet. «Gjerdeløa» stod for seg selv i et hvitt, avgrenset utstillingsrom på 12x8 meter.⁹⁰ Her fikk publikum en sanselig erfaring av objektet. De kunne gå inn og rundt løa, berøre og lukte på det naturlige materiale den bestod av. Taket var dekket med irrende grønn torv som, grunnet det kunstige miljøet i museet, måtte vannes jevnlig av museumsvertene for ikke å visne.⁹¹ Stokkene, som allerede inneholdt en mengde inskripsjoner fra besøkende i løpet av de siste 350 årene i Tafjord, ble i museumsrommet fylt med nye inskripsjoner av mennesker fra hele verden.⁹² Disse inskripsjonene var den eneste fysiske endringen ved «Gjerdeløa» som kunne vitne om at forflytningen hadde funnet sted.⁹³

«Gjerdeløa» beskrives ofte som et readymadeobjekt. Readymade-begrepet, som først ble benyttet av Marcel Duchamp, viser til masseproduserte, industrielle objekter som eliminerer kunstneren fra produksjonen av objektet samt interessen for objektets formale aspekter. Det var, som nevnt i forrige kapittel, ikke objektet i seg selv som var av interesse,

⁹⁰ Marianne Heske, «Samtale mellom Per Hovdenakk, Henie-Onstad Kunstsenter, Oslo, og Marianne Heske», upaginert.

⁹¹ Ibid.

⁹² Per Gjærder, «Mytologi», upaginert.

⁹³ Ibid.

men handlingen bak denne og den videre diskursen rundt denne handlingen i etterkant. «Gjerdeløa» har derimot et tydelig visuelt og sanselig aspekt ved seg. Objektet har en historie som gammelt, tradisjonelt laftet bygg, noe som virket særlig provoserende hos det norske publikummet; ikke bare var det et allerede eksisterende objekt, men Heske presenterte andres arbeid som sitt eget.⁹⁴ «Gjerdeløa» kan dermed forstås som det mer generelle begrepet *objet trouvé*, en funnet gjenstand.

Ingvild Krogvig nevner også en mulighet for å forstå Heskes utstillingsobjekt som *non-site*, som Smithson benyttet i sine arbeider.⁹⁵ Som beskrevet i forrige kapittel ble arbeidets sentrum i Smithsons prosjekter flyttet fra det konvensjonelle gallerirommet til et utilgjengelig sted utenfor kunstinstitusjonens fysiske rom. Gallerirommet ble kunstens *non-site*, der utstillingsmaterialet refererte til en fraværende konstruksjon. På samme måte kan man forstå «Gjerdeløa» som en referent til sitt opprinnelsessted, en referent til Tafjord. Mens Smithson inkluderte organisk materiale fra det spesifikke stedet, arbeidets *site*, tar Heske med seg hele objektet og plasserer dette i museet. Krogvig understreker hvordan løa blir en tydelig identitetsmarkør gjennomgående i den fotografiske dokumentasjonen og som tilstedeværende objekt i utstillingsrommet, noe som gjør det svært enkelt for betrakteren å følge reisen fra bruksobjekt i Tafjord til utstillingsobjekt i Paris.⁹⁶ Løas tilhørighet i Tafjord er dermed tydelig artikulert i Heskes prosjekt.

Installasjonen i Paris inkluderte også to monitorer som viste opptak av løa plassert i de ulike miljøene. Disse var plassert utenfor rommene, og var det første møte mellom betrakterne og «Gjerdeløa».⁹⁷ Mens den ene monitoren viste et videoopptak fra Tafjord, der løa var omringet av natur, sendte den andre et sanntidsopptak fra utstillingsrommet der naturen var skiftet ut med et myldrende, betraktende publikum.⁹⁸ De skildrede miljøene skal ha vært sterkt kontrasterende, noe som også formidles i den fotografiske dokumentasjonen publisert i etterkant; plassert i Tafjordsterrenget glir løa uanstrengt inn i miljøet, der naturen den omgir seg med går igjen i objektet. Plassert i Pompidou-senteret hvite og industrielle utstillingslokaler stikker løa derimot ut som et fremmed element, presentert som et utstillingsobjekt.

⁹⁴ *Norges Handels og Sjøfartstidende*, 16.01.1981. Gjengitt i Heske, *Prosjekt Gjerdeløa: Tafjord – Paris – Oslo – Tafjord*, upaginert.

⁹⁵ Krogvig, 115.

⁹⁶ *Ibid.*, 116.

⁹⁷ Heske, upaginert.

⁹⁸ Erik Dæhlin, *Norsk Samtidskunst*, 193.

3.1.1 Mellom to kontekster

Plassert inne i kunstmuseet tømmes løa for sin opprinnelige funksjon og blir tillagt ny mening som utstillingsobjekt. Inne i Pompidou-senterets lokaler omgjøres «Gjerdeløa» til et utstillingsobjekt, presentert som kunst. Denne forskyvingen av mening gjøres tilgjengelig for publikum ved materialet i installasjonen. Fotografiene, videoopptakene, kartet, beskrivelsen og selve objektet blir alle likeverdige referenter eller tegn som sammen skaper en bevisstgjøring rundt endringen objektet gjennomgår. Da «Gjerdeløas» form er uendret, eksponeres konteksten som avgjørende for hva vi oppfatter som kunst og ikke. Det er dermed rammen arbeidet presenteres i som er avgjørende for at noe skal oppfattes som kunst eller ikke. Forflytningen av løa mellom de ulike kontekstene demonstrerer hvordan den blir kunst plassert i rett kontekst, til tross for at det ikke er noe *iboende* kunstnerisk i objektet – plassert i Tafjord var løa kun ei løe. I denne sammenhengen forstås *Prosjekt Gjerdeløa* som et institusjonskritisk verk som eksponerer den makten kunstinstitusjonen har på vår forståelse av hva som er kunst og ikke.

Som nevnt tidligere var konseptkunsten fremdeles relativt ukjent terreng innenfor det norske kunstfeltet på 1970-tallet. Enkelte aktører arbeidet konseptuelt, men dette ble en kortvarig tendens uten særlig spredning i den norske sammenhengen. Heske hadde selv erfart å bli plassert utenfor de etablerte kategoriene ved høstutstillingen, da hennes tidligere arbeider hadde vært vanskelig å plassere innenfor de konvensjonelle kunstkategoriene «maleri» og «skulptur».⁹⁹ Med *Prosjekt Gjerdeløa* ønsket Marianne Heske å rette fokuset mot kunstbegrepet i de ulike kunstkontekstene og hvordan noe forstås som kunst i én kultur, men ikke i den andre. Med dette plasseres Heskes prosjekt innenfor den institusjonskritiske konseptkunsten.

Heske var selv godt kjent med både det norske og det internasjonale kunstfeltet. Etter flere år med utenlandsopphold i Polen, Paris, London og Maastricht visste hun at *Prosjekt Gjerdeløa* ville passe inn blant arbeider innenfor land art, konseptkunst og prosesskunst.¹⁰⁰ I Norge møtte arbeidet mer motstand da man manglet de nødvendige referansene for å gjenkjenne handlingen som konseptuell kunst. At Heske fikk presentere installasjonen både i Paris og ved Henie Onstad Kunstsenter understrekte hvordan kunstbegrepet, hva vi oppfatter som kunst og ikke, er avhengig av konteksten den leses i. Samtidig som det norske publikummet satte spørsmålstegn ved hvorvidt den gamle laftede løa kunne erfares som

⁹⁹ Veiteberg, 11.

¹⁰⁰ Heske, upaginert.

kunst, visste de at prosjektet hadde blitt erfart som nettopp dette utenfor landets grenser. Den gode mottakelsen prosjektet høstet i Paris ble beskrevet i den norske dekningen av biennalen. Det ble blant annet skrevet om den sterke effekten som oppstod da løa «med sine grånete vegger og friskgrønne tak» ble plassert i det ellers tomme utstillingsrommet, der «den primitive men så funksjonelle konstruksjonen skaper en nærmest skulpturell virkning.»¹⁰¹ *Sunnmørsposten*, som hadde skrevet om kunstprosjektet underveis i prosessen, kunne melde at kunstneren hadde fått gode skussmål for sin «enkle, men geniale idé».¹⁰² Verket hadde dessuten fått en fremtredende plassering i selve utstillingen, som et av de første man fikk øye på inne i museet.¹⁰³ Men presseomtalen om arbeidet var ikke udelt positiv:

Å flytte hus på museum er ingen ny tanke. At det er nødvendig med grundige oppmålinger er like selvfølgelig som at man prøver å fotografere mest mulig under selve rivnings- og gjenreisningsprosessen. Når Marianne Heske lager et prosjekt av å flytte en gammel løe til Ungdomsbiennalen i Paris, så smaker det av kvasivitenskap. (...) Å gjøre oss oppmerksomme på selve huset, ved å sette det inn i et galleri, er ikke det samme som å presentere et kunstverk eller en selvstendig tanke. Et blikk inn i Norge – det er en idé – litt fiks kanskje, men ikke mer.¹⁰⁴

Enkelte var opprørte over at Heske kunne benytte et allerede eksisterende objekt «som en bra bonde har tømret for et par hundre år siden», fjerne det fra dets opprinnelige sted og stille det ut som *sitt* verk.¹⁰⁵ Det norske kunstbegrepet var preget av et tradisjonelt syn på kunst, der et kunstobjekt var særlig tilknyttet håndverksmessige egenskaper. Det var også noe provoserende å benytte seg av ei utløe, et motiv som er særlig tilknyttet «det norske». Løas kulturhistoriske verdi og dens tilhørighet til den norske nasjonalidentiteten var også av betydning; utløer er blant annet et velkjent motiv innenfor det nasjonalromantiske maleriet. Dette var forøvrig også et poeng hos Heske, noe som ble tydeliggjort i boken som ble publisert i 1984.¹⁰⁶ Ved å plassere objektet i kunstmuseet ble publikummet, særlig det norske, «tvunget» til å reflektere over det velkjente motivet på en ny måte.

Forflytningen mellom de ulike kulturkontekstene – mellom naturmiljø og kunstmuseet, mellom nasjonal og internasjonal kunstscene – synliggjør at kunstbegrepet ikke er konstant, men endres utfra sammenhengen det befinner seg i. Det var ifølge Heske selv ikke den institusjonelle konteksten alene som var viktig for at prosjektet skulle bli akseptert som kunst, men at forflytningen skjedde i en tid med de rette kunsttendensene, som

¹⁰¹ Harald Flor, «Utløa fra Tafjord vekker oppmerksomhet i Paris».

¹⁰² Arve Sandal, «Sunnmørsk kultursjokk i Paris».

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Kirsti Hopstock, «Traust norsk løe og sort jugoslavisk mareritt».

¹⁰⁵ *Norges Handels og Sjøfartstidende*, 16.01.1981. Gjengitt i Heske, «Project Gjerdelöa»: *Tafjord – Paris – Oslo – Tafjord*, upaginert.

¹⁰⁶ Heske sidestiller her fotografier fra prosjektet sammen med nasjonalromantiske malerier. Dette kommer jeg nærmere inn på senere i kapitlet.

konseptkunst og land art.¹⁰⁷ Ønsket var å «gi et lite spark til motstrømmingene i kunsten både i Norge og i Paris.»¹⁰⁸ At ei utløe kunne erfares som samtidskunst nesten 400 år etter det først ble bygget var ganske fantastisk, men fokuset på naturmaterialer i kunsten gjorde at prosjektet passet inn med de øvrige arbeidene som ble presentert ved biennalen.¹⁰⁹

3.1.2 Bevaringen av begivenheten

Plassert tilbake på grunnmuren i Tafjord nøyaktig ett år etter demonteringens fant sted gjenopptok løa sin funksjon. I etterkant av begivenheten uttalte Heske selv: «(...) det er ikke noe spesielt med denne løa, selv om den har vært på Pompidou-senteret og på Høvikodden. Det var spesielt da den var der, men ikke etterpå.»¹¹⁰ Prosjekt *Gjerdeløa* var dermed å regne som en flyktig begivenhet som kun eksisterte i den gjenværende dokumentasjonen. Særlig det fotografiske materialet tok over for utstillingsmateriale og representasjon av prosjektet.¹¹¹

I 1984 ga Marianne Heske ut boken "*Project Gjerdelöa*": *Tafjord – Paris – Oslo – Tafjord*. Her presenteres dokumentasjonsmaterialet fra den helhetlige begivenheten fra Tafjord til Paris og Oslo, og tilbake igjen. Sammen med et utvalg tekster og medieomtaler fra utstillingene i 1980 er store deler av boken viet det fotografiske materialet fordelt mellom fem kapitler. Hvert kapittel representerer de ulike stegene i forflytningsprosessen. I det første kapitlet «Tafjord» etableres løas tilhørighet til naturterrenget. Løa dokumenteres gjennom ulike årstider og fremstår som et integrert element i det bratte landskapet. Utsnittene varierer fra totale landskapsmotiver der «Gjerdeløa» nærmest forsvinner i miljøet (Fig.1), til nærmere studier av den helhetlige løa og detaljbilder av tømmerveggenes mange inskripsjoner (Fig.2), som representerer fem av de totalt ti fotografiene som utgjør kapitlet. Naturen tillegges mye plass i fotografiene av løa, som omslutes og går i ett med terrenget det står i. Bildene skildrer et rolig og harmonisk landskap med fravær av menneskelig aktivitet. Først i neste kapittel «Nedtaking» kommer menneskene inn i billedrammen. Her redegjøres den omfattende demonteringsprosessen og transporteringen av «Gjerdeløa». Kapitlet innledes med et fargefotografi av Heske sittende i den gamle løa (Fig.3). Torvtaket er irrende grønt, som

¹⁰⁷ Heske, upaginert.

¹⁰⁸ Inger Bentzrud, «På vidda med video».

¹⁰⁹ Heske, upaginert.

¹¹⁰ Drude Beer, «Løa som dro ut på en lang, lang reise».

¹¹¹ *Prosjekt Gjerdeløa* har blitt representert ved en rekke ulike utstillinger etter prosjektet var ferdig i 1980 gjennom den fotografiske dokumentasjonen. Blant disse er *Det provoserende bildet: en utstilling om vårt forhold til den moderne kunsten* ved Galleri F15 (1997), retrospektutstillingen *To Whom it may concern* ved Museet for Samtidskunst/Nasjonalmuseet (2002), *Kunsten å falle: fotografier av norsk performance og prosesskunst 1966-2009* ved Preus Museum (2009), *Blodig Alvor: norsk konseptkunst på 1980-tallet* ved Bergen Kunstmuseum (2009-10), *Stille Revolt* ved Museet for Samtidskunst/Nasjonalmuseet (2016).

landskapet ellers. De neste tolv fotografiene i sort/hvitt demonstrerer selve nedtakelsen av løa. Stokk for stokk blir løa fjernet fra grunnmuren og firet nedover dalen med løypestreng, en fraktemåte som ifølge Heske ble sett på som en «*vel* urasjonelt og romantisk [måte] å frakte stakkene på».¹¹² Kapittelet avsluttes med tre fotografier av den lastede bilen kjørende gjennom den pittoreske Vestlandsnaturen, med høye fjell og dype daler (Fig.4 og 5).

De vakre landskapsfotografiene bygger opp til et kontrastskifte. «Paris»-kapittelet innledes med et farge fotografi av Pompidou-senterets industrielle fasade bestående av glass og eksponerte rørsystemer og bærende stålstruktur (Fig.6). Den rolige naturen i Tafjord er skiftet ut med et yrende kulturliv foran det gigantiske museumsbygget. Plassert inne i utstillingsrommet lukkes den omplasserte løa inn mellom de hvite veggene. Med det lett undervinklede perspektivet blir den industrielle arkitekturen i taket, med eksponerte rør og stålbjelker, et viktig element i bildet (Fig.7). Fra å gå i ett med naturen og nærmest skjult av terrenget, skiller løa seg ut som et fremmedelement omringet av de hvite veggene og Pompidou-senterets arkitektur forøvrig. Forståelsen av «Gjerdeløa» endres tydelig, noe som forsterkes ved det betraktende, formelt kledde museumspublikummet som omringer objektet. (Fig.8) Det er i denne delen av boken mindre varierte utsnitt og vinkler. Fokuset ligger på strømmen av betraktende individer og tilføringen av inskripsjoner i de rue stakkene. Som med det første kapittelet presenteres inskripsjonene og bilder av løa annen hver. De gamle innrissingene står nå side om side med kinesiske tegn, franske navn og engelske uttrykk som «Desperate Art» (Fig.9) Det blir tydelig at løa har inntatt en ny funksjon i den nye konteksten. Etter en tur innom Høvikodden på Henie Onstad Kunstsenter (Fig.10) blir løa igjen plassert på den gamle grunnmuren i Tafjord. Bildesekvensen avsluttes med et landskapsfotografi i farger (Fig.11). Igjen fyller naturen billedflaten. Plassert nærmest på kanten av utsnittet er «Gjerdeløa» igjen blitt en del av det bratte terrenget. Løa har gjenopptatt sin opprinnelige funksjon.

Det fotografiske materialet i boken består av totalt seksti fotografier, i tillegg til to flyfotografier i «Prologen» og fire i «Epilogen». I sistnevnte del sammenstiller Heske et utvalg motiver med kjente nasjonalromantiske malerier av Joachim Frich, Adolph Tidemand, Erik Werenskiold og J.C Dahl. Motivene viser slektskap både i form og tematikk. På denne måten plasseres «Gjerdeløa» i sammenheng med den norske kunsthistorien. Ved å bruke nasjonalromantiske malerier som utgangspunkt, en kunst som i stor grad har formet den norske identiteten og tanken om «det norske», åpner Heske opp for en refleksjon og

¹¹² Heske, upaginert.

bevisstgjøring rundt den konstruerte identiteten som blir tatt for gitt.¹¹³ I de nasjonalromantiske maleriene skildres løa som et tilhørende element i det norske landskapet, og i møte med en laftet utløe er i dag ofte assosiert med denne representasjonen av Norge. Det var nettopp disse tillagte betydningene Heske ønsket å bevisstgjøre gjennom forflytningen av løa inn i museumsrommet. Som hun uttaler i samtale med kunsthistoriker Per Hovdenakk: «(...) Et slikt prosjekt som å flytte ei gammel, forfallen høyløe på kunstutstilling i Paris sto nok ganske fjernt for de fleste. De hadde nok reagert annerledes om jeg hadde satt meg til nedi bakken med et staffeli og malt løa(...)».¹¹⁴ Med sammenstillingen av de nasjonalromantiske maleriene med sine egne fotografier setter Heske prosjektet i en lengre kunsthistorisk tradisjon. Nasjonalromantikken videreføres inn i samtidskunsten, inn i konseptkunsten.

Sammensetningen av fotografiene i de ulike kapitlene danner et tydelig narrativ fra begynnelse til slutt. De kontrasterende miljøene understreker endringen objektet går gjennom ved forflytningen fra natur til utstillingsrom og tilbake. Fotoinstallasjonen, titulert med samme navn som det opprinnelige prosjektet, ble blant annet utstilt i gruppeutstillingene «Blodig Alvor: Norsk kunst på 1980-tallet» på Bergen Kunstmuseum i 2010 (Fig.12) og «Stille revolt: Norsk prosess- og konseptkunst på 70- og 80-tallet» på Museet for samtidskunst i 2016. Bestående av tilsammen tretti fotografier, der en overvekt av disse er i svart/hvitt, følger installasjonen prosjektets prosess, med fokus på forflytningen fra Tafjord til Paris og tilbake.¹¹⁵ Flere av bildene går igjen i boken, men selve transporten til og fra Paris underbygges i større grad, da den også inneholder fotografier fra hjemreisen.¹¹⁶ Et utvalg av inskripsjonene i tømmeret og fasaden til Pompidou-senteret er gjengitt i farger.

I etterkant av begivenheten kunne Marianne Heske melde om at flere i Paris ble imponert over at løa var et autentisk 1600-tallsbygg i fullskala, og ikke en reproduksjon i plastikk laget av Heske selv.¹¹⁷ Andre sammenlignet «Gjerdeløa» med Thor Heyerdahls Kon Tiki-flåte; et objekt fjernet fra sin opprinnelige funksjon og som, på bakgrunn av sin historie, har blitt et permanent museumsobjekt.¹¹⁸ Disse betraktningene sammenfaller kanskje enda bedre med verket slik det fremstår i dag.

¹¹³ Dette er et poeng Jorunn Veiteberg trekker frem når det kommer til Heskes «videomalerier». Veiteberg, 137.

¹¹⁴ Heske, upaginert.

¹¹⁵ Fotografiene fra Henie Onstad kunstsenter er ikke representert ved installasjonen.

¹¹⁶ Mens fotografiene fra Tafjord viser bilen fra baksiden, inkluderes det i fotoinstallasjonen tre fotografier med bilen tatt forfra, på vei tilbake fra Paris.

¹¹⁷ Heske, upaginert.

¹¹⁸ «Polyglot Fleamarket», gjengitt i Marianne Heske, *Prosjekt Gjerdeløa*, upaginert.

3.2 tour – Retour (2014)

Snaue trettifem år senere ble «Gjerdeløa» igjen gjenstand for museet i utstillingen *tour – Retour* (29.10.14 – 20.02.15) ved Astrup Fearnley Museet.¹¹⁹ I utstillingsrommet ble publikum først møtt med det nasjonalromantiske maleriet *Fra Gudevungen* (1843) av Adolph Tiedemand (1814-1876), lånt av Nasjonalmuseet for anledningen.¹²⁰ Videre inn i utstillingslokalet ble begivenheten fra 1980 formidlet gjennom et utvalg fotografier fra demonteringen i Tafjord, transportereringen av løa til Paris og plasseringen av løa i Pompidou-senteret (Fig.13). Fotografiene fungerer som en kunsthistorisk innledning til prosjektet, på en lignende måte som i installasjonen i Paris hvor de besøkende ble kjent med løas opprinnelige funksjon før de fikk se det fysiske objektet. I *tour – Retour* var selve tømmerløa plassert et godt stykke inn i det rektangulære utstillingsrommet, vendt mot betrakteren som entret utstillingen. Plassert på baksiden av tømmerløa stod dens avstøpning gjort i hvit, gjennomskinnelig kunstharpiks; prosjektets nye tillegg. Med et størrelsesforhold på 1:1 stod kunstharpiksreplikaen «rygg mot rygg» med den opprinnelige tømmerløa (Fig.14).

Formalt sett virker kunstharpiksreplikaen som «Gjerdeløas» motsetning, laget i materialer med fundamentalt ulike karakteristikk. Mens de mørke tømmerstokkene virker tunge og kompakte, er de lyse stokkene i kunstharpiks hule og lette. Det var gipsmakeren Roald Kluge som stod for avstøpningen av løa på oppdrag av Heske. Hver eneste stokk har blitt avstøpt til former som kunstharpiksstokkene ble støpt i. Replikaen innehar et avtrykk av hver eneste flis som «Gjerdeløa» bestod av på tidspunktet den ble støpt. Objektet forskyves mellom de ulike materialene og skaper en forflytning innad i installasjonen. Med tillegget av replikaen har arbeidet endret seg fra å være en kognitiv tankeforestilling, der returneringen av løa tilbake til Tafjord var et sentralt poeng i den opprinnelige begivenheten, til å være en konkret installasjon for museet.

Plasseringen av løa i sitt opprinnelige terreng etter endt begivenhet var et sentralt poeng i prosjektet i 1980. Det var heller ingen endringer i terrenget som tilsa at løa hadde vært borte. Selve forskyvingen av løa ble en tankeforestilling gjort tilgjengelig gjennom den fotografiske dokumentasjonen, både i installasjonen i museumsrommet og i etterkant av begivenheten. Med tilføringen av replikaen returnerer derimot objektet tilbake i installasjonen. Motsetningsforholdene som oppstår mellom de to løene skaper en spenning hvor man erfarer «Gjerdeløa» i et nytt materiale. Igjen endres persepsjonen av løa. Presentert i

¹¹⁹ Beskrivelsen av *tour-Retour* er her basert på fotografier og omtaler fra utstillingen.

¹²⁰ Astrup Fearnley Museet, «Marainne Heske *tour-Retour*».

kunstharpiks opphører løas opprinnelige funksjon. *tour – Retour* bygger dermed videre på spenningen mellom kontekster, der løas originale form presenteres i et nytt materiale. Samspeillet og kontrastene mellom det nye og det gamle presenteres her på en mer eksplisitt måte.

Billedserien fra 1980 forankrer den nye installasjonen til det opprinnelige prosjektet. Det fotografiske materialet fungerer dermed som en kunsthistorisk ramme som etablerer løas posisjon i den norske kunsthistorien. Fotoinstallasjonen var den samme som hadde representert prosjektet ved tidligere anledninger, med et utvalg av tretti fotografier som viser til den helhetlige transporteringsprosessen. I *tour-Retour* presenteres bildene i en rekke som leder betrakteren inn mot løa som står i enden av det avlange utstillingsrommet. På denne måten blir betrakterne kjent med løas historie som tidlig konseptkunst før de møter selve objektet. *tour-Retour* representerer både prosjektets fortid og dets fortsettelse, da den virker både retrospektiv og fornyet; dokumentasjonen viser til den avsluttende begivenheten og endringen løa gikk gjennom, mens replikaen åpner opp for en ny erfaring av objektet, nye assosiasjoner.

Kunstharpiksreplikaen ble beskrevet av Heske som «et nytt skudd på stammen, bokstavelig talt.»¹²¹ På samme måte som naturlig harpiks er et produkt fra treet, er avstøpningen et produkt av «Gjerdeløa» og bevarer løas helhetlige form. I installasjonen fra 2014 får tømmerløa en ny, aktiv rolle i verket, der samspeillet mellom de to løene produserer meningsforskyvingen. Med løene i sentrum, og med den opprinnelige begivenheten etablert ved den fotografiske dokumentasjonen fra 1980, virker verket i dag som et mer autonomt verk; det er ikke lenger kontrasten mellom utstillingsrommet og naturen i Tafjord som er den tematiske rammen, men spenningen mellom de to løene satt side om side.

Etter endt utstilling i 2015 ble ikke «Gjerdeløa» plassert tilbake i Tafjord, men pakket ned og bevart på lager sammen med stukkene i kunstharpiks.¹²² Grunnen skal blant annet ha vært tilstanden stukkene var i etter å ha stått i Tafjord. Objektet har tydelig fått et større fokus i årene etter begivenheten i Paris. I årene før *tour-Retour* hadde det også blitt gjort flere forsøk på å bevare løa, blant annet gjennom planleggingen av «Galerie Tafjord» som ble startet i 2001.¹²³ I sammenheng med at et hotell skulle bygges på toppen av demningen ved Zakariasdammen i Tafjord, skulle det også bygges et kraft- og skredsenter og et «Marianne

¹²¹ Kvaran, 9.

¹²² Askild Matre Aasarød og Herman Ekedahl Dreyer, «Den husløse løa».

¹²³ Jåsund Birger Kolsrud, «Dristig krafttak i Tafjord».

Heske-museum» der deler av hennes kunstnerskap skulle stilles ut.¹²⁴ Galleriet i seg selv fikk mye oppmerksomhet utfra tegningene til Snøhetta: en 70 meter lang «glassbjelke» skulle ligge over juvet nedenfor demningen, og blant annet romme et 350 kvadratmeterstort utstillingsareal.¹²⁵ Prestisjeprojektet var planlagt å være et nytt turistmål i Tafjord og skulle tiltrekke seg et publikum som var interessert i både natur og kunst. I denne sammenhengen skulle «Gjerdeløa» virke som et viktig tilhørende element, og ble i den anledning restaurert i perioden 2004-2006.¹²⁶ Men i 2007 ble hotellplanene skrinlagt etter flere år med planlegging, og kraftselskapet Tafjord valgte å trekke seg ut av prosjektet, som en av prosjektets hovedsponsorer. Dermed ble også galleriprojektet avvirket.¹²⁷

3.3 Debatten om «Gjerdeløa» som kunstobjekt

Jeg tror identitetsforandringen eventuelt ligger mest i folks bevissthet, at de vet at løa har vært i Paris. Jeg hører at noen turister og andre alt har vært borte og sett på den. Men fortsatt er løa ei løe i sine omgivelser. Den har gjenopptatt sin gamle funksjon. Annerledes hadde det sikkert fortont seg om den var blitt innkjøpt av Pompidou-sentrets faste samlinger eller av Nasjonalgalleriet for den saks skyld. Det ville ha skapt problemer det...¹²⁸

Som tidligere nevnt oppstod konseptkunsten som en motreaksjon til den modernistiske kunstens konvensjoner og var en forlengelse av en performativ vending fra de tidligere avantgardebevegelsene som fant sted i begynnelsen av 1900-tallet. Det var først og fremst en kritikk mot behandlingen av kunstobjektet som sirkulerende salgsobjekt, presentert som verk med iboende kunstneriske kvaliteter. Med 1900-tallets avantgardekunst ble fokuset flyttet fra det singulære objektet til konteksten det oppstod i. Kunstens formale og estetiske aspekter ble byttet ut med innhold, representert og formidlet ved instruksjoner og dokumentasjoner. Det er utfra dette perspektivet at Nasjonalmuseet i juni 2018 refuserte innkjøpet av *Prosjekt Gjerdeløa* og kunstharpiksreplikaen til den permanente samlingen. Prosjektet regnes som et pionerverk innenfor norsk kunstkontekst og som Marianne Heskes hovedverk. I 2005 ble prosjektet trukket frem som ett av tolv viktigste kunstverk i Norge i «tiden etter Munch», som døde i 1944.¹²⁹ Juryen vektla her selve forflytningen og plasseringen av løa inn i Pompidou-senteret, «en av de virkelig banebrytende institusjoner for samtidskunst i Europa i 1980», som sentralt poeng for prosjektets status.¹³⁰

¹²⁴ «Ny omgang for skredsenter».

¹²⁵ NTB Tekst, «Kulturrådet støtter gallerier».

¹²⁶ Arne Rovick, «Vestlands-kunstskatt restaurert».

¹²⁷ «Galleridraumen brast».

¹²⁸ Heske, upaginert.

¹²⁹ «En kanon etter Munch».

¹³⁰ «Juryens begrunnelse».

Ettersom prosjektet har denne sentrale posisjonen prosjektet har i den norske kunsthistorien som konseptuelt verk, mente Nasjonalmuseet ved direktør Karin Hindsbo at prosjektet ikke handler om objektet, men begivenheten i 1980.¹³¹ Nasjonalmuseets refusering av installasjonen støtter seg på konseptkunsten opprinnelige fokus på ideen og tendensens bruk av fraværende og flyktige objekter, der den gjenværende dokumentasjonen tar over som utstillingsobjekt i etterkant av begivenheten.¹³² Den fotografiske installasjonen, som museet kjøpte i 2016, ville dermed holde som representasjon for prosjektet.

Da beslutningen om å ikke ta inn «Gjerdeløa» i samlingen ble kjent, var motstanden til avgjørelsen stor. Dette ble begynnelsen på en debatt som skulle vare utover høsten. Mens det i 1980 ble diskutert hvorvidt løa kunne forstås som kunst overhodet, ble objektet nå trukket frem som for viktig innenfor den norske kunsthistorien til å ikke bli tatt inn av Nasjonalmuseet. Løa, som i 1980 skulle plasseres tilbake og kun være ei løe, blir nesten førti år senere omtalt av Heske for å være både kulturhistorisk og kunsthistorisk viktig: «Løa er en nasjonal arv! Hvis et slikt «arvesølv» går ut av landet er det pinlig.»¹³³ Å kun skulle vise frem fotografiene av begivenheten ble av Heske sammenliknet med at en liknende tilnærming av verk som *Sinnataggen* ville vært uhørt: «Skulle de refusert den og kjøpt et foto? Det er fullstendig overfladisk, løa er jo en konseptuell forlengelse av *Brudeferden i Hardanger*.»¹³⁴ Hun viste også misnøye med at Hindsbo valgte å legge seg bak det konseptuelle aspektet ved «Gjerdeløa»: «Jeg kan fortsette tankerekker her og bare sette fyr på den (...) Så kan jeg gi aske i en urne til Pompidou-senteret i Paris. De vil sikkert ha det.»¹³⁵ Det blir gjort tydelig at løa, på bakgrunn av sin historie, ikke lenger er «kun ei løe».

At løa skulle inn i Nasjonalmuseet ble av mange sett på som en selvfølge, både på grunn av sin status som sentralt konseptuelt verk, men også på bakgrunn av sine tverrfaglige kvaliteter. Som objekt innehar «Gjerdeløa» en rekke ulike aspekter som ville reflektert museets nye permanente utstilling i bygget som ventes å åpne i 2021. Det nye museet skal huse den helhetlige samlingen bestående av «eldre og moderne kunst, arkitektur, design, kunsthåndverk og samtidskunst», som vil presenteres i «nye sammenhenger».¹³⁶ Som objekt

¹³¹ Karin Hindsbo, «Vi har satset på Heske lenge».

¹³² Det var også andre grunner for at installasjonen ble refusert, blant annet grunnet bevaring av selve objektene, samt økonomi; da verket allerede var representert i samlingen ved fotografiene, ble andre innkjøp prioritert. Dette kommer blant annet frem i Dagsnytt 18-innslaget «Kulturkritikk mot Nasjonalmuseet», NRK, 24:04-24:40.

¹³³ Vilde A. Monrad-Krohn, «Føler seg dårlig behandlet».

¹³⁴ Hilde Lundegaard, «- Det hadde vært mye hyggeligere om jeg var død, ikke sant?».

¹³⁵ Askhild Matre Aasarød, «Den husløse løa».

¹³⁶ Nasjonalmuseet, «Det nye Nasjonalmuseet».

«kombinerer [Gjerdeløa] alle retningene Nasjonalmuseet representerer», ifølge kunstkritiker Lars Elton.¹³⁷ Han mente også at *Prosjekt Gjerdeløa* referer til den nasjonalromantiske kunsten, og trekkes frem som like selvfølgelig i Nasjonalmuseet som *Brudeferden i Hardanger* (1848) og Edvard Munchs *Skrik* (1893). Å ikke kunne se dette mente Elton var en «gedigen, kunsthistorisk misforståelse» da prosjektet er «norgeshistoriens viktigste konseptuelle verk.»¹³⁸ Aller helst skulle løa plasseres ved inngangen av det nye museet.¹³⁹

Dette var også religionshistoriker Gro Steinsland enig i: «Gjerdeløa burde få plass allerede i inngang til museet, stå som hjertet i samlingen og pumpe energi mot alle museets avdelinger.»¹⁴⁰ Steinsland argumenterte for en nødvendighet av løa i museumsrommet for å kunne få grep om alle disse aspektene som løa representerer, samtidig som at en tilstedeværelse av det fysiske objektet gjør tilgjengelig den sanselige erfaringen av verket for publikum; å kunne ha objektet i museumsrommet åpner opp for at flere skal få erfare verket i sin helhet.¹⁴¹ På bakgrunn av at «Gjerdeløa» som objekt innehar så mange ulike aspekt, mente kunstsosiolog og dr.philos. Dag Solhjell at verket står ut som et typisk eksempel på konseptkunst «fordi den som objekt både kan betegnes som og være så mye forskjellig.»¹⁴² At Nasjonalmuseet valgte å betrakte verket «kun som kunst» syntes han var overraskende: «Det Nasjonalmuseet gjør, er som å tømme Gjerdeløa for dens mangfold. Det er omtrent det samme som å si at den bare er en løe.»¹⁴³ Som én av tre deltakende i Dagsnytt 18 på NRK, der Marianne Heske og direktør ved Nasjonalmuseet Karin Hindsbo var de andre representerte, påpeker Solhjell at installasjonen burde tilhøre Nasjonalmuseet da prosjektet er et av «de mest fremtredende norske samtidskunstneres hovedverk.»¹⁴⁴

Det blir tydelig at objektet har blitt tillagt verdi på bakgrunn av sin kunsthistorie, og de mange aspektene det innehar som kulturobjekt. Heske forklarer at stakkene i seg selv blir av betydning da disse viser «middelalderhistorie kombinert med konseptkunst.»¹⁴⁵ Hindsbo kommenterte senere kritikken med en anerkjennelse for den sanselige erfaringen som et aspekt ved *Prosjekt Gjerdeløa*. Det var likevel et poeng for museet å sette en grense der de mente at det var riktig å plassere verket som konseptkunst.¹⁴⁶ Objektet var i denne

¹³⁷ Lars Elton, «Kunnskapsløs museumsleder».

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Gro Steinsland, «Hvordan kan Nasjonalmuseet takke nei til Gjerdeløa?».

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Dag Solhjell, «Er Marianne Heskes løe kunst».

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ NRK, «Kulturkritikk mot Nasjonalmuseet», 19:47-20:15.

¹⁴⁵ Aasarød, «Den husløse løe».

¹⁴⁶ Astrid Hygen Meyer og Mari Brenna Vollan, «Ikke en Idol-finale».

sammenhengen ikke nødvendig for formidlingen av den opprinnelige begivenheten, selve forflytningen av løa, og forskyvingen som resultat av denne.

Diskusjonen i 2018 omhandlet i stor grad betydningen av tømmerløa, og i mindre grad installasjonen med kunstharpiksreplikaen, da det er på bakgrunn av begivenheten i 1980 at «Gjerdeløa» er blitt et ikonisk objekt innen norsk konseptkunst. Fokuset på objektets formale aspekter endrer dog objektets konseptuelle virkning i større grad og gjør at objektet i dag er å erfare som et mer tradisjonelt kunstobjekt. Ønsket om å plassere objektet i Nasjonalmuseet vitner om behandlingen av prosjektet som et retrospektivt verk. En slik behandling av den konseptuelle kunsten risikerer ifølge Zonnenberg en svekkelse av dens kritiske funksjon.¹⁴⁷ Dette virket også mot konseptkunstens opprinnelige hensikt, der kunsten skulle fungere som en kritikk rettet mot det singulære kunstobjektet.

Mye har endret seg med installasjon *Prosjekt Gjerdeløa* siden begivenheten i 1980. Det ene er det rent visuelle; den friske torven på taket er fjernet, noe som selvfølgelig har sine praktiske grunner da det både er tidkrevende og vanskelig å skulle holde denne torven ved like, særlig på permanent basis. Et annet viktig aspekt ved intervensjonen i 1980 var de ulike kunstkontekstene objektet ble plassert i, da de tidsmessige trendene anerkjente prosjektet som kunst internasjonalt, samtidig som det virket provoserende på den norske kunstscenen. Da vi i dag er vant med denne typen intervensjoner, i tillegg til at «Gjerdeløa» spesielt er et veletablert verk i den norske kunsthistorien, virker ikke plasseringen av løa i utstillingsrommet like oppsiktsvekkende i dag som for førti år siden.

Valget av «Gjerdeløa» som objekt var dog ikke tilfeldig i 1980, og å skulle avfeie objektets betydning på bakgrunn av å være konseptkunst er ikke uproblematisk. Løa hadde en sentimental betydning for Heske, da den hadde sin opprinnelse i hennes hjemtrakter i Tafjord hvor hun vokste opp. «(...) Omgivelser som har vært med på å forme meg på samme måte som årene i Paris har gjort det. I årenes løp har også ferdafolk, slåttekarerer og gjetergutter skåret inn navn og tegninger i tømmerveggene, så løa er merket av den lokale kultur på den måten også. Dessuten har Gjerdeløa en usedvanlig vakker og dramatisk beliggenhet.»¹⁴⁸ Kontrastene mellom landskapet i Tafjord og kulturscenen i Paris var et sentralt aspekt ved prosjektet. Den taktile erfaringen av løa i utstillingsrommet hadde en assosiativ effekt på betrakterne som interagerer med objektet. Heske har gjennom sitt kunstnerskap hatt et bevisst forhold til bruken av materialer. Et eksempel på dette er hennes velkjente dukkehode som har blitt gjenskapt i en rekke uendelige materialer, størrelser og farger produsert verden over.

¹⁴⁷ Zonnenberg, 170.

¹⁴⁸ Heske, upaginert.

Forståelsen av formen påvirkes av objektet og skaper nye assosiasjoner. Veiteberg beskriver dette som en «estetisk sensibilitet», et aspekt som står i sterk kontrast til den angloamerikanske konseptkunstens antiestetiske standpunkt.¹⁴⁹ Tilføringen av kunstharpiksreplikaen understreker «Gjerdeløas» formale og sanselige kvaliteter, samtidig som det åpner opp for nye assosiasjoner og aspekter til verket. Dette representerer for Heske en videreutvikling av prosjektet, en form for evigvarende temporalitet, der prosjektet ikke avsluttes, men er en evig prosess.¹⁵⁰ Dette er i tråd med den konseptuelle kunsten, som ikke skulle virke konkluderende, men åpen. «Gjerdeløa» har fått en avlegger, en avstøpning av den helhetlige formen. Replikaen har på mange måter den samme funksjonen som fotografiene fra 1980; i avstøpningen presenteres også en forskyvning av mening og funksjon av «Gjerdeløa». Objektet forflyttes ikke mellom geografiske kontekster, men mellom ulike materialer.

3.4 Forflytning

Forflytning er et sentralt aspekt innenfor Heskes kunstnerskap. På 1970-tallet plasserte hun det famøse dukkehodet i ulike sammenhenger, der hun demonstrerte hvordan dukkens uttrykk ble påvirket av de ulike kontekstene det ble plassert i.¹⁵¹ Siden har Heske flyttet alt fra steiner til fraflyttede hus. Ved forflytningen blir både konteksten og objektet tydeligere for betrakteren, og man blir tvunget til å reflektere over aspekter man ellers tar for å være naturlig eller gitt.

Ved forflytningen av «Gjerdeløa» fra Tafjord og inn i Pompidou-senterets biennalutstilling var det ikke objektet Heske rettet fokuset mot, men konteksten rundt og hvordan denne påvirker forståelsen av løa som objekt. Til tross for at objektet, «Gjerdeløa», er den samme som da den stod ute i Tafjordsterrenget, erfarer vi objektet på en ny måte inne i museet. Utstillingsrommet fungerer dermed som en innramming for kunsten, og får oss som besøkende til å erfare objektene på en bestemt måte. Konfrontasjonen av et hverdagsobjekt presentert som kunst bryter med den tradisjonelle forventningen om hva kunst kan være og man blir «tvunget» til å reflektere over den tradisjonelle kunstinstitusjonen og dens rolle som definerende for kunstbegrepet. *Prosjekt Gjerdeløa* føyer seg i så måte i rekken av institusjonskritiske arbeider, som ved Michael Ashers eksponering av utstillingsrommets administrative strukturer ved å fjerne vegger fra museumsrommet og Duchamps plassering av

¹⁴⁹ Veiteberg, 78.

¹⁵⁰ Kvaran, 10.

¹⁵¹ Heske, upaginert.

urinalet; prosjekter som i etterkant av intervensjonen kun eksisterte gjennom det dokumenterende fotografiet.

Tid og sted var et viktig aspekt ved den kritiske intervensjonen i museumsrommet. At prosjektet var ment for en internasjonal kunstkontekst der de ny-avantgardistiske tendensene allerede var etablert, var en forutsetning for at prosjektet ble en realitet. Land art og konseptkunst var i 1980 etablerte tendenser i Europa, og det var særlig i sammenheng med dette at løa, med tømmerstokker og torv på taket, ble mottatt som kunst.¹⁵² At de samme tendensene var ukjente i norsk kunstsammenheng ga prosjektet en ulik mottakelse hjemme i Norge enn hva den fikk i Paris. At det samme prosjektet kunne mottas så forskjellig ga en ny dimensjon til prosjektet; forflytningen omhandlet ikke kun forflytningen mellom det rurale og urbane, mellom natur og kultur, men også mellom de ulike kunstscenene, mellom ulike kulturer.¹⁵³

For å bryte med det høymodernistiske fokuset på det autonome kunstobjektet, ble det meningsbærende elementet forskjøvet fra selve objektet til presentasjonsstedets fysiske aspekter. På denne måten kunne ikke objektet fjernes fra dets opprinnelige kontekst og sirkulere mellom museer og samlere uten at verket ble ødelagt.¹⁵⁴ Professor Miwon Kwon beskriver i *One Place After Another* (2002) hvordan de tidligere stedsspesifikke verkene i større grad er å forstå som stedsorienterte i dag. Arbeidene er ikke lenger bundet til et fysisk sted, men en tematisk diskurs og blir med det gjort mer nomadiske.¹⁵⁵ Å flytte den tidlige stedsspesifikke kunsten fra sitt opprinnelige utstillingssted ble opprinnelig sett på som å ødelegge verket, da stedet var verkets meningsbærende element. Dagens stedsorienterte kunstpraksiser kretser derimot rundt kunstneren. I de ny-avantgardistiske kunstpraksisene på 1960-tallet ble kunstneren i mer eller mindre grad flyttet fra arbeidets sentrum og distanserte kunstneren fra utførelsen av arbeidet. Med den stedsorienterte, nomadiske kunsten blir kunstneren imidlertid dratt inn igjen som verkets primærkilde for å opprettholde verkets narrativ og mening ved forflytningen.¹⁵⁶ Ved å forskyve det meningsbærende elementet fra kontekst til kunstner vil også de tidlige konseptuelle arbeidene kunne presenteres på nye steder uten at deres mening forringes av den grunn. Det som reproduseres og sirkuleres i denne sammenhengen er kunstnerens performative tilnærming til prosjektene,¹⁵⁷ der

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Miwon Kwon, *One Place After Another* (Massachusetts Institute of Technology: MIT Press, 2004), 12.

¹⁵⁵ Ibid., 26.

¹⁵⁶ Ibid., 47.

¹⁵⁷ Ibid.

kunstneren yter en tjeneste fremfor å produsere et kunstobjekt i tradisjonell forstand.¹⁵⁸ Ved inkluderingen av den stedsspesifikke kunsten i den konvensjonelle kunstinstitusjonen vektlegges installasjonen unike og originale erfaring av verket på det bestemte stedet; selv om kunstneren er verkets meningsbærende element, påvirker fremdeles de ytre, fysiske aspektene ved utstillingsstedet den kunstneriske erfaringen. Tradisjonelle aspekter som ble eliminert ved den stedsspesifikke kunsten, bringes tilbake ved dagens stedsorienterte praksis, da presentasjonsstedet vektlegger den unike erfaringen av verket påvirket av det bestemte stedets geografiske, kulturelle eller sosiale forhold.¹⁵⁹ Kwon poengterer at selv om den tidlige stedsspesifikke kunsten var kritisk, er ikke dette nødvendigvis tilfellet for den stedsorienterte kunsten i dag da dette har blitt en veletablert praksis innenfor den konvensjonelle kunstinstitusjonen. Den reisende kunstneren fremstår som en ny form for utveksling mellom kunstner og institusjon.¹⁶⁰

Poenget med den tidlige stedsspesifikke kunsten var ikke å definere kunsten som det ene eller andre, men å åpne opp for nye refleksjoner, bryte med de vante mønstrene og skape nye kontekster; å gjøre betrakteren bevisst på de aspektene som ble gjemt eller forsømt. Da oppdragsgiverne er med på å legge premissene for det stedsorienterte verket, blir den stedsorienterte kunsten i større grad en bekreftende identitetsmarkør fremfor å skape nye kontekster og situasjoner.¹⁶¹

Med billedserien fra den opprinnelige begivenheten forankres dagens installasjon med «Gjerdeløa» og replikaen i en kunsthistorisk kontekst. På denne måten opprettholdes relasjonen til Tafjord og Paris i forflytningen av installasjonen mellom ulike utstillingsrom. Flere aktører og institusjoner meldte sin interesse for installasjonen da det ble kjent at Nasjonalmuseet ikke skulle kjøpe løa. Denne interessen var først og fremst tilknyttet verkets historie som tidlig konseptuelt verk i Norge. Med begivenheten fra 1980 som sentral i presentasjonen av «Gjerdeløa» blir også Heske og hennes kunstneriske handling sentrale i formidlingen av verket. Med tillegget av kunstharpiksreplikaen får løa en mer permanent rolle i installasjonen, da de to løene fungerer som hverandres motpol.

¹⁵⁸ Ibid., 50.

¹⁵⁹ Ibid., 53.

¹⁶⁰ Ibid., 46.

¹⁶¹ Ibid., 165.

3.5 Avstøpninger

Både fotografiet og kunstharpiksreplikaen er bevarende elementer for prosjektet på hver sin måte. Den fotografiske dokumentasjonen bevarer meningsforskyvingen av «Gjerdeløa» i tid og rom, fra den stor plassert i Tafjord til den ble plassert inne i kunstinntallasjonen. Replikaen bevarer selve objektet, dets form og sporene etter begivenheten i 1980. I begge tilfeller hindres oppløsningen av det avstøpte, som tas ut av sin egen tid og gjør det fraværende tilgjengelig for ettertiden. I dette delkapittelet undersøker jeg nærmere fotografiet og replikaens rolle som avstøpninger av Heskes prosjekt.

3.5.1 Det bevarende fotografiet

Fotografiet er et inntrengende bevis på at det som er avbildet en gang har vært. Ifølge Roland Barthes er det vissheten om at det som er avbildet en gang har eksistert som definerer fotografiets essens, dets *noeme*.¹⁶² Øyeblikket forsvinner ut av tiden i samme stund som det foreviges.¹⁶³ At man med sikkerhet kan vite at det som vises engang har eksistert slik det er blitt materialisert skiller fotografiet fra annen representasjonskunst; det er ikke en forestilling, en myte eller et minne – det representerer øyeblikket slik det var da det ble tatt.¹⁶⁴ Det som gjøres tilgjengelig er et avtrykk av et flyktig øyeblikk; det utilgjengelige, flyktige og fraværende øyeblikket blir permanent og gjøres tilgjengelig for betrakteren. Fotografiet er et bevis på at det som er avbildet en gang har eksistert, et sertifikat på dets tidligere tilstedeværelse.¹⁶⁵ Barthes beskriver det som verken virkelighet eller et bilde, men som en virkelighet som ikke lenger kan berøres.¹⁶⁶ Samtidig som man forstår at det som er fotografert *har vært*, erkjenner man også at det *ikke lenger er*. Som med dødsmasken, der den avdøde avstøpes for å bevare minnet etter den avstøpte, bevarer fotografiet det avbildede, fryser tiden og hindrer at øyeblikket oppløses. Fotografiet er en direkte lysavstøpning av det som en gang stod foran apparatet og manifesterte seg i negativet i øyeblikket lukkeren gikk igjen. «The photograph is literally an emanation of the referent.»¹⁶⁷

Den fotografiske dokumentasjonen har en betydningsfull rolle i *Prosjekt Gjerdeløa*. Det har fungert både som refererende dokumentasjon i installasjonen med den tilstedeværende løa i utstillingsrommet og som selvstendig representasjon av prosjektet etter

¹⁶² Roland Barthes, *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang, 1981), 76-77.

¹⁶³ Ibid., 77.

¹⁶⁴ Ibid., 82.

¹⁶⁵ Ibid., 107.

¹⁶⁶ Ibid., 87.

¹⁶⁷ Ibid., 80.

at objektet var plassert tilbake i Tafjord. I Paris var fotografiene viktige for å kunne etablere «Gjerdeløas» tilhørighet til naturmiljøet. Materialet dokumenterte prosessen som førte til plasseringen av løa inne i kunstinstitusjonen, samtidig som det etablerte intervensjonen av løa fra bruksobjekt til utstillingsobjekt. Spenningen som oppstår mellom de ulike kontekstene skapes ved denne bevisstgjøringen hos betrakteren. Da begivenheten var over eksisterte kunsten kun ved denne dokumentasjonen, og tok dermed over som utstillings- og samlingsmateriale. I dag er det kun ved disse fotografiene at man kan se løa plassert i Tafjord, siden løa i dag er blitt et permanent museumsobjekt.

I «The Performativity of Performance Documentation» (2006) ser Paul Auslander nærmere på dokumentasjonens rolle i sammenheng med den performative kunsten. Han argumenterer her for at dokumentasjonen er å regne som en begivenhet i seg selv da dokumentasjonen er et fysisk resultat av kunstnerens performative handling. Den tradisjonelle formen for dokumentasjon presenteres av Auslander som ideologisk, da den bygger på tanken om at fotografiet er et objektivt medium der det som blir representert skildres på en «riktig» måte.¹⁶⁸ Relasjonen mellom begivenhet eller performativ handling og dokumentasjonen blir dermed forstått ontologisk, der dokumentasjonen eksisterer som følge av at en faktisk begivenhet har funnet sted.¹⁶⁹ En motsats til denne formen for dokumentasjon er det teatraliske og iscenesatte bildet der det performative kun eksisterer i det fotografiske materialet.¹⁷⁰ Sett utfra et tradisjonelt perspektiv regnes ikke denne formen for fotografi verken som en begivenhet eller dokumentasjon, da begivenheten ikke har funnet sted i tid og rom og kun gjøres tilgjengelig for publikum i det fotografiske materialet. Selv om disse formene skilles som motsetninger, mener Auslander at disse har mye til felles. Ved dokumenteringen av begivenhetene fremføres handlingen like mye for et fremtidig publikum som for et tilstedeværende da begivenheten finner sted. I enkelte tilfeller er dokumenteringen gjort i en slik utstrekning at den forstyrrer de som er til stede.¹⁷¹ Begivenheten er dermed ikke et fullendt verk, men en form for råmateriale der fotografiene i etterkant sirkulerer og representerer verket. Dokumentasjonen erstatter begivenheten det representerer. Auslander mener dermed at det ikke er noe annet skille mellom de to formene for performativ dokumentasjon enn den ideologiske, der tanken om at begivenheten som dokumenteres kun er laget for det tilstedeværende publikummet, som sekundært og som supplement til selve

¹⁶⁸ Philip Auslander, «The Performativity of Performance Documentation», 2.

¹⁶⁹ Ibid., 2.

¹⁷⁰ Ibid., 5.

¹⁷¹ Ibid., 3.

begivenheten. Denne forståelsen reflekterer ifølge han ikke det som faktisk skjer under dokumenteringen.¹⁷² Auslander forstår dokumentasjonen som språklige ytringer; mens den tradisjonelle forståelsen forstås som *konstantiver* som beskriver begivenheten som har funnet sted og hvordan de oppstod, forstår han den samme dokumentasjonen som performative der den dokumenterende handlingen er en begivenhet i seg selv da det er denne handlingen som presenterer, og dermed etablerer, begivenheten.¹⁷³

I arbeider der fotograferingen er en aktiv del av gjennomføringen blir dette skillett enda mindre, da dokumentasjonen blir et direkte resultat av arbeidets handling. På den ene siden er dokumentasjonen å forstå som ontologisk, der fotografiene fremstår som bevis for at verket har blitt utført og begivenheten eksisterer kun gjennom disse fotografiene.¹⁷⁴ På den andre siden er denne dokumentasjonen iscenesatt da begivenheten kun eksisterer gjennom det fotografiske materialet. Dette kan relateres til dokumentasjonen av *Prosjekt Gjerdeløa* da selve forflytningen av løa fra Tafjord til Paris ikke var en begivenhet foran et tilstedeværende publikum. Selve transportereringen ville ikke blitt forstått som en begivenhet uten presentasjonen av det som sådan gjennom det fotografiske materialet.

Det er ifølge Auslander selve verket, kunstnerens arbeide, som blir reproduisert i dokumentasjonen, ikke en spesifikk skildring av den opprinnelige begivenheten.¹⁷⁵ Meningen er å gjøre verket tilgjengelig for et større publikum. I møte med dokumentasjonen er man mer interessert i kunstnerens bidrag enn å erfare den spesifikke begivenheten som er dokumentert.¹⁷⁶ Som dokumentasjon vil både den faktiske begivenheten som har funnet sted i tid og rom og det iscenesatte fotografiet hvor begivenheten presenteres kun i dokumentasjonen, bli plassert i historien som like gyldige begivenheter.¹⁷⁷ Auslander spør seg om dokumentasjonens autentiske aspekt bør tilknyttes relasjonen mellom dokumentasjonen og betrakteren fremfor dets relasjon til begivenheten den representerer, der den ontologiske forståelsen erstattes med en fenomenologisk erfaring. Gjennom dokumentasjonen får man som betrakter innblikk i begivenheten, uavhengig om man var tilstede da begivenheten fant sted. Kunstnerens arbeid reflekteres direkte til det tilstedeværende publikummet som dokumentasjonen presenteres for.¹⁷⁸

¹⁷² Ibid., 4.

¹⁷³ Ibid., 5.

¹⁷⁴ Ibid., 4.

¹⁷⁵ Ibid., 6.

¹⁷⁶ Ibid., 7.

¹⁷⁷ Ibid., 8.

¹⁷⁸ Ibid., 9.

Det fotografiske materialet har dermed ifølge Auslander en verdi i seg selv, ikke bare som en representasjon av en tidligere begivenhet. Dokumentasjonen er et direkte resultat av den kunstneriske handlingen. Fotografiene hadde, og har fremdeles, en sentral rolle i Heskes prosjekt, og bidrar med ulike funksjoner i de ulike fasene som verket presenteres i; som dokumentering av forflytningsprosessen; som rammeverk der de rette assosiasjonene formidles til betrakteren i museumsrommet og der løse tilhørighet i Tafjord etableres; som representasjon av begivenheten i etterkant. Det er dermed ikke noe tydelig skille mellom kunsten og dokumentasjonen. Med fraværet av det fysiske objektet i utstillingsrommet tok dokumentasjonen over som kunstmateriale. I dagens presentasjon av «Gjerdeløa» blir fotografiene i større grad benyttet som kunsthistorisk forankring.

Med bruken av katalogen som utstillingsmedium, slik Seth Siegelaub benyttet katalogen som et alternativt utstillingsrom, gjorde konseptkunsten det mulig å presentere konseptkunsten utenfor det tradisjonelle utstillingsrommet. Ved fraværet av det unike kunstobjektet var det ikke lenger noe behov for et fysisk rom; verket eksisterer mellom permene av publikasjonen. Men når fotografiene inkluderes og stilles ut i den tradisjonelle utstillingskonteksten, fremstår materialet i større grad som tradisjonelle kunstobjekter. De er ikke lenger kritiske, men retrospektive og fungerer som representanter for en kunsthistorisk tendens. De konseptuelle verkene ble (etter hvert) ettertraktede samlingsobjekter, og kan dermed potensielt også bli behandlet som handelsvarer på lik linje med malerier og skulpturer, noe som ikke minst forsterkes når verkene får «historisk tyngde».¹⁷⁹

3.5.2 Replika i kunstharpiks

- Jeg har holdt på med denne løen i 40 år, og fikk etter hvert støpt en eksakt replika. En klon. De 400 år gamle trestokkene skyter knopp og avføder en kopi av seg selv – som kommer fra treetts indre. Altså harpiks. Dette er et konsept- og prosesskunstverk. Det har aldri vært et lignende prosjekt i den internasjonale kunsthistorien.¹⁸⁰

Med kunstharpiksreplikaen forsetter Heske det opprinnelige verket som oppstod trettifem år tidligere. Det var begivenheten og Heskes kunstneriske aktivitet som kopieres og formidles i det fotografiske materialet, men det er selve «Gjerdeløa» som objekt som bevares i replikaen. Objektet trekkes inn igjen i installasjonen for å demonstrere en forflytning mellom ulike materielle kontekster. Forflytningen av form og forskyving av mening finner nå sted mellom de ulike kontekstene innad i installasjonen, fra det ene materialet til det andre. Valget av materiale kan sies å være tosidig. For Heske representerer kunstharpiksmaterialet en

¹⁷⁹ Zonnenberg, 71.

¹⁸⁰ Hugo Lauritz Jenssen, «Flyttegodset».

«naturlig», metaforisk og poetisk fortsettelse: på samme måte som harpiks springer ut av treet, spinger replikaen ut av løas form og skaper nye perspektiver på det velkjente objektet. Samtidig plasseres den tradisjonelle formen inn i et materiale av i dag, da kunstharpiks ikke er naturlig, men et syntetisk plastikkmateriale.¹⁸¹ Ved avstøpningen i kunstharpiks åpner Heske opp for en ny erfaring av originalen, både gjennom plasseringen av avstøpningen ved siden av tømmerløa, men også gjennom materialets karakteristikk, både visuelt og sanselig.

Professor Mari Lending skriver i *Plaster Monuments* (2017) om hvordan avstøpningen eller kopien har vært sentral i formidlingen av arkitektur og kunst, da kopien gjorde det mulig å sirkulere og studere det som ellers var stedbundet. På denne måten kunne man gjøre det fjerne eller tapte objektet tilgjengelig.¹⁸² Kopien har dermed hatt en nyttig funksjon i historieskrivingen, da den bevarer og dokumenterer historiske objekter og gir en tilgang til tidligere samfunn og kulturers idealer og levesett. Den gjør det også mulig å presentere det avstøpte objektet i nye kontekster som det originale ikke kan gjøre på egenhånd.¹⁸³ Som med plasseringen av ethvert objekt i en ny kontekst, endres også kopiens funksjon og mening utfra sammenhengen den stilles ut i. Dens tilstedeværelse gjør det mulig å revidere det historiske objektet, der de ulike presentasjonene problematiserer eller fokuserer på ulike aspekter ved historien.¹⁸⁴

Samtidig kan kopiene ifølge Lending oppnå statusen som original gjennom den historiske verdien til det den representerer. På samme måte som fotografiene tar over rollen som representasjoner for den flyktige begivenheten, bevarer og erstatter kopien en fraværende original.¹⁸⁵ Reproduksjonene åpner opp for nye refleksjoner og revidering av det representerte. Samtidig som reproduksjonene dokumenterer, bevarer og viderefører fortidens historie, destabiliserer de også positivistiske oppfatninger av det autentiske, permanente og originale.¹⁸⁶

Produksjonen av replikaen i kunstharpiks forsterker betydningen til den opprinnelige løa som verdifullt objekt i seg selv. Avstøpningen vitner om at objektet innehar aspekter som er verdt å bevare. Etter begivenheten i 1980 var det kun de nye inskripsjonene som viste til en fysisk endring ved «Gjerdeløa». Det som bevares er objektet *etter* begivenheten, et objekt av kunsthistorisk verdi.

¹⁸¹ Store norske leksikon, s.v. «Harpiks», av Sven Ore, 26.04.20. <https://snl.no/harpiks>

¹⁸² Mari Lending, *Plaster Monuments* (New Jersey: Princeton University Press, 2017), 219.

¹⁸³ *Ibid.*, 233.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 226.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 227.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 233.

Med tilføringen av replikaen får også installasjonen en form for originalt objekt. Mens «Gjerdeløa» er et objekt fra 1600-tallet er kunstharpiksreplikaen produsert for den bestemte installasjonen. Replikaen skiller seg også fra det opprinnelige objektet formalt sett. Kunstharpiksreplikaen erstatter ikke den opprinnelige løa, men plasseres ved siden av den. Det er det som oppstår dem imellom som er verket. De to oppstår som hverandres kontrast da de sammenlignes og sees i lys av hverandre. Tømmerløa og avstøpningen innehar ulike kvaliteter og funksjoner, til tross for å være identiske i form og størrelse. Heske har tatt et kjent og trygt objekt som man har et tydelig bilde på hvordan er, og endret dens totale uttrykk. Avstøpningen representerer ei løe skapt for museet. «Gjerdeløas» opprinnelige funksjon og egenskaper opphører i det nye materialet. Replikaen vil ikke kunne stå i naturen, slik den opprinnelige løa var laget for. Endringen som skjer mellom de to løene kan dermed sammenlignes med hvordan blikket på «Gjerdeløa» endret seg da det ble plassert i museet første gang.

Dagens presentasjon av prosjektet kan sees både som en retrospektiv installasjon og en presentasjon av et prosjekt i utvikling. Heske omtaler den nye utviklingen som et resultat av en «metamorfose», der verket har utviklet seg og produsert en avlegger, «a new SHOT!»¹⁸⁷ Det har for henne blitt et poeng å skulle bevare stukkene og løas totale konstruksjon, samtidig som det handler om å bevare den opprinnelige begivenheten som disse stukkene materialiserer gjennom inskripsjonene som fysisk resultat av forflytningen. Selve materialet replikaen er laget av kan ikke brytes ned slik som originaltømmeret. Replikaen kan heller ikke ta inn nye inskripsjoner. På denne måten kan man erfare avstøpningen som en mer «lukket» konstruksjon, uten rom for endringer eller tilføyinger. Verket har dermed kommet i en ny fase, der en del av publikumsdeltakelsen er fjernet fra installasjonen.¹⁸⁸ Den bryter med den opprinnelige løa og står som noe eget. Med tilstedeværelsen av inskripsjonene i avstøpningen blir det tydelig at det ikke er hvilken som helst løe er kopiert; det er en avstøpning av *kunstobjektet* som oppstod i intervensjonen. Replikaen bevarer dermed både løas form og konstruksjon, samt begivenheten som fant sted i 1980.

Den hvite avstøpningen tilfører et nytt perspektiv på det kjente objektet. Med replikaen videreføres den laftede løa inn i en ny materiell kontekst som gjør objektet fremmed. Visuelt sett fremstår kunstharpiksreplikaen som den opprinnelige løas motsetning. I kontrast til de mørke og kompakte stukkene i tømmerversjonen er replikaen lys og

¹⁸⁷ Kvaran, 9.

¹⁸⁸ Den nye installasjonen åpner fremdeles opp for en sanselig erfaring av verket, hvor motsetningen mellom de to løene står i sentrum.

gjennomskinnelig. Stokkene er hule og konstruksjonen fremstår som lett mot dens tyngre, eldre motpart. Igjen oppstår løa i en ny kontekst, denne gangen materialisert i sitt eget avtrykk.

I «Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation» (2008) skriver Boris Groys hvordan man i større grad møter på *kunstdokumentasjon* fremfor kunstobjekter i museet i dag. Kunstdokumentasjon kan bestå av objekter, tekst, bilder eller tidligere kunstverk, men skiller seg fra det tradisjonelle kunstobjektet da det ikke er å regne som kunst i seg selv, men som representasjoner av kunsten. Med skiftet fra kunstobjekter til kunstdokumentasjonen har kunsten gått fra å være tilstede og øyeblikkelig synlig, til å være fraværende og skjult.¹⁸⁹ Ifølge Groys er det minst to måter kunstdokumentasjon kan referere til kunst. Den første er representasjonen av tidligere installasjoner, begivenheter eller annen performativ kunst som har funnet sted innenfor en bestemt tid, der den gjenværende dokumentasjonen stilles ut i etterkant.¹⁹⁰ Dette er det samme som Auslander er innom i sin tekst, og som fotoinstallasjonen *Prosjekt Gjerdeløa* representerer. Den andre formen for kunstdokumentasjon prøver ikke å erstatte en allerede hendt begivenhet, men er representasjoner av et verk som blir tilgjengelig i den tilstedeværende installasjonen inne i museumsrommet. I så måte er både kunstharpiksreplikaen og tømmerløa å forstå som kunstdokumentasjon, der verket blir tilgjengelig i spenningen mellom de to.

Kunstdokumentasjonen representerer ifølge Groys en kunstnerisk aktivitet, og skal i motsetning til det tradisjonelle kunstverket ikke erfares som et fullendt eller avsluttet verk.¹⁹¹ Den er primært narrativ og fremkaller det ikke-repeterbare øyeblikket i tiden, der man kan vise det som har skjedd, uten at man umiddelbart kan erfare det som er dokumentert.¹⁹² Kunstdokumentasjonen er derfor ikke i seg selv kunst, men satt i installasjonen blir de sammen med stedet det presenteres i, en del av verket. Kunsten må ifølge Groys presenteres gjennom kunstdokumentasjoner, fordi de representerer varierte og komplekse kunstneriske aktiviteter og intervensjoner som ikke kan manifesteres i ett enkelt kunstobjekt; objektene er ikke et resultat av en kunstnerisk aktivitet – det er aktiviteten som er kunstverket.¹⁹³ «Correspondingly, art documentation is neither the making present of a past art event nor the

¹⁸⁹ Boris Groys, «Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation» (Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2008), 53.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid., 54.

¹⁹² Ibid., 57.

¹⁹³ Ibid., 54.

promise of a coming artwork, but rather is the only possible form of reference to an artistic activity that cannot be represented any other way.”¹⁹⁴

De ulike bestanddelene i installasjonen presenterer ifølge Groys ikke kunsten i tradisjonell forstand, men dokumenterer den; installasjonen er ikke et fullendt verk, men en kunstnerisk aktivitet.

It is no coincidence that museums are traditionally compared to cemeteries: by presenting art as the end result of life, they obliterate life once and for all. Art documentation, by contrast, marks the attempt to use artistic media within art spaces to refer to life itself, that is, to a pure activity, to pure practice, to an artistic life, as it were without presenting it directly. Art becomes a life form, whereas the artwork becomes non-art, a mere documentation of this life form.¹⁹⁵

Det som gjør kunstdokumentasjonen til «levende» ting, og som gjør kunstdokumentasjonen uunnværlig er ifølge Groys dens mulighet til å plassere et objekt i historien, sette det inn i en kontekst, en fortelling.¹⁹⁶ Det er dette som skiller det originale objektet fra det kunstige; plasseringen i en bestemt fortelling, tradisjon eller rituale – det er ikke en iboende kvalitet, men meningen og funksjonen som blir tillagt objektet. Dette kan ikke erfares i objektet alene, men ifølge Groys kun dokumenteres og fortelles.¹⁹⁷ I denne sammenhenger ser Groys på Walter Benjamins definisjon av hva som skiller originalen fra kopien.

Groys forstår Walter Benjamins *aura* som avhengig av den utvendige konteksten som kunstobjektet befinner seg i som avgjørende for hvorvidt objektet er å forstå som en original. I essayet i «Kunstverket i reproduksjonsalderen» (1935) prøver Benjamin å definere skillet mellom originalen og den «perfekte» kopien, og kommer frem til at det som er unikt for originalen er dets tilhørighet til en rituell tradisjon.¹⁹⁸ Objektet er originalt ved dets tilstedeværelse i historien, at det har hatt en bestemt funksjon eller er et resultat av en bestemt periode. Groys tolker det dermed dit hen at hvorvidt et kunstverk er originalt avhenger av tilknytningen det har til den utvendige sammenhengen den befinner seg i.¹⁹⁹ Det er gjennom den historiske konteksten at originalens autenticitet oppstår og gjør at det blir videreført som noe unikt og legger grunnlaget for forestillingen om en tradisjon.²⁰⁰ Kopien forstås derimot som stedløs og ahistorisk. Ifølge Benjamin mangler reproduksjonen elementet av «her og nå»; en unik eksistens. Groys tolker dette som at skillet mellom original og kopi er rent topologisk, noe som åpner opp for muligheten til å gjøre en kopi av en original, og en original av en kopi.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid., 57.

¹⁹⁷ Ibid..

¹⁹⁸ Walter Benjamin, «Kunstverket i reproduksjonsalderen», 37-38.

¹⁹⁹ Groys, 62.

²⁰⁰ Ibid., 62.

Når skillet mellom originaler og kopier er kontekstuell, kan man både tømme originalen for sosialt, politisk og kulturelt innhold, på samme måte som man kan tillegge kopien det samme.²⁰¹ Det handler om sammenhengen som man leser objektet utfra. Kunstdokumentasjonen som består av reproduserbare tekster og bilder, får gjennom installasjonen en aura fra originalen, da den gjennom installasjonen får en bestemt lokasjon og befinner seg i et «her og nå» av en historisk begivenhet. Å skape originaler handler dermed om å sette referentene i nye kontekster, gjennom å tømme objekter for innhold og fylle dem med nye – om å fjerne og tillegge aura. Å skulle skille originalen fra kopien handler i dag ikke om materialitet, men om en tilhørighet til den opprinnelige begivenheten.

Presentert i installasjoner gjøres objektene, tilsynelatende kopier eller allerede eksisterende objekter, til originaler; plassert i nye sammenhenger dannes nye kontekster og nye meninger og persepsjoner produseres. Groys mener at originalen ikke er tapt ved den tekniske reproduksjonen, slik Benjamin hevder i sitt essay, men variabel.²⁰² Med kunstharpiksreplikaen trekkes løa ut av sin opprinnelige syklus og tradisjon.

Både fotografiene og replikaen kan forstås som «avstøpninger» av Heskens kunstneriske aktivitet. I begge tilfeller bevares løas forskyvning mellom kontekster; mens det fotografiske materialet formidler forflytningen mellom fysiske, geografiske steder, materialiserer replikaen i større grad meningsforskyvningen av løa. Med avstøpningen tydeliggjøres det hvordan løas opprinnelige funksjon opphører presentert i en ny kontekst. Samtidig bevares objektets fysiske endring. De ulike inskripsjonene, som var objektets eneste fysiske endring som følge av forflytningen, lukkes inne i kunstharpiksstokkene. Stokkene som bevares i replikaen viser den fysiske deltakelsen og møtet mellom løa og de besøkende i museet, og er et materielt vitne av at forflytningen av nettopp denne løa og dokumenterer den kunstneriske handlingen som Heske initierte materielt.

3.6 Objektet vender tilbake

Med den fotografiske dokumentasjonen ble «Gjerdeløa» som objekt gjort overflødig i etterkant av begivenheten. Løa var kun plassert i utstillingsrommet i en begrenset periode, der tilstedeværelsen av objektet ikke representerte et avsluttet verk, men en pågående aktivitet. Presentert i Pompidou-senteret ble kontrastene mellom objektet og museets industrielle arkitektur tydelig. «Gjerdeløa» var ikke å regne som et tradisjonelt kunstobjekt, men var å

²⁰¹ Ibid., 63.

²⁰² Ibid., 64.

forstå som et virkemiddel for å formidle intervensjonen som fant sted ved forflytningen fra Tafjord til Paris. Den sanselige erfaringen av løa var et viktig aspekt i 1980, med irrende grønt torvtak og rue tømmerstokker. Man kan i dag kun forestille seg hvordan den sanselige erfaringen ble forsterket plassert i det hvite utstillingsrommet. Dette var helt klart et aspekt som gjorde at Heskes prosjekt skilte seg ut ved biennalen. Fokuset i etterkant lå likevel på intervensjonen, på forflytningen av tømmerløa. Som med annen tidlig konseptkunst var det ikke objektet alene, men konteksten objektet var presentert i som fungerte som verkets meningsbærende element, da det var med påvirkning av de ulike miljøene forståelsen av løa skiftet. Interaksjonen med betrakterne i utstillingsrommet stod sentralt da dette var med på å etablere «Gjerdeløa» som kunstobjekt. Først da løa var plassert tilbake i Tafjord kunne prosjektet presenteres i sin helhet, og det er denne begivenheten som bevares i den fotografiske dokumentasjonen.

Introduksjonen av replikaen i dagens installasjon har gjort at «Gjerdeløa» er tilbake som tilstedeværende objekt på permanent basis. Installasjonen er ikke lenger midlertidig. Presentert med den fotografiske dokumentasjonen som historisk, formidlende rammeverk, er prosjektet nå «frigjort» fra dets fysiske sted i Tafjord. Som Kwon beskriver, er den tidligere stedsspesifikke kunsten i dag stedsorientert og gjort mer mobil ved å plassere det meningsbærende inn i installasjonen eller tilknyttet kunstneren.²⁰³ I dagens fremstilling av *Prosjekt Gjerdeløa* har det meningsbærende elementet forflyttet seg fra de fysiske kontekstene, representert gjennom den fotografiske avstøpningen, over til samspillet mellom «Gjerdeløa» og kunstharpiksavstøpningen. Både i 1980 og i dag presenteres *Prosjekt Gjerdeløa* i sammenheng med den kunstneriske prosessen og aktiviteten som allerede hadde funnet sted, men i 1980 befant man seg midt i begivenheten i museumslokalet. Fotografiene satte objektet inn i en større tilhørighetskontekst enn den man kunne erfare med objektet alene. I dag skaper dokumentasjonen en form for kunsthistorisk ramme som gir tyngde til installasjonens historiske status som et tidlig og sentralt eksempel på norsk konseptkunst. I denne sammenhengen blir installasjonen å forstå som et viktig, retrospektivt verk, som et nøkkelverk i Heskes kunstnerskap så vel som i norsk kunsthistorie. Prosjektet har i stor grad endret seg fra å være institusjonskritisk til å bli et permanent verk i kunstinstitusjonen. I dagens installasjon forblir objektet et kunstobjekt, noe som forsterkes med replikaen som bekreftende element. Det avstøpte tømmeret fylt opp med inskripsjoner vitner om at det ikke er hvilken som helst utløe som er blitt kopiert; det er Heskes intervensjonsobjekt.

²⁰³ Kwon, 51.

Installasjonen handler dermed ikke om konverteringen av et objekt fra et materiale til et annet, men også om hvilket objekt som er avstøpt. Heske selv uttaler viktigheten med å bevare stukkene da de innehar et billedspråk og gamle inskripsjoner som stammer helt tilbake til 1500-tallet.²⁰⁴ Samtidig er inskripsjonene fra utstillingsrommet som resultat av begivenheten tilstede i de samme stukkene. I tillegg til den fotografiske dokumentasjonen, er disse stukkene det eneste fysiske materialet som viser til at begivenheten har funnet sted.

Med de to løene plassert side om side gjenopptas det opprinnelige verkets diskursive aspekter som skapte spenninger mellom det fraværende og det tilstedeværende; natur og kultur; det rurale og det urbane; fortid og nåtid; det nasjonalromantiske og det konseptuelle. Sammenstillingen av de fysiske løene gjør at disse spenningene presenteres på en mer eksplisitt måte, samtidig som nye motsetninger oppstår: gammelt og nytt materiale; naturlig og syntetisk; det nedbrytbare mot det bevarende. De ulike kvalitetene, både visuelt og materielt, er lett tilgjengelig for betrakteren da den gamle formen overføres i dagens materiale. Funksjonsendringen av tømmerløa er ikke lenger avhengig av forflytning mellom kontekster, men er etablert i konkret form i det nye materialet der løas opprinnelige funksjon og kvaliteter er presentert i kunstharpiksreplikaen.

Som det kommer frem i diskusjonen fra 2018 omhandler behovet for det permanente objektet om tilgjengeligheten til det historisk viktige verket, og at dette objektet blir bevart på bakgrunn av dette. Mens det i 1980 ble uttalt at objektet ikke var noe spesielt utover seg selv da det ble plassert tilbake i Tafjord, understrekes løas verdi i dag med utgangspunkt i dens historie som både kulturhistorisk eksempel på en 1600-talls utløe og som tidlig konseptuell kunst i nyere norsk kunsthistorie. Dagens installasjon er dermed en helt annen enn den som presenteres i den fotografiske dokumentasjonen. Det kan også tenkes at en replika av den helhetlige installasjonen som ble presentert i Pompidou-senteret i 1980 ikke ville ha den samme virkningen på publikum i dag, da dagens kunstscene ser ganske ulik ut, mye på grunn av konseptkunstens bidrag. Som Zonnenberg skriver kan en gjenskapelse også bidra til en skuffelse da myten om verket kan virke sterkere enn verket i seg selv.²⁰⁵

²⁰⁴ Aasarød, «Den husløse løa».

²⁰⁵ Zonnenberg, 168-169.

4 Avsluttende refleksjoner

Målet med denne oppgaven har vært å se nærmere på utviklingen av *Prosjekt Gjerdeløa* fra flyktig begivenhet til permanent installasjon. I tilnærming til prosjektet ble problemstillingen hvorvidt den nye installasjonen frembringer en mer autentisk tilstedeværelse av prosjektet i utstillingsrommet enn hva fotografiene klarer.

I oppgaven setter jeg opp premisset om at både fotografiene og replikaen er å forstå som bevarende avstøpninger av Heskes prosjekt. Med den fotografiske dokumentasjonen bevares og etableres den opprinnelige begivenheten fra 1980. Kunsten var en institusjonskritisk intervensjon hvor Heske plasserte den gamle løa i Pompidou-senteret og presenterte det som kunst. *Prosjekt Gjerdeløa* handlet ikke om objektet, men om forflytningen mellom kontekster og hvordan forståelsen av objektet ble påvirket av denne forflytningen. Ved intervensjonen eksponerer Heske hvordan museumsrommet endrer forståelsen av objektet som kunst. Samtidig er det, som hun selv beskriver i *Prosjekt Gjerdeløa: Tafford – Paris – Oslo – Tafford*, de spesifikke kunsttendensene som fantes i Europa som gjorde at løa kunne erfares som kunst utenfor Norge. Her hjemme var løa derimot «kun ei løe».²⁰⁶

Det var den helhetlige forflytningsprosessen som ble gjort rede for i den fotografiske avstøpningen. Alle de ulike stegene fra løa stod plassert i Tafford, til demontering og transportering av løa til Paris og monteringen i utstillingsrommet er representert. Bildene fremstår som dokumentariske, men bringer også med seg et assosiativt innhold. Plassert i Tafford er løa omringet av natur på alle kanter der det grønne torvtaket nærmest går i ett med omgivelsene. Fotografiene fra museumsrommet virker sterkt kontrasterende i forhold. Blant de hvite veggene står løa ut som et fremmed element med betraktende museumsgjester svermende rundt. Det er tydelig at Heske hadde en intensjon med disse bildene. I installasjonen i Paris ble løas opprinnelige kontekst gjort tilgjengelig for betrakteren gjennom fotografiene, samtidig som prosessen fra bruksobjekt til kunst ble presentert.

Fotografiene har også en verdi utover å være ren dokumentasjon. *Prosjekt Gjerdeløa* omhandlet ikke kun det konfronterende møtet mellom bruksobjekt og betrakter i utstillingsrommet, men den helhetlige prosessen. Som Philip Auslander poengterer i sin artikkel «The Performativity of Performance Documentation» er det først ved den aktive dokumenteringen at begivenheten blir etablert. Samtidig som Heske dokumenterer prosessen, innehar materialet et tydelig narrativ for et fremtidig publikum. Ideen var hele tiden at løa skulle plasseres tilbake på grunnmuren etter endt utstilling. Det ble derfor viktig at de ulike

²⁰⁶ Heske, upaginert.

miljøene ble skildret slik at prosjektet kunne eksistere utenfor tid og rom. Arbeidet havner dermed mellom å være dokumentasjon og en iscenesettelse av den helhetlige prosessen som kunst i seg selv. Plassert tilbake i Tafjord gjenopptok løa sin opprinnelige funksjon og kunsten eksisterte kun som idé og historisk begivenhet formidlet via det fotografiske materialet.

Med tilføringen av kunstharpiksavstøpningen i 2014 endrer Heske prosjektets opprinnelige narrativ og «Gjerdeløa» blir igjen relevant for utstillingsrommet. I installasjonen danner Heske nye dialektiske forhold: mørkt mot lys, tungt mot lett, naturlig mot syntetisk, gammelt mot nytt. Det er i samspillet med kunstharpiksavstøpningen at løa gjenoppstår som kunst. Ifølge Boris Groys er det nettopp i plasseringen i den meningsproduserende installasjonen at et objekt, det være seg en original eller kopi, kan gjenoppstå som kunst. I relasjonen mellom «Gjerdeløa» og avstøpningen i kunstharpiks produseres prosjektets *aura* og blir igjen et aktivt verk.

I presentasjonen av «Gjerdeløa» og kunstharpiksavstøpningen fortsetter tematikken fra 1980, men meningsforskyvingen oppstår ikke lenger som et resultat av plasseringen i museumsrommet alene. Forskyvingen skjer derimot eksplisitt mellom de ulike materialkontekstene som løa eksisterer i. I møte med kunstharpiksreplikaen blir vi som betraktere gjort bevisste på løas form og struktur og vi blir igjen konfrontert med egne forventninger om hva det velkjente objektet er og kan være. Avstøpt i syntetisk, lett materiale opphører «Gjerdeløa» sin opprinnelige funksjon. Kunstharpiksavstøpningen kan på ingen måte erstatte den opprinnelige løa som i over firehundre år har stått ute i vær og vind.

Avstøpningene hindrer at Heskes kunst går i oppløsning da det som avstøpes trekkes ut av sin egen tid, foreviges og danner nye sammenhenger. Med kunstharpiksreplikaen skrives objektet inn som like viktig for historiseringen av prosjektet som det fotografiske materialet. Tømmerets innehar inskripsjoner fra før løa ble bygget og frem til utstillingene i 1980. Stokkene representerer dermed de ulike kontekstene «Gjerdeløa» har stått i. Objektet som bevares er dermed ikke ei sedvanlig løe, men et resultat av Heskes opprinnelige begivenhet. Avstøpningen er å regne som en materialisering av intervensjonen som fant sted trettifem år tidligere.

Som jeg skrev innledningsvis kan de ulike avstøpningene – fotodokumentasjonen og kunstharpiksreplikaen – forstås som to forskjellige oppfatninger av hva prosjektet handler om. De er begge dokumenterende og bevarende på hver sin måte. Nasjonalmuseet valgte i 2018 å la det fotografiske materialet fungere som representasjon av Heskes prosjekt i samlingen og støtter seg med dette på den tidlige konseptkunstens distansering fra et fysisk, stabilt objekt i

formidlingen av en forbigående begivenhet. Som Nathalie Zonnenberg skriver i *Conceptual Art in a Curatorial Perspective* kan en slik tilnærming til konseptkunsten virke begrensende for prosjektets intensjon. Det er nødvendigvis ikke tilfellet for *Prosjekt Gjerdeløa*. Selv om det å møte «Gjerdeløa» fysisk i utstillingsrommet vil ha en konfronterende effekt på betrakteren, formidler den fotografiske dokumentasjonen aspekter ved prosjektet som ikke er tilgjengelig i møte med objektet alene. Det var nettopp forflytningen fra Tafjord til Paris og perioden den ble presentert i som gjorde prosjektet så radikalt. I Norge var løa kun ei løe, men i Paris var det et ukjent og eksotisk objekt. Prosjektet ble forstått som konseptkunst og land art i en tid da dette fremdeles var ukjente begreper innenfor den norske kunstscenen. I 1980 var ikke «Gjerdeløa» et permanent museumsobjekt, men på reise. Den grønne, friske torven på taket var en lovnad om at objektet en gang skulle bli plassert tilbake i Tafjord. Dette er aspekter som i dag kun eksisterer i fotografiene.

Litteraturliste

- Aasarød, Askhild Matre. «Den husløa løa», *Morgenbladet*, 15.06.18
<https://morgenbladet.no/kultur/2018/06/den-huslose-loa>
- Alberro, Alexander. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts. London, England: The MIT Press, 2003.
- Alberro, Alexander. "Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977." I *Conceptual Art: A Critical Anthology*, redigert av Alexander Alberro and Blake Stimson, xvi-xxxvii. Cambridge, Massachusetts. London, England: The MIT Press, 1999.
- Alberro, Alexander, «Conceptual Photography from the 60's and 70's», i *Artforum* vol. 37, no.3, 1998, 116.
- Art-Language, «Introduction». I *Conceptual Art: A Critical Anthology*, redigert av Alexander Alberro and Blake Stimson, 98-104, Cambridge, Massachusetts. London, England: The MIT Press, 1999.
- Astrup Fearnley Museet, «Marianne Heske – tour – Retour» (besøkt 19.03.20)
<https://www.afmuseet.no/en/exhibition/marianne-heske-tour-retour-vBK1jY2Xm>.
- Atkinson, Terry. «Concerning the Article "The Dematerialization of Art"». I *Conceptual Art: A Critical Anthology*, redigert av Alexander Alberro and Blake Stimson, 52-59, Cambridge, Massachusetts. London, England: The MIT Press, 1999.
- Auslander, Philip. «The Performativity of Performance Documentation», *A Journal of Performance and Art*, Vol. 28, No. 3 (Sep.,2006) 1-10.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Oversatt av Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Barthes, Roland. «From Work to text» i *Image, Music, Text*. Oversatt av Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- Beer, Drude. «Løa som dro ut på en lang, lang reise», *Nationen*, 09.02.81.
- Benjamin, Walter. "Kunstverket I Reproduksjonsalderen (1935)." Oversatt av Torodd Karlsen. I *Kunstverket i Reproduksjonsalderen*, 35-64. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1991. Reprint, 2. utgave.
- Bentzrud, Inger. «På vidda med video», *Dagbladet*, 31.10.84.
- Berger, Christian og Jessica Santone. «Documentation as Art Practive in the 1960s», *Visual Resources*, 32:3-4, 201-209.
- Dæhlin, Erik. *Norsk samtidskunst*. Teknologisk forlag, 1990.
- Elton, Lars. «Kunnskapsløs museumsleder», *Dagsavisen*, 16.10.18.

- «En kanon etter Munch». I «Morgenbladets kunstkåring», *Morgenbladet*, 23.-29. september 2005.
- Flor, Harald. «Utløa fra Tafjord vekker oppmerksomhet i Paris», *Dagbladet*, 03.10.1980
- «Galleridraumen brast», *Sunnmørsposten*, 05.11.07.
- Gjærder, Per. «Mytologi» i *Prosjekt Gjerdeløa: Tafford – Paris – Oslo – Tafford*. Redigert av Marianne Heske. Upaginert. Oslo; Bergen; Stavanger; Tromsø: Universitetsforlaget, 1984.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London, New York: Phaidon Press Limited, 1998.
- Greenberg, Clement. «Det Modernistiska Måleriet (Modernist Painting) (1961).» Oversatt av Erik van der Heeg. I *Konsten Och Konstbegreppet*, redigert av Sven-Olov Wallenstein Skriftserien Kairos, 25-39: Raster Förlag, 2010.
- Groys, Boris. «Art in the Age of Biopolitics» i *Art Power*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2008, 53-65.
- Heske, Marianne. «Samtale mellom Per Hovdenakk, Henie-Onstad Kunstsenter, Oslo, og Marianne Heske» i *Prosjekt Gjerdeløa: Tafford – Paris – Oslo – Tafford*. Oslo; Bergen; Stavanger; Tromsø: Universitetsforlaget, 1984.
- Heske, Marianne. *Video Dialog*. Åhus: Kalejdoskop 1984.
- Hindsbo, Karin. «Vi har satset på Heske lenge», *Dagsavisen*, 20.10.18.
<https://www.dagsavisen.no/debatt/vi-har-satset-pa-heske-lenge-1.1220399>
- Hopstock, Kirsti. «Traust norsk løe og sort jugoslavisk mareritt». *Morgenbladet*, 27.01.1981.
- Jensen, Hugo Lauritz. «Flyttegodset», *D2*, 28.12.18.
- «Juryens begrunnelse». I «Morgenbladets kunstkåring», *Morgenbladet*, 23.-29. september 2005, 12
- Kosuth, Joseph. "Art after Philosophy (1969)." In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, redigert av Alexander Alberro and Blake Stimson, 158-77. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1999.
- Kosuth, Joseph og Seth Siegelaub. «Kosuth and Siegelaub Reply to Buchloh». *October*, vol. 57, Summer 1991, 152-157.
- Kolsrud, Jåsund Birger. «Dristig krafttak i Tafjord», *Aftenposten*, 06.06.01.
- Krogvig, Ingvild. *Konseptkunst På Norsk: En Undersøkelse Av Bård Breivik, Gerhard Stoltz, Viggo Andersen Og Marianne Heskes Konseptuelle Strategier I Perioden 1970-1982*. Universitetet i Oslo, 2009.

«Kulturrådet støtter gallerier», *NTB Tekst*, 25.09.03.

Kvaran, Gunnar B. (red.), «Marianne Heske: tour-Retour», Astrup Fearnley, 2014.

Kwon, Miwon. *One Place After Another*. Massachusetts Institute of Technology: MIT Press, 2004.

Lending, Mari. *Plaster Monuments: Architecture and the Power of Reproduction*. New Jersey: Princeton University Press, 2017.

LeWitt, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art (1967)." In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, redigert av Alexander Alberro and Blake Stimson, 12-17. Cambridge, Massachusetts. London, England: The MIT Press, 1999.

LeWitt, Sol. "Sentences on Conceptual Art (1969)." In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, redigert av Alexander Alberro and Blake Stimson, 106-09. Cambridge, Massachusetts. London, England: The MIT Press, 1999.

Lippard, Lucy R. "Escape Attempts." In *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 : A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*, redigert av Lucy R. Lippard, vii-xxii. Berkeley, California: University of California Press, 1997.

Lundegaard, Hilde. «- Det hadde vært mye hyggeligere om jeg var død, ikke sant?», *Aftenposten*, 21.07.18.

Meyer, Astrid Hygen og Mari Brenna Vollan. «Ikke en Idol-finale», *Klassekampen*, 19.10.2018.

Monrad-Krohn, Vilde A. «Føler seg dårlig behandlet», *Dagsavisen*, 27.06.18.

NRK, «Kulturkritikk mot Nasjonalmuseet» i Dagsnytt 18. Video. 13:35-26:20, 22.10.18
<https://tv.nrk.no/serie/dagsnytt-atten-tv/201810/NNFA56102218/avspiller>

Nasjonalmuseet. «Det nye nasjonalmuseet». (besøkt 05.06.20)
<https://www.nasjonalmuseet.no/besok/visningssteder/nasjonalmuseet/>

«Ny omgang for skredsenter», *Sunnmørsposten*, 10.12.07.

Osborne, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002.

Owens, Craig. "Earthwords." I *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*. California: University of California Press, 1992.

Rovick, Arne. «Vestlands-kunstskatt restaurert», *VG*, 06.09.06.

Sandbye, Mette. «Konseptkunsten og fotografiet» i *Mindesmærker - Tid og erindring i Fotografiet*. Nr.54 i Rævens sorte bibliotek. København: forlaget politisk revy, 2001, 123-127.

- Sandal, Arve. «Tafjord-løa vekker oppsikt», *Sunnmørsposten*, 24.09.1980.
- Sandal, Arve. «Sunnmørsk kultursjokk i Paris», *Sunnmørsposten*, 24.09.1980.
- Solhjell, Dag. «Er Marianne Heskens løe kunst?», *Klassekampen*, 18.10.18.
- Steinsland, Gro. «Hvordan kan Nasjonalmuseet takke nei til Gjerdeløa?», *Aftenposten*, 11.10.18.
- Store norske leksikon, s.v. «Harpiks», av Sven Ore, 26.04.20. <https://snl.no/harpiks>
- «Til Paris med norsk høyløe», *Aftenposten*, 16.10.1980.
- Veiteberg, Jorunn. *To Whom It May Concern - Marianne Heske*. Museet for Samtidskunst/The National Museum of Contemporary Art, Norway, 2002.
- Vollan, Mari Brenna. «Kunst i motbakke», *Klassekampen*, 23.12.17.
- Zonnenberg, Nathalie. *Conceptual Art in a Curatorial Perspective: Between Dematerialization and Documentation*. Vis-À-Vis. Amsterdam: Valiz, 2019.

Illustrasjonsliste



Fig. 1: «Gjerdeløa» i Tafjord.

Hentet fra *Prosjekt Gjerdeløa: Tafjord – Paris – Oslo – Tafjord* (1984). Alle rettigheter tilhører Marianne Heske.



Fig. 2: Inskripsjoner i tømmerveggen, «Gjerdeløa» i Tafjord. Hentet fra *Prosjekt Gjerdeløa: Tafjord – Paris – Oslo – Tafjord* (1984). Alle rettigheter tilhører Marianne Heske.



Fig. 3: Marianne Heske sittende foran «Gjerdeløa» i Taffjord. Hentet fra *Prosjekt Gjerdeløa: Taffjord – Paris – Oslo – Taffjord* (1984). Alle rettigheter tilhører Marianne Heske.



Fig. 4 og 5: Transporteringen av tømmerstokkene gjennom pittoresk landskap. Hentet fra *Prosjekt Gjerdeløa: Taffjord – Paris – Oslo – Taffjord* (1984). Alle rettigheter tilhører Marianne Heske.

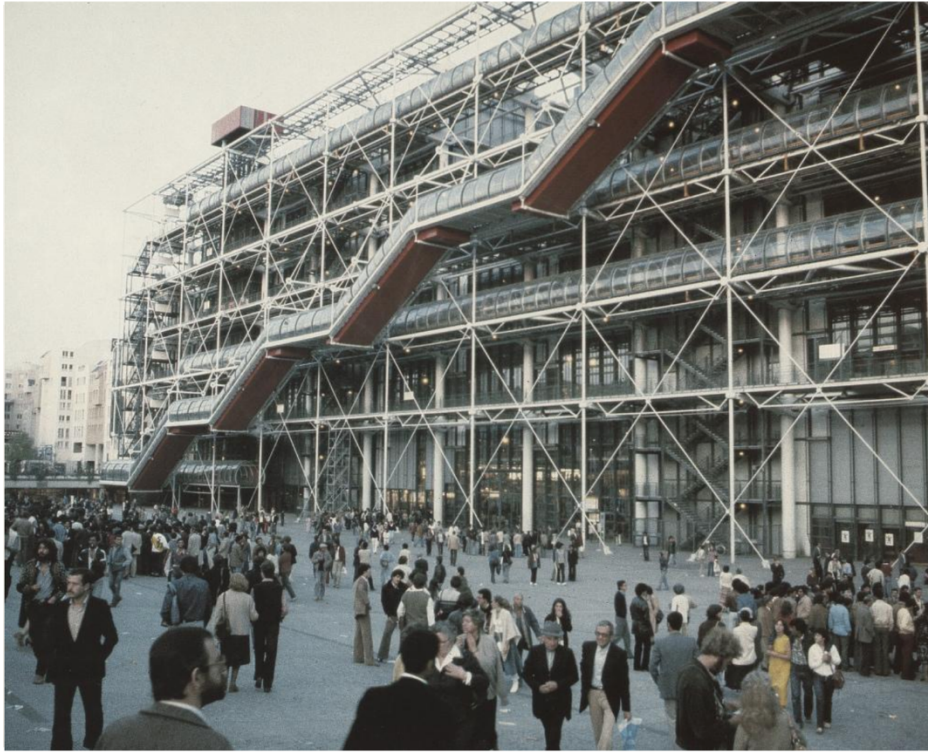


Fig. 6: Fasaden til Pompidou-senteret i Paris.
Hentet fra *Prosjekt Gjerdeløa: Tafford – Paris – Oslo – Tafford* (1984). Alle rettigheter tilhører Marianne Heske.

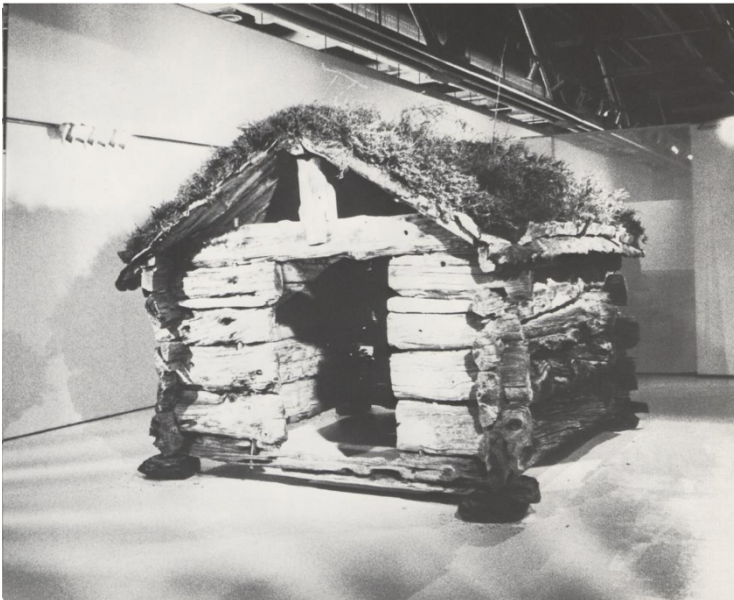


Fig. 7: «Gjerdeløa» plassert inne i Pompidou-senteret. Hentet fra *Prosjekt Gjerdeløa: Tafford – Paris – Oslo – Tafford* (1984). Alle rettigheter tilhører Marianne Heske.



Fig. 8: Museumsbesøkende i Paris betrakter «Gjerdeløa». Hentet fra *Prosjekt Gjerdeløa: Tafford – Paris – Oslo – Tafford* (1984). Alle rettigheter tilhører Marianne Heske.

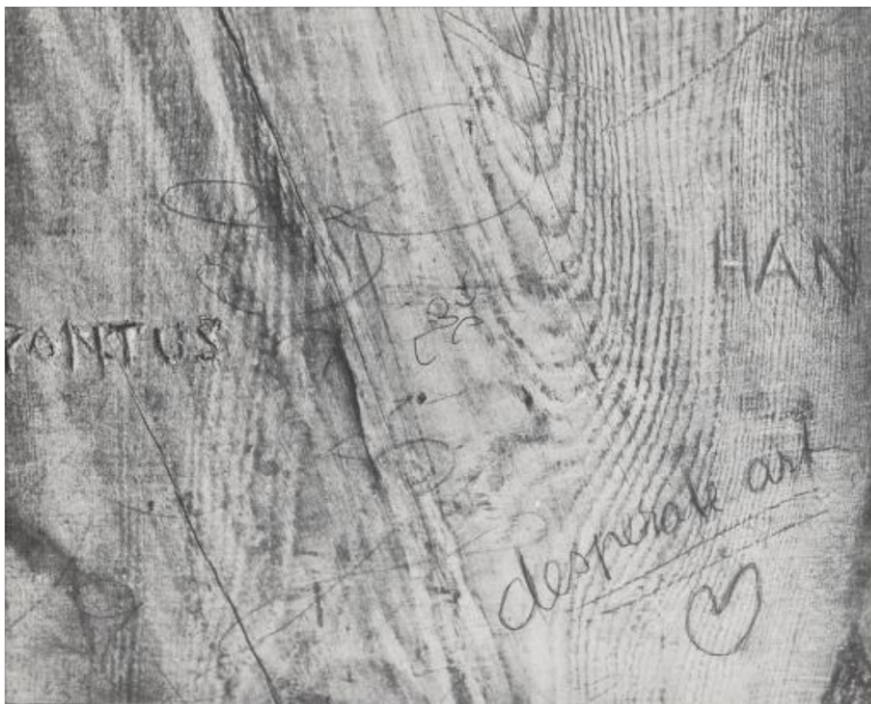


Fig. 9: Inskripsjoner i tømmerveggen fra utstillingen i Paris. «Desperate Art». Hentet fra *Prosjekt Gjerdeløa: Tafford – Paris – Oslo – Tafford* (1984). Alle rettigheter tilhører Marianne Heske.



Fig. 10: «Gjerdeløa» plassert i utstillingsrommet ved Henie Onstad Kunstsenter. Hentet fra *Prosjekt Gjerdeløa: Tafford – Paris – Oslo – Tafford* (1984). Alle rettigheter tilhører Marianne Heske.



Fig. 11: Landskapsbilde av Tafford med «Gjerdeløa» plassert i øvre høyre bildekant. Hentet fra *Prosjekt Gjerdeløa: Tafford – Paris – Oslo – Tafford* (1984). Alle rettigheter tilhører Marianne Heske.



Fig. 12: Fotoinstallasjonen *Prosjekt Gjerdeløa* presentert i utstillingen *Blodig Alvor* (2010) Bildet er hentet fra «Rosemaling og grafitti». NRK.no. Foto: Haugar – Vestfold Kunstmuseum. https://www.nrk.no/kultur/blodig-alvor_-norsk-kunst-pa...-1.7312274 (besøkt 12.06.20)



Fig. 13: Bilde av installasjonen *tour-Retour* (2014) ved Astrup Fearnley Museet. Bildet er hentet fra Astrup Fearnley Museets offisielle Facebookside.



Fig. 14: Kunstharpiksreplikaen plassert bak «Gjerdeløa» fra installasjonen *tour-Retour* (2014) ved Astrup Fearnley Museet. Bildet er hentet fra «Skjerpende tvisyn på kunst og nasjon», Aftenposten, 01.11.14. Foto: Kjetil Røed.

