

Institutt for sosiologi, statsvitenskap og samfunnsplanlegging

Byutvikling gjennom offentlig samarbeid med kunstnere, en kunst i seg selv?

En studie av Tromsø kommunes KORO-prosjekt og samarbeid med lokale kunstnere rettet mot byens sentrumsutvikling

Ingeborg Westad Utheim

Masteroppgave i samfunnsplanlegging og kulturforståelse SPL-3900 november 2019



Forord

Jeg har tenkt at å skrive masteroppgave var noe jeg alltid har tenkt at jeg skulle ha i boks før jeg fylte 30 år. Skolebenken er det jeg kjenner best. Jeg leverer nå masteroppgaven to år før min personlige tidsfrist, og det er en stor seier. Grunnen til at jeg leverer et halvår etter planen er fordi jeg endret tema i løpet av prosjektet. Valg av tema har vært en utfordring, til tross for at jeg hadde høy tilgangen av ulike case rettet mot relevante tema innenfor samfunnsplanlegging. Jeg har imidlertid hele tiden vært klar over at byplanlegging og sentrum i byer er hva jeg trekkes mot innenfor fagfeltet.

Jeg har etter hvert oppdaget at kulturdrevet byutvikling er en spennende retning innenfor planlegging. Jeg har mange ganger tenkt at jeg har vært heldig med temaet for oppgaven. Inndragelse av kunst og kunstnere i byutvikling har åpnet øynene mine for en form for kreativt samarbeid og perspektiver på uterom jeg ikke tidligere har vært oppmerksom på. Det var under mitt utvekslingsopphold i Danmark og under de ulike case-prosjekter jeg var med på der, at jeg tok inn over meg verdien av å ikke undervurdere viktigheten av aktørgruppers perspektiver og opplevelser omkring prosjekter eller planer. Det er nyttig å snakke med de som planleggingen berører. Nettopp dette er det denne oppgaven bygger sitt forskningsbidrag på; kunstneres og planleggeres egne perspektiver i et samarbeid rettet mot sentrumsutvikling.

Jeg vil først og fremst takke min veileder Torill Nyseth. Hun har vært på hugget og kommet med god veiledning når jeg selv har funnet motet og omsider kunne levere inn et skriftlig produkt. Slik jeg ser det, har hun enorm kunnskap innenfor feltet jeg skriver min oppgave. Jeg vil også takke min biveileder Arild Buanes som har kunne stilt opp på kort varsel og blant annet kom med råd for å igangsette skriveprosessen. Samtidig vil jeg takke mine medstudenter som også leverer på etterskudd. De gode diskusjonene, prosessmestringen og samholdet gjennom ego-boost og ego-knekk har vært helt avgjørende for å holde toget i gang. Toget som nå endelig kommer inn til stasjonen. Jeg vil også takke venner og venninner i andre fagkretser som har lest korrektur og diskutert innhold og struktur.

Mange tusen takk til alle!

Sammendrag

Oppgaven handler om Tromsø kommune og KORO- *Kunst i offentlige rom* sitt samarbeid med lokale kunstnere i forbindelse med det pågående Tromsø Sjøfront-prosjektet. Hensikten har vært å undersøke utfordringer og potensialer for slike samarbeid mellom det offentlige og kunstnerne. Oppgaven tar for seg perspektivene til to kommunale planleggerne og fire av de lokale kunstnerne som har deltatt både i forprosjektet «*Ka No?*» og hovedprosjektet Tromsø Sjøfront. Grunnlaget for oppgavens analyse er de to aktørgruppens perspektiver på sentrale temaer ved byutviklingsprosjektene og kunstneres opplevelse av samarbeidet. Oppgaven forsøker å bidra til forskningsfeltet kulturdrevet byutvikling ved å legge hovedvekt på å belyse kunstneres perspektiver i samarbeid med planlegging og det offentlige.

Forprosjektet «*Ka No?*» var en byromsfestival som ble holdt over en helg i 2017.

Hovedprosjektet Tromsø Sjøfront er en forlengelse av forprosjektet. Tromsø kommune deltar som en av tre pilot-kommuner i et samarbeid med KORO- *Kunst i offentlige rom* om å integrere kunst i sentrumsuterom og kunstnere i planprosessen. Til Tromsø kommune har KORO valgt ut et internasjonalt arkitektkollektiv ved navn Raumlabor Berlin, som skal delta, lede og gi råd i prosjektene. Kommunen ønsker å gi Sjøfronten et nytt innhold og gjøre den mer attraktiv ved å bruke kunst og perspektiver fra kunstnere i by- og sentrumsutviklingen. Denne typen samarbeid med kunstnere vil Tromsø kommune integrere som en del av måten kommunen planlegger, etter at KORO-prosjektet er over. En håndfull lokale kunstnere har i løpet av disse prosjektene bidratt på ulike måter med kunstuttrykk, arbeids- og tilnæringsmetoder og perspektiver.

Studien er gjort ved kvalitative intervjuer av planleggerne og de lokale kunstnerne. Det teoretiske rammeverket bygger på annen forskning av lignende samarbeid med kreative aktører i byutvikling. Gjennom en eksperimentell og improviserende prosess forsøker Tromsø kommune å oppnå sine mål knyttet til byens sentrumsutvikling og Sjøfronten. I intervjuene gir kunstnerne eksempler på ulike måter å forstå sted og bruk av kunst som interaktivitet, aktivitet, utforskning. Samtidig gir kunstnerne uttrykk for at kunsten kan åpne for mer enn implementering av kunstverk i det offentlige rom, hvor det at kunsten er fri kan by på utfordringer i forbindelse med planprosess og planregime.

Innhold

1	Introduksjon	1
1.1	Problemstilling og forskningsspørsmål	1
1.2	Valg av tema og tidligere forskning	2
2	Kontekst og presentasjon av case	4
2.1	Prestenasjon av aktørene	4
2.2	Forprosjekt og byromsfestivalen « <i>Ka No?</i> »	5
2.3	Hovedprosjektet omkring «Sjøfronten»	8
2.4	Strandtorget – Hovedprosjektets første kunstinstallasjon	11
3	Metodiske overveielser	13
3.1	Vitenskapsteori	13
3.2	Valg av metode og forskningsprosess	13
3.2.1	Semistrukturert intervju.....	13
3.2.2	Empirigrunnlaget og framgangsmåte	14
3.2.3	Valg av informanter	16
3.2.4	Gjennomføring av intervju	17
3.2.5	Intervju med planleggerne.....	18
3.2.6	Intervju med kunstnerne	19
3.2.7	Transkribering og sortering	20
3.2.8	Samtykke og sitatsjekk.....	20
4	Teoretiske perspektiver	22
4.1	Sentrum som sted og steder som relasjonelle	22
4.2	Byutvikling med kreative aktører	23
4.2.1	Kreativ prosess	23
4.2.2	Offentlig planlegging og offentlige rom	24
4.2.3	Kunst i offentlige rom	25
4.2.4	Autonomi og ulike virkeligheter	26

4.2.5	«Verfremdungeffekten» og «kunstnerlisens»	29
4.2.6	Kunstnerrollen og planleggerrollen i offentlig planlegging	32
4.3	Mellom erfaring og forventning	34
5	Planleggerne og kunstneres perspektiver på sentrale element og tema innenfor for- og hovedprosjektet	36
5.1	Innledning	36
5.2	Hva er det planleggerne ønsker å få ut av å involvere kunstnerne i for- og hovedprosjektet?.....	36
5.2.1	Hvordan ble kunstnerne invitert inn i prosjektet?	37
5.2.2	Byromsforståelser.....	40
5.2.3	Studietur til Nantes.....	42
5.2.4	Perspektiver på Sjøfrontens potensialer	44
5.2.5	Planlegging og kunst: ulike paradigmer?	47
5.2.6	Oppsummering	48
5.3	Hvilke betraktninger har kunstnere om kunsten, og hvordan den kan påvirke byrom og steder?.....	49
5.3.1	Byutvikling, mennesker og sted	50
5.3.2	Kreativ prosess	52
5.3.3	Kunstneres perspektiver på byrom	53
5.3.4	Hva som oppfattes som kunst er mangfoldig	55
5.3.5	Oppsummering	57
5.4	Hvilke perspektiver og engasjement har de lokale kunstnerne på byutvikling?	58
5.4.1	Kunstneres kritiske samfunnsengasjement.....	58
5.4.2	Kunstnerne som utforskende problemløserer	60
5.4.3	Kritiske perspektiver på kommersialisering av byutviklingen.....	61
5.4.4	Kunst som refleksiv praksis	63
5.4.5	Oppsummering	63
6	De lokale kunstneres møte med kommunen og det offentlige, gir det mersmak?	65

6.1	Kunstnernes invitasjon	65
6.2	Kunstnere som bi-aktører i kunstprosjekt.....	66
6.3	Å møtes i møtene	70
6.4	Langreist og kortreist inndragelse og medvirkning	72
6.5	Kommersielle krefter og forventinger	73
6.6	Kunstnernes refleksjoner om samarbeid og foreløpige resultat	75
6.7	Oppsummering	78
7	Avslutning	80
7.1	Diskusjon	80
7.2	Drøftende konklusjon	83
7.3	Refleksjoner	84
8	Litteraturliste	86
9	Vedlegg	i

1 Introduksjon

Fenomenet *kulturdrevet byutvikling* er en internasjonal og global trend. Trenden har røtter knyttet til byers behov for å redefinere sin økonomiske basis gjennom andre næringer etter overgangen til det postindustrielle samfunnet (Bjerkeset, 2015). Innholdet i retningen av kulturdrevet byutvikling kjennetegner især byer i den vestlige verden gjennom de siste tretti til førti årene. Kultur er gitt en betydelig posisjon og nøkkelrolle i å bidra til byers regenerering og fornying (Bjerkeset, 2015). En by står ikke alene men er koblet til andre byer. Byen må strategisk arbeide mot målet om å være attraktiv i konkurranse med andre byer. De er i skarp konkurranse med andre byer om investeringskapital, utvikling, vekst og personer med kompetanse. Samtidig er det en forventning om at byene skal kunne identifisere og løse utfordringene som det moderne samfunnet og byen står ovenfor, gjennom nye idéer, nye måter å planlegge og nye måter å drifte byen (Kristiansen & Nyseth, 2018). Flere byer har derfor orientert seg mot å involvere *kreative aktører* med unik kulturell kapital og oppfinnsomhet (Landry, 2000), inn i byplanleggingen.

Én av disse byene er Tromsø, hvor det foregår et samarbeid om et pilotprosjekt mellom kommunen, *KORO-Kunst i offentlige rom* og Raumlabor Berlin, som er et eksperimentelt arkitektkollektiv fra Tyskland (Vedlegg 1: Rapport Ka No?). Kommunen har ambisjoner om å vitalisere byens sjøfront og teste ut ulike former for medvirkning og involvering av flere forskjellige aktører (Simonsen, 2019, s. 64). Kommunen har derfor invitert flere lokale kunstnere til å ta del i prosjektet. Tromsø kommune definerer pilotprosjektet som et *hovedprosjekt* rettet mot sjøfronten. Noen av målene som er satt for prosjektet er å involvere kunstnere i alle deler av prosessen, etablere kunst som en naturlig del av sjøfronten og skape økt trivsel (Vedlegg 2: Prosjektsøknad). Prosjektet startet i 2018 og skal foregå over en periode på til sammen fem år. Tromsø Sjøfront-prosjektet bygger videre på et todagers forprosjekt; en byromsfestival som ble avholdt i 2017, med navnet «*Ka No?*» (Vedlegg 1: Rapport Ka No?).

1.1 Problemstilling og forskningsspørsmål

Min oppgave har tatt for seg perspektivet til samtlige av de *lokale kunstnerne* og de to planleggerne fra kommunen som har vært involvert i samarbeid gjennom «*Ka No?*», og videre i det pågående hovedprosjektet rettet mot sjøfronten og byrom i nærheten (Vedlegg 2: Prosjektsøknad). På bakgrunn av dette har jeg kommet frem til følgende problemstilling:

Hvilke potensialer kan utløses og hvilke utfordringer kan oppstå når kunstnere og det offentlige skal samarbeide innen byutvikling?

Gjennom å forsøke å svare på problemstillingen har jeg tatt for meg disse to forskningsspørsmålene i min analyse:

1. Hvordan forholder planleggerne og kunstnerne seg til kunst, byrom, kunst i byrom og byutvikling?
2. Hvordan opplever de lokale kunstnerne møtet med kommunen og det offentlige gjennom Sjøfront-prosjektet?

Jeg ønsker samtidig å presisere at oppgaven har lagt hovedvekt på kunstnerens perspektiver og kan bidra innen feltet *kulturdrevet byutvikling* gjennom å forsøke å sette ord på kunstnerens rasjonalitet i en plankontekst.

1.2 Valg av tema og tidligere forskning

Bakgrunnen for valg av tema har bakgrunn blant annet i et case jeg deltok i under et utvekslingsopphold i Danmark. En medstudent og jeg reiste til den lille kystbyen Hundested og tok for oss planleggeren sine perspektiver på sentrumsutviklingen der. Hundested hadde nylig utviklet en kunstplanstrategi for perioden 2017-2025 og arbeidet deriblant mot å øke sammenhengen mellom hovedgaten og havnetorget gjennom implementering av kunst i offentlige rom. Målet var samtidig å øke stedets attraktivitet for tilreisende og øke trivselen blant fastboende. Prosjektet ble gjennomført gjennom kunstkonkurranser der ulike kriterier satt av det offentlige avgjorde hvilket kunstverk som skulle implementeres.

Dette åpnet nye perspektiver for meg. Kunst kan være et mulig virkemiddel for byutvikling, noe jeg opplevde som både nytt og spennende. Det finnes naturligvis nyanser for hva som foregår i byutviklingen både i Hundested og Tromsø. Planleggeren i Hundested har likevel presisert at de også er opptatt av å bruke lokale kunstnere, de har fokus på kunst med høy kvalitet og er stadig i møter med det lokale kunstfondet. Tromsø har også ambisjoner om å få til en ny form for planlegging i kommunen, hvor det som kommer til uttrykk som et tett samarbeid med kunstnere inngår som element i eksperimentering. Det er her min nysgjerrighet for de involverte kunstnerne i Tromsø har vokst fram og gjort at jeg har ønsket å få innsikt i deres perspektiver.

Fra mine søk på tidligere forskning har jeg funnet analyser av samarbeid mellom kultur- og kreative aktører og det offentlige knyttet til utviklingsprosjekter. Det finnes også forskning

som viser til konkrete samarbeid mellom kunstnere og det offentlige i forbindelse med byutvikling. Jeg vil bygge videre på denne kunnskapen og de forståelsene som en del av analysene gir innsikt i.

2 Kontekst og presentasjon av case

2.1 Prestenasjon av aktørene

KORO-*Kunst i offentlige rom* er et faglig statlig organ underlagt Kulturdepartementet (Faltin, 2015) som er opptatt av publikum sin tilgang og opplevelse av kunst med høy kvalitet (KORO, u.å.b). KORO fungerer som forvalter og formidler av kunstprosjekt (KORO, u.å.b) og er Norges største produsent av kunst. Organet disponerer ca. 30 millioner kroner hvert år rettet mot innendørs eller utendørs kunst med ulike formål (Faltin, 2015). KOROs samarbeid med Tromsø kommune er inngått med etaten for kultur og idrett og med etaten for byutvikling (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s. 3). Samarbeidet er en del av KOROs «storbynettverk» der Tromsø, Trondheim og Oslo deltar som pilotkommuner. En del av ambisjonene for pilotprosjektene er uttesting av hvordan kunstnere og kunst kan bidra i byutviklingen (Simonsen, 2019, s. 3).

Hver av kommunene har fått tildelt en egen kunstkonsulent av KORO, i tillegg til å samarbeide med hvert sitt internasjonale arkitektkollektiv, der ett er fra London og to ifra Berlin (Simonsen, 2019, s. 3). Disse kollektivene arbeider i gråsonen mellom kunst, design og arkitektur (Vedlegg 1: Rapport Ka No?). Raumlabor Berlin, som er involvert i samarbeidet med Tromsø kommune, tar del i alle ledd av prosessen (Vedlegg 1: Rapport Ka No?). Arkitektkollektivet som arbeider med fokus på stedlige lokaliteter i småskala, er opptatt av og setter positivt fortegn ved kompleksitet i utvikling av byer (Raumlabor Berlin, u.å.), og har lang erfaring innenfor stedsutviklingsprosjekter.

KORO og Raumlabor Berlin har vært involverte aktører helt siden byromsfestivalen «*Ka No?*», som var en del av forprosjektet. Initiativet kom fra kommunens kultur- og idrettssjef som tok kontakt med KORO på bakgrunn av kommunes eget ønske om å jobbe med kunst i offentlige rom og å involvere kunstnere i byutviklingsprosesser (Vedlegg 1: Rapport Ka No?). Byromsfestivalen bidro i neste omgang til å definere mye av innholdet i kommunes prosjektsøknad til KORO angående pilot- og hovedprosjektet (Vedlegg 2: prosjektsøknad).

Ifølge to informanter i kommunens planavdeling har utvelgelsen av de lokale kunstnerne vært litt tilfeldig, og samtidig ikke tilfeldig. Det hadde vist seg at ting klaffet både tidsmessig og med tanke på andre relevante prosesser. De aktuelle kunstnerne ble også opplevd som å arbeide med temaer i sitt arbeid som planleggerne syntes passet inn. Videre forklarte planleggerne at kommunen har gitt noen rammer for kunstnerne der de har uttalt seg om ulike

brukergrupper for ulike sentrumsområder. Et eksempel er å lokalisere hvor en ønsker å tilrettelegge for lek eller aktiviteter for ungdom, som igjen skal si noe om innhold. Rammene er imidlertid kun på et overordnet nivå og aldri detaljerte. Kommunen har samtidig ambisjoner om å utforme en egen kunst – og uteromsplan, som en delplan under sentrumsplanen og skal ta for seg samarbeidsprosjektet med KORO. Kommunen inviterte tidlig inn tre lokale kunstnere til å komme med innspill, allerede før planene omkring uteromsplanene ble lagt ut til offentlig ettersyn.

Fellestrekk blant de lokale kunstnerne er at de jobber stedlig, det vil si med utgangspunkt i konkrete steder og lokaliteter. I tillegg har de engasjement rettet mot byutvikling, og for noen kanskje spesielt Tromsøs byutvikling. Blant dem finnes det en som kan betegnes som en performance-artist, en billedkunstner, en kunstner-arkitekt og kunstnere som arbeider rettet mot møteplasser, stedlige materialer og lignende (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s. 30-34). Raumlabor Berlin kan i prosjektet betraktes som en hovedaktør og de lokale kunstnerne som en form for biaktører. Planleggerne presiserer at kommunen likevel er opptatt av at lokale aktører skal være delaktige i prosjektet, og ikke bare aktører utenifra som vil trekke seg ut av samarbeidet ved prosjektslutt. Kommunen anser også KORO som en utenfra-aktør og har derfor oppfattet det som viktig at både kommune og innbyggerne (og lokale kunstnerne) er med. De lokale kunstnernes besitter en annen form for stedstilknytting til Tromsø sentrum enn aktører utenifra. Deres deltakelse er samtidig knyttet til kommunens ambisjon om å få til tettere medvirkningsprosesser med Tromsøs egen befolkning i forbindelse med byens aktuelle og framtidige sentrumsutvikling.

2.2 Forprosjekt og byromsfestivalen «Ka No?»

«Ka No?» var en byromsfestival som omhandlet utviklingen av uterommene i Nordbyen av sentrum. Forprosjektet gikk under navnet «Kunst som byutvikler i Nordbyen» i forbindelse med KORO, Raumlabor Berlin og kommunes samarbeid. Det var ønskelig å få til en transformasjon av de aktuelle arealene og byrommene, som var knyttet opp mot områdeplanen for Nordbyen (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s. 3). Dette området strekker seg fra Hansjordnesbukta i nord til Jaklins plass i sør (Vedlegg 1: Rapport Ka No?) med en distanse på ca. 800 meter hvor man passerer den ikoniske Tromsøysundbrua. Offentlig kunst, og kunst generelt, har ifølge Metzger (2010, s. 214) beveget seg i retning av å omhandle mer enn utsmykking og inkluderer mer enn objekter i offentlige rom. Kunst betraktes også som et fenomen som danner den sosiale sfæren (Metzger, 2010, s. 214) og kan komme til uttrykk

gjennom for eksempel ulike typer aktiviteter, øvelser, sanseerfaringer, og ikke begrenses til et konkret fysisk materiale.

Forprosjektet besto av tre verksteder hvor hensikten var å forsøke å oppnå en ny forståelse av omgivelsene og rommet gjennom eksperimentering (Vedlegg 1: Rapport Ka No?). Det første ble holdt i april 2017, der målet var å øke kjennskapen og innsikten til Nordbyen som sted. Både kommunen, deltakere langveisfra og bydelens lokale aktører var til stede under denne kartleggingen (Vedlegg 1: Rapport Ka No?). Det ble utformet kart som skulle fungere som verktøy for å involvere innbyggerne og få til medvirkning for å trekke fram deres stemme i planleggingsprosessen (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s. 16).

Det neste verkstedet var et prosjekt utviklet av Raumlabor Berlin og ble holdt helgen 29 -30 september samme år. Verkstedet fungerte som et møte for flere av de engasjerte kunstnerne i Tromsø for å arbeide med et steds spesifikt utgangspunkt og å aktualisere temaer for byens framtidige utvikling (Vedlegg 1: Rapport Ka No?).

Det siste verkstedet ble gjennomført siste uken før selve byromsfestivalen. Raumlabor Berlin, sammen med et eget team og frivillige, fikk bygget et japansk pop-opp- bad og konstruert et oppblåsbart rom av gjennomsiktig materiale på sjetéen som ble innredet til et te-rom (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s. 28 & 47). Bildene av bidragene nedenfor er hentet fra KOROs hjemmeside (KORO, u.å.c) og *Ka No?* – rapporten (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s. 29).



De lokale kunstnerne bidro med kunstverk, performance, installasjoner, lek og utstillinger under festivalen (Vedlegg 1: Rapport Ka No?). Performance som kunstuttrykk er gjerne en form for scenisk forestilling. Ulike uttrykk og elementer med opphav fra andre kunstformer og sjangere blandes og veves sammen til én forestilling (Performance, 2018). Et av bidragene under festivalen omhandlet lek og lekeplasser hvor disse ble sett på som kunstinstallasjoner. Det ble vist en film hvor det over et helt år var gjort opptak av kunstnerne som eksperimenterte og viste fram ulike måter å leke på et skipsverft-område (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s. 30). Et annet kunstuttrykk var en etnografisk stedsvandring som et performance-bidrag. Gjennom å vandre på stedet hvor mennesker oppholdt seg, eller ikke oppholdt seg, ønsket prosjektet å vise en logikk for hvilke områder som egner seg til å fungere som oppholdssted (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s.32).

Tilstede var også et stedsbasert kunstuttrykk som kalles et «folkekjøkken», hvor konseptet er at mennesker kommer sammen for å tilberede matretter av overskuddsmat. Under *Ka No?* ble det samtidig arrangert foredrag under folkekjøkkenet omkring byutvikling. Etter måltidet ble deltakerne oppmuntret til å delta i byutviklingsdiskusjoner (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s. 42). Et annet kunstbidrag var et tillaget boligprospekt for et gigakompleks ved navn «Mearrariika». Komplekset var beregnet eksklusivt for samer med annonsert byggestart i 2018 (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s. 34). Prospektet illustrerte ca. 300 boenheter plassert ved Tromsøysundet utstyrt med blant annet egen barnehage, slakteri og fiskemottak (Vedlegg 1: Rapport Ka No?, s. 34).





Bildene ovenfor er hentet fra «*Ka No?*» – rapporten og viser til tre ulike bidrag fra lokale kunstnere (Vedlegg 1: Rapport *Ka No?*, s.31, 36-37 og 42).

Det todagers lange praksiseksperimentet «*Ka No?*» bestod i tillegg av taler, omvisninger, skatepark, gatefotball og opptog. Utover de lokale kunstnerne var fotografer, DJ-er og dramastudenter (Vedlegg 1: Rapport *Ka No?*, s. 44-47) blant bidragsytere fra den kreative klassen. «*Ka No?*» fungerte som en start på en diskusjon omkring byens offentlige rom og byrommenes framtid gjennom å utforske formål, egenskaper og på hvilke måter de kan anvendes (Vedlegg 1: Rapport *Ka No?*).

2.3 Hovedprosjektet omkring «Sjøfronten»

Tromsø kommune eier hovedprosjektet (Simonen, 2019, s. 57), hvor KORO finansierer store deler (Simonsen, 2019, s. 60) og fungerer som samarbeidspartner. Prosessen er delt inn i tre ulike faser og er per i dag litt på etterskudd i forhold til den opprinnelige tidsplanen.

Prosjektet befinner seg per september 2019 i fase to, og i det planleggerne betegner som en form for «skrivefase». Denne fasen har jeg ansett innebærer at kommunen er ferdig med kunnskapsinnhenting som kreves for å ferdigstille byromsplanen som nå er under utarbeiding. Planleggerne har samtidig opplyst om at kommunes nye kunst- og byromsplan er på etterskudd, men forventes ferdig høsten 2019. Flere av informantene fortalte at det også har foregått møter mellom kommunen, KORO og de lokale kunstnerne under denne fasen.

«FASE 1: Utarbeiding av materiale til bruk i Sentrumsplanen (2018)

1. Kunst og Byromsplan for Sjøfronten: egen planbeskrivelse for sjøfronten og tilgrensende byrom, inkl. temakart og illustrasjoner

2. Plankart og bestemmelser: forankring av Kunst og Byromsplanen i plankart og bestemmelser.

Mål å sikre gjennomføring og metodikk; så som medvirkningsbasert prosess, kunstnerinvolvering i alle nivå i prosessen, evt. samarbeid mellom offentlig og privat sektor og uttesting/eksperimentering av byrom

3. Testprosjekt før offentlig ettersyn

FASE 2: Offentlig ettersyn (vinter 2019)

1. I høringsperioden vil prosjektet kunne synliggjøre, kommentere og debattere ulike aspekter ved sentrumsutviklingen i Tromsø.

2. Gjennomføring av et vinter-testprosjekt under høringsperioden

3. Gjennomføring av arena for debatt og medvirkning under høringsperioden

4. workshop med kunst- og landskapsarkitekturstudenter: forhold by-land-vann

FASE 3: Merknadsbehandling og vedtak (2019)

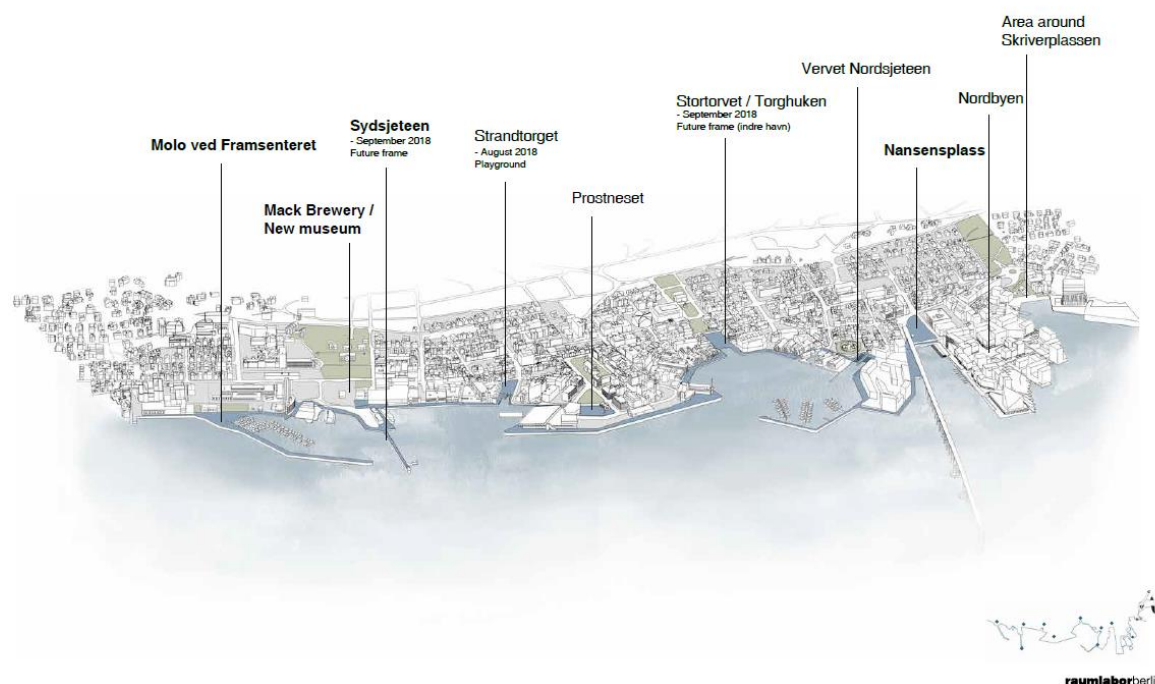
1. Gjennomføring av eventuelle justeringer og endringer i planmaterialet i forbindelse med merknadsbehandlingen

2. Gjennomføring av byrom av mere permanent grad, gjerne testet ut ved hjelp av finansieringsmodell basert på privat-offentlig samarbeid (egen søknad)

3. Gjennomføring av Sjøfronten som sammenhengende byrom: forhold by-land-vann (kunst- og landskapsarkitekturstudenter)

4. Eventuell utstilling5. Dokumentasjon og rapportering» (Vedlegg 2: Prosjektsøknad, s. 10)

Kartet nedenfor er et arbeidsutdrag fra den nye kunst- og uteromsplanen og markerer området for Tromsø sjøfront, også kalt havne- eller kaipromenaden. Kartet ble sendt til meg per e-post 30.01.2019 av en av planleggerne. Området har status som en essensiell del av den nye sentrumsplanen både pga. dets historiske kontekst til byen, men også fordi sjøfronten legges vekt på som det viktigste området i arbeidet mot å etablere Tromsø som Arktisk hovedstad (Vedlegg 2: prosjektsøknad).



I samfunnsdelen i Tromsøs kommuneplan 2015-2026 hevder kommunen at sjøfronten har mulighet til å løse mange ulike oppgaver knyttet til kvaliteter i bysentrumet. Under overskriften *By- og sentrums kvaliteter* skriver kommunen:

«Sentrum er og skal være et sted for opphold, arbeid og fest, handel og tjenesteyting, møter og engasjement, ideer og utvikling. Sentrum er det eldste stedet, men det vil aldri bli ferdig utbygd. Det er en dynamisk smeltedigel og en regional møteplass. ... nye møteplasser og uterom, bedre kollektivtransport, bruk av havneområdet, flere opplevelsesinstitusjoner osv. vil inngå i en ny forståelse av urbanitet» (Tromsø kommune, 2015, s. 16).

I 2016 vedtok kommunestyret en strategi for uterom hvor ulike byrom har fått avsatt areal til kunst. I byer fungerer offentlige uterom som uformelle pusterom, og som oppstyking av resten av byens funksjoner (*How public spaces make cities work*, 2014). Området som betegnes som sjøfronten og kaipromenaden strekker seg fra Skansen/ den nye bydelen Vervet/ Hansjordnesbukta i nord, videre ned til Strandtorget, Prosteneset og Ishavshotellet og derifra ned til Hålogaland Teater sør i sentrum. Ifølge de kommunale planleggerne ønsker kommunen å skape større sammenheng langs promenaden gjennom å skape nytt innhold. Dette har de ønsket å få til gjennom blant annet å involvere og samarbeide med kunstnere. Planleggerne forklarer at de ønsker å gjøre sjøfronten mer attraktiv og snu den mot vannet. Per i dag er området tilrettelagt for bil og parkering, og brukes lite av lokale innbyggere.

Gjennom å skape en oppblomstring av sjøfronten kan potensiale for å øke sentrums tiltrekningskraft forsterkes (Tromsø kommune, u.å.)

Store satsingsprosjekt som for eksempel byggingen av den nye havneterminalen, transformasjonen av den nye Vervet-tomta i Nordbyen og kommunes områdeplaner springer ut av ideer knyttet til å unytte nytt areal i sjøområdet og i sjøfronten (Tromsø kommune, u.å.). Noen av de prioriterte områdene for kunst langs sjøfronten har vært området omkring Skansen, Strandtorget og Ishavshotellet. Disse har blitt framhevet som relevante elementer for å skape gode byrom og å gjøre byen mer spennende og attraktiv (Vedlegg 3: Strategi for uterom 2016-2030). Strategien uttrykker en visjon om å gjøre samtidskunst mer tilgjengelig for byens innbyggere og turister. Gjennomføringen av visjonen vil samtidig kreve samhandling mellom diverse ulike aktører, hvor kommunen har trukket fram seg selv, næringslivet, kunstnere og innbyggere som eksempler på disse (Tromsø kommune, 2017).

2.4 Strandtorget – Hovedprosjektets første kunstinntallasjon

I august 2018 ble det reist en installasjon på Strandtorget som er ment som et midlertidig kunstuttrykk og skal stå i omtrent to år (Tromsø kommune, 2018). Kunsten var et samarbeid mellom Tromsø kommune, en av de lokale kunstnerne, Raumlabor Berlin, KORO, Dreis og Det franske kulturinstitutt og står som den første kunstinntallasjonen som er reist i forbindelse med prosjektet omkring sjøfronten. Kunstverket har blitt implementert på Strandtorget, et attraktivt område der det skal

tilrettelegges for lek blant mindre barn og i tillegg er ett av ti identifiserte solfylte steder i sentrum (Vedlegg 3: Strategi for uterom 2016-2030, s. 34 & 38).

Bildet som viser kunstinntallasjonen er publisert og hentet på Collectif ETC sin hjemmeside (Collectif ETC, 2018).



Det franske arkitekt- og kunstnerkollektivet Collectif ETC (Tromsø kommune, 2018) besto av omtrent ti til femten (Konradsen, 2018) kunstarkitekter. De har stått for selve installasjonen (Moe, 2018), hvor designprosessen har vært inspirert av improvisasjon og frihet (Collectif

ETC, 2018). Kunstarkitektene var samtidig involvert i et tett samarbeid med en av de lokale kunstnerne (Collectif ETC, 2018) omkring det som betegnes som en *interaktiv kunstinstallasjon* med funksjon som lekeplass for barn. I forbindelse med utformingen av kunstverket gjennomførte den lokale kunstneren et sommerkurs hvor hun involverte barn i alderen ti til tretten, og var interessert i hvordan de så for seg mulige utforminger og design. Gjennom å konstruere og leke med idéen omkring ulike fantasiverdener ble forestillingsevne en viktig metode for å komme fram til ulike visjoner og konsepter (Konradsen, 2018).

Formålet med den interaktive kunstinstallasjonen har vært å undersøke hvordan kunsten med fokus mot hverdagslivet kan anvendes for å skape aktivitet og dermed attraktivitet i byen (Tromsø kommune, 2018). Under konstruksjonen var det åpen tilgang for innbyggere til å ta del i byggingen av kunstuttrykket. Den nye installasjonen erstattet en tidligere lekeplass, som ikke fungerte optimalt slik den var utformet for lek blant de aller minste (Konradsen, 2018).

3 Metodiske overveielser

I kapittelet nedenfor vil jeg først gjøre rede for oppgavens vitenskapsteoretiske utgangspunkt og grunnlaget for hvordan jeg har tilegnet meg informantenes perspektiver og rasjonaler som danner utgangspunktet for min analyse. Deretter vil jeg ta for meg for valg av metode for datainnsamlingen, gjennomgang av forskningsprosessen og hvordan datainnsamlingen som ligger til grunn for oppgaven foregikk. Avslutningsvis vil jeg gå inn på hvordan sortering og transkribering av materialet er gjort, samt etikk og samtykke i forbindelse med dette prosjektet og den kvalitative forskningen.

3.1 Vitenskapsteori

Oppgaven bygger på en sosialkonstruktivistisk vitenskapsteoretisk tilnærming. Analysen bygger på informantenes opplevelser av prosjektenes samarbeidsprosesser og forståelser på bakgrunn av sosiale prosesser (Thagaard, 2013, s. 44) for å forklare verden. Datamaterialet bygger på utsagn fra de ulike informantene der jeg tar for meg ulike vektlegginger knyttet til perspektiver, ståsted og oppfatninger (Thagaard, 2013, s. 44) i den hensikt å belyse oppgavens problemstilling. På denne måten blir informantenes språk, hvordan de uttrykker seg og hva de trekker fram som relevante utsagn (Thagaard, 2013, s. 44) et hovedelement i hva som preger grunnlaget for oppgavens analyse og forskningsbidrag.

3.2 Valg av metode og forskningsprosess

3.2.1 Semistrukturert intervju

Jeg har valgt det kvalitative intervjuet som metode for mitt forskningsprosjekt fordi dette er godt egnet for å oppnå tilgang til menneskers forståelse av både omgivelser de befinner seg i og seg selv (Thagaard, 2013, s. 58). Disse forståelsene har jeg ansett som vesentlig for å svare på oppgavens problemstilling og forskningsspørsmål. Metoden har også åpnet opp for at jeg som forsker har vært situert i min egen forskning og derfor kan ha påvirket intervjusituasjonen. Gjennom intervjuene har det oppstått en felles kunnskapsforståelse mellom meg som forsker og informantene (Thagaard, 2013, s. 45) som medførte at mine forut antakelser, forberedelser og intervjuteknikk har påvirket datainnsamlingen. Et viktig grunnlag for metoden har dermed vært at dataene i analysen er bearbeidet gjennom mine egne fortolkninger innenfor de ulike teoretiske retningene (Thagaard, 2013, s. 37).

Målet for intervjuene har vært å få tilgang på hvordan informantene italesetter egne opplevelser (Tangaard & Brinkmann, 2015, s. 20) og gjennom språket gjør rede for synspunkt

og oppfattelser. Problemstillingen og forskningsspørsmålene har vært formulert i den hensikt å forstå hvilke perspektiver planleggerne og kunstnerne har på ulike tematikker, samt kunstnerens personlige erfaringer fra samarbeidet. Intervjuundersøkelsen har derfor vært nyttig fordi den ga mulighet til å ta for seg og konsentrere seg om disse oppfattelsen til informantene omkring omverdenen og ulike situasjoner (Tangaard & Brinkmann, 2015, s. 20).

3.2.2 Empirigrunnlaget og framgangsmåte

Forskningsprosessen har vært som det Cato Wadel beskriver som en runddans mellom data, metode og teori, hvor forskningen ikke har vært låst til hva han betegner som et «fast opplegg» (Wadel, 1991, s. 129). Under konstrueringen av teorikapittelet var jeg stadig og lyttet i intervjuene, markerte i transkriberingene og justerte metodekapittelet ut ifra overveielser for oppgaven. Forskningen har hatt en hermeneutisk framgangsmåte gjennom fortolkning av ulike innblikk og nye kunnskaper. Disse har igjen vært med på å danne et stadig dypere meningsinnhold (Thagaard, 2013, s. 41) innenfor ulike temaer som berørte prosjektet og aktørene, med forbehold om at fenomenene kan tolkes på både ulike måter og nivåer (Thagaard, 2013, s. 41). Gjennom økt innsikt i caset og konteksten ble kunstnerens beretninger og litteratur en form for forståelsessyklus som avgjorde hvordan jeg til slutt fant avgrensning og retning for oppgaven.

Empirigrunnlaget for oppgaven har bestått av fire intervju med til sammen seks informanter, altså to intervju med to tilstede og to en-til-en-intervju. Utgangspunktet for oppgaven var å ta for seg både planleggerne og kunstnerens perspektiver, som i løpet av prosessen beveget seg over til å kun ta for seg kunstnerens perspektiver og så tilbake igjen til å inkludere begge gruppene. Forskningsprosjektet hadde lenge et bredt perspektiv på kunstnersamarbeid og byutvikling. Tilgangen på informanter har påvirket avgrensningene av feltet, hvor vinklingen for oppgaven ble innsnevret i særlig av kommunes for- og hovedprosjekt, og derfor rettet mindre mot byutvikling generelt. Forarbeidet for intervjuene har blant annet bestått i å lese seg opp på feltet, hvor jeg underveis har gått gjennom ulike dokumenter og nettsider i tillegg til intervjusamtalene. Problemstillingen har vært endret i løpet av prosessen og forskningsspørsmålene ble endelig utformet etter gjennomføringen av både intervju og litteraturgjennomgang.

Dokumentene jeg har tatt for meg var KaNo-rapporten (2017), kommunens prosjektsøknad til KORO om hovedprosjekt (2018), kommunens strategi for uterom (2016-2013),

kommunedelplanen for kultur (2017-2020), kommunedelplanen for Tromsø sentrum (u.å), KOROs årsrapport for 2017 (2018) og plan- og bygningsloven (2008). Ved å gjennomgå disse offentlige kommunedelplanene og årsrapporten tilegnet jeg meg noe grunnleggende innsikt i hvilken tilnærming kommunen og KORO har hatt til kunst og kunstnere i byutvikling, og området langs sjøfronten. KaNo- rapporten har vært nyttig gjennom å gi innsikt i hva som har foregått under forprosjektet og byromsfestivalen, i tillegg til å få presenterte hvordan de ulike lokale kunstnerne har bidratt under arrangementet. Plan- og bygningsloven gjennom sin formålsparagraf, hvor den nevner oppvekstvilkår for barn og unge, samt estetikk og uterom, har vist hvordan plansystemet henger sammen fra øverste autoritet i lovverket og ned til mer konkrete prosjekter.

Innen gjennomføringen av mitt første intervju var jeg til stedet på et offentlig seminar på byens bibliotek ved navn «*Kunst i offentlige rom*» arrangert av lokale kunstnere. Seminaret ga meg noe innsikt i hvordan flere av de lokale kunstnerne ser på sin rolle i Tromsø, hvordan de betrakter kunst som et maktspråk, hvordan de arbeider med *skapende* kunst og etterspør et mer tydelig kunstnermiljø og nettverk. Seminaret var med på å rette fokuset mot lokale kunstnere i kommunen og KORO-*kunst i offentlige rom*-prosjekt. Dette fokuset påvirket utforming og tematikker for intervjuguiden i forbindelse med intervjuet med de kommunale planleggerne. I dette intervjuet var begge planleggerne til stede og var det første intervjuet i datainnsamlingen.

Intervjuet med planleggerne ga innsikt i kommunes perspektiv på prosjektene og på kunstnerinvolvering, og som derifra rettet fokuset ytterligere i retning av de lokale kunstnerne. Det første kunstnerintervjuet ble gjennomført over en cappuccino på UiT - Norges Arktiske Universitet, de to neste på Café Globus i dype lenestoler med meg selv sittende på en puff, og det siste på kunstnerens eget studio. Kunstneres egne arbeidsmaterialer, avisoppslag og arbeidsprosjekter ble både en del av omgivelsene og omvisning i forbindelse med intervjuet. Jeg tok ikke egne notater for de ulike rammefaktorene for intervjuet, som for eksempel lokaliteten, støy eller andre mennesker som oppholdt eller gikk forbi, men har vært oppmerksom på dem i intervjusituasjonen.

Intervjurundene gjorde meg bevisst på en del av den forforståelsen jeg hadde med meg fra Danmark-prosjektet omkring kunst og byrom. Til tross forkunnskaper om Tromsø prosjektet gikk det en viss tid innen informantens svar ikke var like overraskende. Disse innsiktene har medført at jeg underveis har oppnådd en ny forståelse for caset og som er noe ulikt ifra caset i Danmark. Dette gjaldt gjerne kriterier og visjoner for kunsten og kunstnerens formål i

involvering av prosessen. Mellom intervjuet med to deltagende kunstnere og den siste kunstneren deltok jeg på *Tromsø Folkekjølken*. Gjennom matlaging, konversasjoner med andre deltakere og en uformell samtale med den ansvarlige kunstneren fikk jeg noe innblikk i hvordan kunstneren arbeider innenfor ett av sine prosjekter. Jeg deltok i tillegg som publikum på Klimakunsthifestivalen utenfor Tromsø kulturhus, hvor det var musikkopptreden, diskusjonsforum og boder med ulike kunstnerbidrag rettet mot klima og miljø. Gjennom semesteret har jeg gjort stadige vandringer langs Tromsøs sjøfront og initiert egen lek og utforskning av den interaktive kunstinntallasjonen på Strandtorget.

3.2.3 Valg av informanter

Jeg ønsket å inndra to ulike perspektiver på oppgavens problemstilling og valgte derfor å intervju informanter i ulike posisjoner for på denne måten å oppnå en bredere belysning av feltet (Staunæs & Søndergaard, 2005, s. 55). Jeg valgte deretter å intervju de involverte planleggerne, hvor den ene var fra etaten ved kultur og idrett og den andre ved byutvikling. Disse etatene har samarbeidet tett i forbindelse med både for- og hovedprosjektet og ville på denne måten ha god oversikt over kommunes perspektiver. Den andre aktørgruppen var lokale kunstnerne i Tromsø hvor mine eneste kriterier for deltakelse i forskningen var engasjement omkring byutvikling gjennom debatt eller kunstverk, da oppgaven enda hadde et veldig bredt og generelt fokus.

For å komme i kontakt med informantene benyttet jeg meg av snøballmetoden, som innebærer å få tilgang på nye informanter gjennom tidligere informanter (Thagaard, 2013, s. 61 & 62). Dette ble en konsekvens av at det viste seg utfordrende å komme i kontakt med kunstnere på egen hånd. Tips omkring involverte planleggere i KORO-prosjektet fikk jeg imidlertid fra min egen veileder. Under dette intervjuet nevnte planleggerne navn på ulike kunstnere med ulik grad av tilknytning til prosjektene, som jeg deretter forsøkte å komme i kontakt med. Jeg lyktes i å få avtalt og gjennomført intervju med én av disse. Jeg tok deretter kontakt med *Kurant*, et kunstnerdrevet visningsrom i Tromsø. Etter å ikke motta svar over e-post tok jeg kontakt over telefon, men nummeret fra Facebook-siden viste seg å være utdatert der vedkommende jeg fikk snakke med ikke lenger hadde oversikt over *Kurant* eller kunstnerne. Jeg ble likevel tipset om å ta kontakt med KIT- *Kunstnere i Tromsø* som er en interesseorganisasjon for profesjonelle kunstnere. KIT sendte ut en felles e-post til flere kunstnere på mine vegne.

Til slutt tok jeg kontakt med de tidligere informantene på rådhuset som ga meg kontaktinformasjonen til både kunstnere som var involvert i samarbeidet eller var opptatt av byutvikling. På denne måten lyktes jeg å få kontakt med og gjennomførte intervju med ytterligere tre kunstnere. Alle kunstnerne som deltok til intervju hadde deltatt i samarbeidet med kommunen. Dette ble årsaken til at oppgaven rettet fokuset på kunstnernes perspektiver mer spesifikt mot kommunens for- og hovedprosjekt.

3.2.4 Gjennomføring av intervju

Alle intervjuene hadde en varighet på ca. 1-2 timer, og har foregått ansikt til ansikt i rolige omgivelser slik at informantene bedre kunne avgi sine svar mot mine fortolkninger og intervju spørsmål (Tanggaard, 2008 i Tangaard & Brinkmann, 2015, s. 25). Alle de fire intervjuene har, som tidligere nevnt, vært av typen sitt-ned-intervju og med mulighet for å snakke om praksis uten å nødvendigvis være i den (Setten, 2015, s. 101). Intervjuguiden for de to informantgruppene ble utformet uten avklarte forskningsspørsmål på forhånd med kun utgangspunkt i en overordnet problemstilling. Spørsmålene ble derfor kategorisert under fem ulike kategorier. Disse var *erfaringer*, *prioriteringer*, *definisjoner*, *eksempler* og *potensialer*. *Erfaringene* var for eksempel bla. knyttet opp mot planleggenes, og kunstnernes erfaringer med kunst i byutvikling, *prioriteringer* var rettet mot kommunes og det offentliges prioriteringer, hvor begge aktørgruppene ble spurt om tanker rundt dilemmaer underveis, og *potensialer* var bla. rettet mot denne formen for samarbeid og kunst som *stunt* i byutvikling.

Dramaturgien i de to intervjuguidene var noe ulik i og med at de to aktørgruppene besitter ulike roller og fagbakgrunner innenfor samarbeidet, og rekkefølgen av tema var avgjørende for hvordan intervjuet utartet seg (Thagaard, 2013, s. 110). I begge gruppene ble intervjuene avsluttet med å snakke om *potensialer*, hvor informantene ble invitert til å rette perspektivet framover etter samtaler omkring de opplevde erfaringene. Intervjuet med kommunen startet med tidligere *erfaringer* og kunstnerne med deres subjektive *definisjoner* på for eksempel kunst, verktøy og metoder, sted osv. Spørsmålene innunder kategoriene var også noe tilpasset de to ulike aktørgruppene.

Jeg som intervjuer hadde ambisjoner om å lære og forstå mest mulig, og inntok derfor en til dels naiv rolle i intervjusituasjonen. Jeg lot samtidig informantene snakke seg tomme på hvert spørsmål. Intervjuguiden var satt sammen av vide og mer spesifikke spørsmål. Noen av dem var ikke like lett å forstå eller svare på for informantene. Dette kunne for eksempel dreie seg om avklaringer om hvor i prosessen jeg ønsket de skulle belyse, som ikke alltid var like

avklart for meg selv. Slike faktorer medførte at jeg måtte improvisere og fatte beslutninger der og da som har påvirket framgang og retning av intervjuet.

3.2.5 Intervju med planleggerne

Innen gjennomføringen av intervjuet med kommunen deltok to av mine medstudenter i et prøveintervju. Jeg var ute etter tilbakemelding på tematikkene og intervjuguidens dramaturgi, men også i å utforske intervjusituasjonen med to informanter til stede. Små endringer ble gjort, men rekkefølgen på tema besto. Med til planleggerintervjuet hadde jeg to ulike bilder av Tromsø sjøfront. Bildene ble brukt som en øvelse hvor planleggerne kunne tegne, illustrere, skrive og peke på hvilke områder de eventuelt snakket om under hele intervjuet. Sammen med intervjuguiden ble bildene benyttet for å rette fokus mot området kommunens hovedprosjekt omhandlet. Målet for øvelsen var samtidig å potensielt kunne få fram responser og refleksjoner gjennom å bruke bildene som en assosiasjonstrigger til området for sjøfronten og Tromsø sentrum. Jeg var med andre ord ute etter å tilegne meg responser som ikke nødvendigvis hadde kommet fram uten å visuelt forholde seg til den stedlige konteksten for prosjektene, noe jeg også var interessert i å snakke om (Aase & Fossekåret, 2014, s. 117).

Jeg har kategorisert intervjuet med planleggerne som et ekspertintervju, også definert som eliteintervju. Vurderinger er gjort på bakgrunn av at de har vært med i beslutningsprosesser med KORO og Raumlabor Berlin knyttet til prosjektet og utforming av byromsplanen den er knyttet opp mot. På denne måten besitter planleggerne en maktposisjon (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 167) innenfor samarbeidet. Det har derfor vært hensiktsmessig for meg å på forhånd sette meg inn i tidligere kommunale planer og for øvrig styrke egne forkunnskaper knyttet til prosjektene fordi det potensielt kan ha bidratt til økt symmetri i intervjurelasjonen (Kvale & Brinkmann, 2009, s.167).

I og med at intervjuet tok for seg to deltakende informanter åpnet dette opp for at planleggerne sammen kunne gjøre rede for hvordan de betrakter ulike aspekt i tematikker og samarbeidsprosessen. Planleggerne har også en felles identitet gjennom sitt yrke som spiller inn i deres dynamikk og profesjonelle relasjon (Kristensen & Hussain, 2016, s. 111).

Prinsippfasthet og å være lyttende er eksempler på denne formen for dynamikk og tomannsintervjuet gir samtidig rom for informantene å bruke hverandre til å reflektere og til å gi mer utdypende svar (Kristensen & Hussain, 2016, s. 112). Eksempler fra planlegger-intervjuet var at de gjennomgående bekreftet hverandres utsagn, til tider avsluttet hverandres setninger og brukte hverandre aktivt i sine forsøk på å forklare og gjøre rede for ulike konsepter.

I intervjuguiden hadde jeg bla. benyttet meg av sonderende spørsmål av typen «*Hva tenker dere ligger i..?*» for å forsøke å provosere og hjelpe fram detaljrike og beskrivende svar etter informantens egen oppfattelse (Tangaard & Brinkmann, 2015, s. 32). På denne måten ønsket jeg å få vite noe om planleggenes oppfattelser omkring kunst, byutvikling og prosjektene. Innledende spørsmål som «*Hvordan ligger prioriteringene...?*» eller «*Kan dere si noe om..?*» ble også brukt for å sette informantene i gang og komme til saken (Tangaard & Brinkmann, 2015, s. 31). Det semistrukturerte intervjuet ga også mulighet for fleksibilitet (Thagaard, 2013, s. 98) og oppfølgingsspørsmål. Dette gjorde at det underveis ble gjort avklaringer om hvilke prosjekter, eller deler av prosessen, som var fokus for samtalen, og bekreftelser for egne oppfattelse omkring det som nettopp ble sagt. Disse spørsmålstypene har jeg ansett som nyttige i og med at samarbeidet med kommunen som oppgaven tar for seg både er omfattende og ambisiøst.

3.2.6 Intervju med kunstnerne

Under de ulike kunstner-intervjuene ble spørsmål tolket og definert av kunstneren der og da under intervjuet, og jeg fikk ulike typer svar på samme spørsmål. Som for eksempel spørsmålet «*Hva betyr begrepet kunst for deg?*», som var veldig omfattende, eller spørsmålet «*Hvordan ser du på Tromsø sentrum som sted?*». Jeg lot informantene svare slik de ville uten å bryte inn eller korrigere fordi jeg var ute etter hvordan kunstneren selv tenkte omkring ulike tema. Tilbakemeldinger jeg selv ga underveis inspirerte samtidig noen av informantene til å svare mer utdypende. Intervjuguiden besto også av ulike sonderende og innledende spørsmål i likhet med intervjuet med planleggerne. Oppfølgingsspørsmålene var gjerne også med på å avklare hva kunstnerne mente med ulike svar, men også etterspørring av eksemplifiseringer på for eksempel hvordan de selv arbeidet dersom de kom inn på egne prosjekter eller utfordringer knyttet til prosessen omkring kommunens for- og hovedprosjekt.

Kunstnerne har i likhet med planleggerne en felles identitet gjennom sitt yrke, hvor de to kunstnerne som var til stede under samme intervju hadde arbeidet sammen før. I tillegg kjente de til de to resterende kunstnerinformantene. Under intervjuet spilte de på hverandre gjennom å bekrefte hva den andre sa og understøtte ulike poeng. Noen få ganger kunne det imidlertid oppstå små uenigheter mellom kunstnerne omkring ulike tema. Etter korte meningsutvekslinger ble de i hovedsak likevel enige med hverandre. Dette kunne dreie seg om at ulike aspekt innenfor ulike tema som de fikk avklart ikke nødvendigvis gikk imot hverandre. Noen av disse kunne var for eksempel å avklare fenomener og konsepter innen

kunst i byutvikling som nye i Norge, men ikke nye i Europa, eller å skille KORO og kommunen i ulike sammenhenger.

Det semistrukturerte intervjuet som struktur har også gjort det mulig for de ulike informantene å komme med digresjoner som ikke nødvendigvis har vært nyttige for å belyse oppgavens problemstilling. Noen av digresjonene har gitt innsikt i kunstnerens tidligere arbeid og prosjekter, synspunkter på andre kunstuttrykk i større internasjonale byer, eller hvordan kommunen ligger an i forhold til de andre pilotkommunene Trondheim og Oslo. Intervjuformen og forløpene har samtidig ført til et rikt empirimateriale som igjen har forårsaket noe ekstraarbeid i både håndtering, og i å skrelle vekk overflødig materiale.

3.2.7 Transkribering og sortering

Transkriberingene av opptakene er gjort i den hensikt å ha tilgang på et skriftlig materiale i arbeidet rettet mot oppgavens analysekapittel, og er gjort på bakgrunn av å ha lyttet gjennom opptakene to ganger. De ulike gjengivelsen av intervjuene kan betegnes som svært nøyaktige, hvor jeg likevel ikke har ansett det som relevant å ta med alt av gestikuleringer og pauser (Tanggaard & Brinkmann, 2015, s. 34). Dette er på bakgrunn av at det ikke er hvordan informantene nødvendigvis opptrer i situasjonen som er fokuset for intervjuet, men heller svarene og overveielsene rundt spørsmålene.

To medstudenter har fått noe innsikt i av ett av opptakene for å assistere i oversetting fra svensk til norsk på områder jeg selv var usikker. En av mine informanter var svensk og jeg hadde derfor behov for å oversette deler av transkriberingen. Medstudenten hadde betydelig mer kjennskap til svensk ut ifra sine tidligere utvekslings- og oppvekstforhold. På denne måten ville jeg forsikre meg mest mulig om at det ikke gikk tap av mening av informantens svar på bakgrunn av dårlig oversetting som kan påvirke prosjektets pålitelighet.

Før analyseringen av transkriberingene var empirimaterialet satt sammen til ett dokument hvor rasjonaler fra de ulike kunstnerne og planleggerne var hentet ut av transkriberingen. Disse var igjen sortert under ulike overskrifter og i en form for kronologi fra forprosjekt til hovedprosjekt, og ble stadig mer og mer innsnevret og vurdert opp mot relevans av tema og utsagn jeg oppfattet som interessante.

3.2.8 Samtykke og sitatsjekk

Innen intervjuene ble avholdt mottok informanten en e-post som gjorde rede for oppgavens overordnede fokusområder og interessen for kunst og byrom. Informantene inngikk informert

samtykke ved å bli gjort oppmerksom på at intervjuet ble tatt opp (Thagaard, 2013, s. 111) for videre bruk i oppgaven, at deltakelsen var basert på frivillighet og at de som deltakere hadde mulighet for å trekke seg (Thagaard, 2013, s. 26). Det ble også gjort rede for at de som informanter ville bli anonymisert i oppgaven under fiktive navn av hensyn til deres privatliv (Thagaard, 2013, s. 28). Etter transkriberingen av intervjuene ble disse sendt tilbake til hver av informantene for å kunne gå over dokumentet og gjøre en sitatsjekk, og deretter gi samtykke for videre bruk av materialet i analysen. Her kunne informanten samtidig komme med avklaringer og andre tilbakemeldinger dersom de skulle ha behov for det. På denne måten kunne eventuelle avklaringer bidra til å tydeliggjøre informantenes synspunkter, med tanke på at intervjuguiden ikke ble tilsendt i forkant av intervjuene.

En av informantene kom med en tilbakemelding om at vedkommende ikke kjente seg igjen i transkriberingen uten ytterligere kontekst, noe en transkribering ikke nødvendigvis gir. Informanten ba aldri om å trekke seg, men ønsket at dersom innholdet skulle brukes kunne det ikke stå slik som transkriberingen framsto der og da. Det er gjerne slik som Thagaard (2013) skriver at på grunn av at den kvalitative forskningen åpner såpass opp for fleksibilitet er det ikke alltid tydelig for hverken informanter eller meg som forsker å vite nøyaktig hva som det er som gis samtykke til, for forskningen er stadig i utvikling (s. 229) og improvisasjon. Derfor kan det oppstå situasjoner underveis hvor man stadig eller igjen må diskutere og forhandle om dette, og vise forståelse for situasjonen begge veier (Thagaard, 2013, s. 217 & 229). Løsningen ble til slutt å være forsiktig med bruken av materialet som inngikk i analysekapittelet, og å trekke utsagn som kunne gjenkjennes.

En annen informant ønsket noen avklaringer omkring anonymitet, hvor vi møttes over en kopp kaffe der begge parter var veldig forståelsesfulle. Bekymringer knyttet til anonymitet, innsikt i ferdig oppgave innen innlevering og korrigeringer i transkribering ble derfor både tatt høyde for og fikk en avklaring. Dette møtet fant sted ut på høsten og samtalen beveget seg deretter videre mot hva som var status i prosjektet siden intervjuet på våren samme år. Denne nye informasjonen tas imidlertid ikke med i oppgaven.

4 Teoretiske perspektiver

Tematikken omkring samarbeidet mellom Tromsø kommune og byens lokale kunstnere har foregått innenfor en rammesom handler om nytenkning og improvisasjon i byutvikling. For kommunen er det å dra inn kunstnerne en ny form for medvirkning og involvering, hvor kunstuttrykkene, metodene og tankene kunstnerne bidrar med samtidig har til hensikt å skape nye måter å planlegge på. Byromsfestivalen «*Ka No?*» var en smakebit i det å utforske hvordan kunstnerne arbeider, tenker og anvender sin stedsbaserte kunst i et samarbeid med kommunen. Kunstverk og kunstuttrykk som skal implementeres i hovedprosjektet langs Sjøfronten har til hensikt å skape økt trivsel og sammenheng i området i en kombinasjon av permanens, det temporære og uttesting. I teorikapittelet har jeg derfor valgt å trekke fram teoretiske perspektiver knyttet opp mot *sentrum som sted og sted som relasjonelle, byutvikling med kreative aktører, og kreative improvisatoriske prosesser* for å svare på oppgavens forskningsspørsmål og problemstilling.

4.1 Sentrum som sted og steder som relasjonelle

Innenfor europeisk urbanisme er *sentrum* ansett som den *viktigste* nøytrale offentlige arenaen og representerer en verdi i seg selv. Det er i sentrum det er mest naturlig at ting *skjer og hvor det skapes en følelse* rundt det urbane (Landry, 2000). Det er med andre ord ikke unaturlig at en bys sentrum har stor betydning for byen og de som opplever stedet. Både fasiliteter og atmosfære er avgjørende for en by for å tiltrekke seg både autentisitetets søkende turister eller nye innbyggere (Demazière mfl., 2017, s.101). Samtidig er menneskers tilknytning og opplevelse av et sted, ifølge Berg m.fl. (2015, s. 14), like materielt og virkelig som det fysiske ved stedet. Sentrum i en by konstrueres derfor gjennom menneskers forståelse, opplevelser (Berg m.fl, 2015, s. 15) og assosiasjoner av de som oppholder seg der.

Sentrum som sted og innbyggerne kan på denne måten betraktes som gjensidig avhengig av denne konstruksjonen (Berg mfl., 2015, s. 15). Sted er også vesentlig for ulike identitetsforståelser (Dale & Berg, 2015, s. 23). Offentlig planlegging tenker gjerne på «*selve stedets identitet*» i stedsutvikling, hvor innbyggere og andre aktører gjerne opererer med utenfra- eller innenfra-perspektiver (Dale & Berg, 2015, s. 23 & 24). Innenfra perspektivet bygger, ifølge Dale og Berg, på et emosjonelt bånd og tilknytning til stedet basert på tiden som er tilbrakt der, og minner som er konstruert og knyttet til stedet (Dale & Berg, 2015, s. 24). Utenfra-perspektivet preges mer av å legge merke til de faktiske karakteristikker ved et sted (Dale & Berg, 2015, s. 24), men også tenkes en svakere emosjonell relasjon til stedet på

grunn av manglende tid og oppbygging av tilknytning til stedet. Steder, inkludert urbane uterom sin identitet og innhold, er noe som både kan skapes og endres (Dale & Berg, 2015, s. 24). Det sameksisterer gjerne ulike stedsforståelser i slike prosesser med ulike aktører.

4.2 Byutvikling med kreative aktører

“*The creativity of those who live in and run the cities will determine future success*” (Landry, 2000s, s. xiii) Landry sitt sitat innebærer at *kreativitet* og *det kreative* trekkes fram og anses som en sentral ressurs i byutvikling.

Kreativitet manifesterer seg på ulike måter, eksisterer innenfor mange profesjoner og er anerkjent som en kilde for utvikling (Nyseth et al, 2017,). For byutvikling er det likevel hensiktsmessig å trekke fram Landry (2000) sitt poeng knyttet til at byens egne innbyggere kan ansees som ressurser på bakgrunn av deres kreativitet og *fantasievne*. Han gjør samtidig et poeng av nødvendigheten av å utnytte nettopp disse kreative ressursene innenfor byutvikling. Kunstnere er kreative aktører og tilhører, som tidligere nevnt, det Richard Florida benevner som den kreative klassen. Som aktørgruppe har kunstnere de siste tiårene vært involvert i samarbeidsprosesser i offentlig planlegging (Metzger, 2010). Dette perspektivet kan gi en forklaring på hvorfor kommuner drar inn kreative aktører i byplanlegging for å, som Landry (2000) presiserer, best mulig utvikle og legge til rette for byens framtid. Byer må ta regi og en aktiv rolle i egen utvikling for å hindre å miste kontroll over den (Landry, 2000). Tromsø kommunes forprosjekt «*Ka No?*» og pilot- og hovedprosjektet omkring Sjøfronten, hvor uttesting av nye virkemiddel og aktører i byutvikling er sentrale elementer, er derfor et eksempel på byutvikling som forsøker å holde tritt og gjøre det som kreves for å posisjonere og skape attraktivitet for byen.

4.2.1 Kreativ prosess

Å forsøke å løse urbane utfordringer, som sentrumsutvikling, gjennom kreative tilnærminger har potensiale til å gi et nytt bidrag i hvordan man forholder seg til urbane muligheter (Landry, 2000). Nye tilnærminger til utfordringer hevder Landry (2000) finnes innenfor et bredt spekter i å planlegge kreativt, handle kreativt og å tenke kreativt som metoder for å åpne tilgangen til ulike former for urbane mulighetsrom. Disse elementene kan samtidig gi grobunn for utvikling av pilotprosjekt (Landry, 2000). Det kan på bakgrunn av dette tenkes et behov for å kultivere planprosessen til å inkludere kultur som deltakende aktør i prosessene Plansystemets bevissthet omkring denne integreringen har gjennom slike inndragelser potensiale til å øke (Bianchini & Santacatterina, 1997, i Metzger, 2010, s. 215) hvor

planleggere samtidig må utvide sine horisonter (Sandercock, 2004, 2005 i Metzger, 2010, s. 215). Det kan derfor kunne betraktes som en læringsprosess for både kultur- og planleggingsaktører gjennom å inngå i nye former for samarbeid. Landry (2000) poengterer her at å lykkes i å skape enighet omkring meningsinnhold mellom kreative visjonære aktører og det politiske miljøet ser ut til å være fellestrekk for suksessfulle byer. I denne konteksten blir kunstnere ansett som en form for visjonære nytenkere i forbindelse med byutvikling og uterom, planleggere som nytenkere for ny praksis for planlegging, og det politiske som oppdragsgivere for plan- og byutvikling.

4.2.2 Offentlig planlegging og offentlige rom

Når det kommer til uterom er byplanleggere ofte opptatt av at disse skal være rettferdige og demokratiske. Dette er en tankegang som har utløp fra betraktningen om at det er uterommene som synliggjør eventuell urettferdighet og makt (Sirowy, 2015, s. 198). Brukere av uterom i byer har derfor sine behov som knyttes til uterommens funksjoner. Basert på de offentliges verdier er det disse funksjonene kommunen som planaktør er innrettet mot. Verdiane inkluderer perspektivet på «*moralisk fellesskap*» som er knyttet til det som tilhører og angår det kollektive (Olsen i jf. kapittel 3 i Christensen m.fl., 2009, s. 113) og allmenheten. Bozeman (i Christensen m.fl., 2009, s. 113) har mange eksempler på verdier som ligger til grunn for hvordan kommuneplanleggere arbeider. Noen av de som de peker på inkluderer både administrasjonens åpenhet, arbeid for deltakelse fra borgere og medvirkning, og bidrag til felles goder (Bozeman, i Christensen m.fl., 2009, s. 113).

Disse verdiene er det som ligger implisitt til grunn for kommunen som aktør i et samarbeidsprosjekt. Som offentlig sektor har kommunal planlegging et normativt grunnlag hvor beslutninger baserer seg rundt en refleksjon på hva som *bør* gjøres når overveielser omkring ulike forslag vurderes som negative eller positive (Christensen m.fl., 2009, s. 212). Å reflektere handler om å utføre en tankeprosess i møte med ulike former for informasjon, hvor erkjennelsesprosessen (Svendsen, 2019) styres av både bevisste og ubevisste tanker (Utdanningsdirektoratet, u.å). På bakgrunn av dette kan planleggere også betraktes som kreative aktører gjennom å manøvrere ulike offentlige samarbeid som øker muligheten for problemløsning gjennom inkludering av nye betraktninger og åpenhet (Healey, 2006 i Metzger, 2010, s. 216).

Marius Grønning påker at planleggingsinstitusjoner og offentlig planlegging forholder seg til planer og reguleringer innenfor normative perspektiver (Grønning, 2017, s. 8) som påvirker

rammesettingen for et hvert byutviklingsprosjekt. Normative perspektiver henger gjerne sammen med en vurdering eller forståelse av hva som er sant eller korrekt (Sagdahl, 2019), som dermed betyr at de normative perspektiver innenfor planlegging legitimerer handlinger og vurderinger innenfor disse gitte perspektivene. Planlegging bygger på institusjonell kunnskap basert på et lov- og regelverk som gir føringer for strategier og implementeringsprosesser (Grønning, 2017, s. 9). Selve plan- og bygningsloven fra 2008 tar i for seg formålsparagrafen at planlegging skal «*fremme bærekraftig utvikling til beste for den enkelte, samfunnet og framtidige generasjoner*» og videre «*... hensyn til barn og unges oppvekstvilkår og estetisk utforming av omgivelsene*.» (§1-1, s. 5). Dette gir autoritet og rammer til offentlige planaktører og planleggere i beslutninger innenfor plankonteksten. Planleggerne fungerer i prosjektene både som bestillere og ledere hvor de besitter kompetanse på å skive saker og kjenner systemet. Planleggerne fungerer dermed som oversettere fra kunstneres idéer og bidrag over til plandokumenter og planprosessen. Dette betyr at de på denne måten beholder kontrollen og makten gjennom prosessen ved å igangsette, lede og nedfelle forankringer i plandokument og det videre arbeidet.

4.2.3 Kunst i offentlige rom

Kunst i offentlige rom og i utviklingsarbeid forutsetter at kunsten først og fremst er stedsbasert, hvor kunst ofte har en kompleks rolle når steder skal investeres og redefineres innenfor byutvikling (Grønning, 2017, s. 2). Det komplekse kan her forstås som et fenomen hvor en løsning ikke er opplagt, men heller at fenomenet er innviklet, sammensatt og har flere dimensjoner (Zawadzka & Eilertsen, 2019). Formålet for offentlig kunst knyttes gjerne opp mot å skape mer inkluderende byrom, som det er lange tradisjoner for innenfor både arkitektur og byplanlegging (Sharp, Pollock & Paddison, 2005 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69). På bakgrunn av dette blir for eksempel ikke det voldsomt overdådige eller grelle som dominerer som kunstuttrykk i byrom (Nielsen m.fl., 2019, s. 69). De komplekse dimensjonene som samfunn, sted og kunst skal derfor kunne fungere sammen innenfor betingelser og rammer satt av det offentlige.

Kunstuttrykk står samtidig gjerne i en relasjon til et publikum, og uten denne relasjonen vil ikke kunsten kunne betraktes som offentlig (Rose & Massey, 2003 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69). Stedsbasert kunst kan være en opplevelse for sitt publikum og kan på bakgrunn av dette bli et bindeledd mellom innbyggere og stedet. Kunsten som interaktiv og engasjerende kan styrke innbyggers forbindelse med stedet. Grønning påstår at gjennom opplevelsen og deltakelsen av kunsten er man samtidig delaktig i samfunnet (Grønning, 2017, s. 14).

Stedsbasert kunst blir en arena for møtet mellom ulike samfunnsaktører og sted. Planleggere og innbyggere behøver, ifølge Sandercock (2002, i Metzger, 2010, s. 216), å utfordre sine vaner for å komme i dialog med fremmede, hvor sted og kunst kan skape en konkret arena for disse dialogene.

Gjennom denne publikumsrelasjonen representerer kunsten en måte å få respons fra de som observerer, eller på andre måter tar kunsten inn over seg. Kunsten blir på denne måten et verktøy som kunstnere igjen kan anvende for å nå ut til et publikum. Danto omtaler kunsten som å kunne betegnes som kunst i det verket eller kunstuttrykket omhandler *noe* (Danto 2005 i Nielsen m.fl., 2019, s. 68) med kilde i en form for idéinnhold eller tanke. Kunst i seg selv har samtidig egenskaper til å fremprovosere et stort hav av assosiasjoner (Nielsen m.fl., 2019, s. 68). Nielsen m.fl. (2019, s. 67) hevder derfor at kunst som utspiller seg i det offentlige rommet er i seg selv mer enn bare et uttrykk for estetikk, selv om det naturligvis også er dette. Kunst har en unik tillatelse til å være noe merkelig og ikke alltid ha en nytteverdi, uten at dette nødvendigvis innebærer at kunsten står uten noen form for hensikt (Metzger, 2010, s. 213). Gjennom tilgang på et bredt spekter av virkemidler kan kunsten (Woods, 2012 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69) engasjere, inspirere og potensielt provosere. Kunstnere disponerer derfor en mulighet til å bidra til å skape dialoger med sitt publikum og påvirke offentligheten (Nielsen m.fl., 2019, s. 67 & 69). Å skape dialoger står også sentralt i byutvikling i forbindelse med medvirkningsideal og merdemokrati byplanlegging (Falleth & Hanssen, 2012, s. 191). Dette kan potensielt skape muligheter for at kunst og byutvikling kan forenes i det å kommunisere med innbyggere.

4.2.4 Autonomi og ulike virkeligheter

Kunstneren som opphavskilde for kunsten er opptatt av å utforske innholdet og estetikken for verket (Grønning, 2017, s. 14) som i seg selv er en kreativ prosess. Michel de Certeau tar for seg kreative øyeblikk og skriver: «*heightened vision as time insert itself into space: when memory, that silent encyclopedia of singular acts, become manifest as material – if only for an instant*» (de Certeau, 1988, s. 86 i Kramvig & Førde, 2015, s. 345). Basert på de Certeaus utsagn kan kreative øyeblikk tolkes som en intern prosess hvor kunstneren bruker sin tilgang til seg selv og subjektivitet i å utøve og skape kunsten.

Som tidligere nevnt i kontekstkapittelet rommer kunstbegrepet mer enn forskjønning og beskuelser av objekter og kan ta form som hendelser, aktiviteter eller situasjoner (Metzger, 2010, s. 214). Kunsten kan også utforskes gjennom sitt uttrykk på stedet hvor mennesker

oppholder seg (Grønning, 2017, s. 14). Når det kommer til posisjonen til kunstneren selv er ett perspektiv fra modernismen rettet mot å gi kunstnerne full autonomi over kunsten som sin egen, med full råderett over kunstnerisk utfoldelse (Malcom, 1997 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69). Dette perspektivet har imidlertid møtt kritikk på bakgrunn av det ikke nødvendigvis er slik at kunstners tilnærminger til samfunnet og offentlige roms behov blir møtt slik de oppfattes av den offentlige planleggingen (Gablik, 1995 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69).

En kunstners autonomi har i norsk sammenheng gjerne vært koblet opp mot og vært opptatt av å holde økonomi og politikk på, hva en stortingsmelding referer til som, «*en armlengdes avstand*» (St.Meld. 23 (2011-2012) i Grønning, 2017, s. 1). Dette kan opptre som relevant når ulike deler av stedsutviklingsprosjekter kan betraktes som drevet av kapitalistiske og profittsøkende krefter, som bygger på verdsett (Grønning, 2017, s. 2) rettet mot økonomisk vekst og verdiskapning. Konsummotiverte byområder hvor penger og pengebruk er tydelig for den sosiale tilstanden (Grønning, 2017, s. 6) som utspiller seg i uterommet er gjerne et eksempel på en form for markedsdrevet byutvikling.

Til tross for ulike perspektiver og nivå av autonomi og råderett er det et mulighetsrom for at det kan eksistere stor frihet for ulike former for estetisk og kunstnerisk utfoldelse i forbindelse med uterom og kunstuttrykk. Forholdet mellom kunstnere og byplanlegging vil likevel kunne bære preg av det offentlige som en form for oppdragsgiver. Både kunstneren og planaktører opererer innenfor visse begrensinger for konsepter gjeldende kunst i offentlige rom, på bakgrunn av gitte forståelser knyttet til kunstens og uterommets funksjon. Det kan på bakgrunn av dette betraktes som en form for forståelsesutveksling og tilpassing mellom planlegging for eller med kultur (Metzger, 2010, s. 214), hvor det samtidig handler om å komme fram til en felles forståelse og enighet mellom kunstneren og det offentlige.

Innenfor ulike samarbeid finnes det likevel eksempler på ulike aktører som ikke tar hensyn til de kreative kvalitetene i en prosess. Dette kan for eksempel være prosjektansvarlige, planleggere eller andre deltakere med en annen bakgrunn og fagfelt enn kunstnere som en del av den kreative klassen. Det kan gjerne oppstå ulike oppfatninger hvorvidt estetiske kvaliteter og denne delen av prosessen kun er forbeholdt kunstnere, eller om den kan bidra til å skape et slags fotfeste så vel som å åpne opp for kommunikasjon og videreutvikling (Nielsen m.fl., 2019, s. 67) av prosjektet. Nielsen m.fl. påstår at en prosess bør strebe mot likhet og rettferdighet, men ulike forståelser og oppfatninger av det estetiske innebærer å diskutere og forhandle sosiale forskjeller (2019, s. 67). Kunsten tilegner seg samtidig en ny rolle innenfor konteksten som offentlig kunst tilbyr. Samskapelse av offentlige rom gjennom fokus på

estetikk og design gir kunsten, og ikke minst kunstneren, en rolle som forhåndsdefinert, hevder Nielsen m. kolleger (Nielsen m.fl., 2019, s. 69). Dette innebærer at kunstneren kan bli et middel for interessenter i et prosjekt og anvendes for å møte interessene til andre involverte aktører (Nielsen m.fl., 2019, s. 69).

I forskningen til Kramvig og Førde kommer det fram at de involverte kulturnæringsaktørene kunne oppleve å bli utsatt for en form for temming overfor investorer, sponsorer eller virkemiddelapparatet (2015, s. 349). Kramvig og Førde hevder likevel at dette nødvendigvis ikke bare er negativt, men at det danner en mulighet for kulturnæringsaktørene å få et utenifra perspektiv på prosjektet (Kramvig & Førde, 2015, s. 349). Hva som kan være utfordrende er at disse møtene gjør at prosjektet spiller tid, og denne temmingen kan også føre til at prosjektet heller mot andre retninger enn hva denne aktørgruppen hadde forventinger om. Det kan også gå så langt at prosjektet har beveget seg så langt at aktørene ikke lenger kjenner det igjen, eller opplever det som sitt eget (Kramvig & Førde, 2015, s. 349). Videre hevder de at det derfor kan oppstå en gradvis fragmentering i et prosjekt som skal tilpasses andres meninger og vurderinger. Dette kan skje fordi prosjektet skal tilpasses og settes inn i virkeligheten, og hvilken virkelighet som gjelder må det forhandles om (Kramvig & Førde, 2015, s. 349).

Her er det to språk som står opp imot hverandre; det forretningsmessige og det kunstneriske. Forhandlingene omhandler hvilken av disse forståelsene som blir gjeldende og oppnår forrang (Kramvig & Førde, 2015, s. 349) i prosjektet. Det som risikeres å gå tapt på bakgrunn av slike forhandlinger er at opprinnelige planer og idéer, og det fellesskapet man har bygget kan bli ødelagt og splittes opp (Kramvig & Førde, 2015, s. 349). Dersom for eksempel målet for et prosjekt har vært å utvide samtlige forståelseshorisonter hvorpå kulturnæringsaktørene i samhandlingen ikke makter å få til å rokke ved de forståelseshorisontene som er nevnt ovenfor, medfører dette at denne idéen tappes for mening (Kramvig & Førde, 2015, s. 350). Det er ikke uvanlig at antall involverte reduseres i løpet av denne fasen fordi de ikke ser hensikten ved å fortsette og derfor faller av (Kramvig & Førde, 2015, s. 350).

Det er behov for tillitt mellom ulike posisjoner i en planprosess. Brand og Gaffikin (2007, i Metzger, 2010, s. 217), presentert i sammenheng med et case i Stockholm, foreslo at en form for tilnærming og oppbygging av tillitt kunne være mulig gjennom å skape miljø og forum hvor de ulike idésystemene skulle få mulighet til å gro (2007 i Metzger, 2010, s. 217). Dette innebærer at det bør etableres et klima der de ulike overbevisningene har mulighet til å modnes hos de ulike partene. Ulike rom kan også påvirke innstillingen til deltakere i

forhandlinger. Metzger (2010, s.218) hevder at slike forhandlingsprosesser kan betraktes som en slags form for ritual. I et prosjekt som involverer flere aktører, og gjerne hoved- og biaktører i offentlig samarbeid kan det være et poeng å være bevisst at framgangsmåten for å forhandle (Metzger, 2010, s. 218). Rommet som er tatt i bruk og selve forløpet for forhandlingen kan samtidig betraktes som en selvfølge for offentlige aktører og planleggere i sitt ønske om å forsøke å legge til rette for åpne dialoger (Sandercock, 2004 i Metzger, 2010, s. 218). Denne tilretteleggingen er et av verktøyene innenfor kommunikativ planlegging (Sandercock, 2006 i Metzger, 2010, s. 2018) som gjerne anvendes i dialog- og samarbeidsprosesser i kommunal planlegging.

4.2.5 «Verfremdungeffekten» og «kunstnerlisens»

Verfremdungeffekten handler om å fremmedgjøres fra noe som i utgangspunktet oppleves som kjent (Metzger, 2010, s. 219). Landry hevder at i en planprosess er noe av det mest kreative elementet i denne prosessen å kunne «*making the familiar strange, and the strange familiar*» (Landry 2000, 179 i Metzger, 2010, s. 218), altså å gjøre det kjente til noe fremmed eller merkelig, og det fremmede og merkelige til noe kjent. Gjennom *verfremdungeffekten* innenfor teaterverdenen tvinges publikum til å ta inn over seg eller ta stilling til ulike elementer som tidligere var tatt for gitt og uproblematisk med en ny forståelse og nytt blikk (Metzger, 2010, s. 219). Dette er noe av det kunstnere på ulike måter kan bringe inn i en plankontekst. Gjennom å slå av, hva Viktor Shklovsky kaller en slags autopilotforståelse ønskes det av *verfremdungeffekten* å oppnå en pirring og stimulering av bevisstheten (1998 i Metzger, 2010, s. 219).

Hensikten er å skape et estetisk sjokk hos publikum slik at de vekkes opp fra en døsigheit og sløvhet som berører de tanker omkring verden og hverdagen som har blitt naturliggjort og en selvfølge (Robinson, 2008 i Metzger, 2010, s. 219). I denne sammenhengen blir selve publikum samtidig medansvarlig og medprodusent av transformasjonseffekten som skjer under fremmed- og samtidig merkeligjøringen (Robinson, 2008 i Metzger, 2010, s. 221). Steder og hverdagslivet er elementer som kan tas for gitt, både i innhold, estetikk, og adferd. På bakgrunn av denne forståelsen av *verfremdungeffekten* gis det rom for at det tatt for gitte knyttet til det stedlige og hverdagsliv kan få en ny vekkelse, og i sløvhetens sted kan det oppstå en årvåkenhet gjennom en fremmedgjøring av stedet.

I en byråkratisk verden vil kalendere, oversiktsplaner og romoppdeling være eksempler på elementer i det hverdagslige og tatt for gitte som gir innhold til den subjektive forståelsen

(Dugdale, 1999 i Metzger, 2010, s. 220) innenfor den offentlige planleggingen. Noe av det som er tatt for gitt og sett på som en forutsetning for demokratiet er møtet mellom engasjerte innbyggere, som ifølge Sloterdijk, er avhengig av tilgangen på konstruerte og bygde steder slik at møtene faktisk kan finne sted (2005, i Metzger 2010, s. 220). Healey og Sandercock trekker fram at verfredningseffekten kan være hensiktsmessig for å skape et forhandlings- og samarbeidsklima med fokus på åpenhet (i Metzger, s.220). Fremmedgjøringen kan skape en viss avstand mellom aktørene og det de har vanemessig internalisert som forut antakelser (Metzger, 2010, s. 220) som på denne måten gjør at aktørene og rommet for åpenhet sammen kan danne en ny forståelse.

Innenfor drama og teater er publikums opplevelse av katarsis en sentral del av dramaturgi- og historiefortellingen. Katarsis er en form for emosjonell fullbyrdelse etter innlevelse i forestillingens fortelling, og for å oppnå en kollektiv katarsis kan det tenkes at denne bygger på en nødvendighet av verfredningseffekten (cf. Vygotskij, 1971 i Metzger, 2010, s. 221). Innenfor planlegging kan det ligge et potensial ved å bruke verfredningseffekten til å forsøke å danne en kollektiv og felles rasjonalitet og fornuft mellom de ulike involverte aktørene innenfor ulike prosjekter, som igjen er med på å utvikle selve praksisfeltet for planlegging (Metzger, 2010, s. 221). Med dette tatt i betraktning ligger det nytteverdi i ulike aktørers bevisstgjøring omkring de ulike partenes tendenser til å ta ulike faktorer for gitt i planprosesser.

Verfredningseffekten, eller fremmed- og merkeligjøringen, kan konstrueres enten gjennom nye former for fysiske rom, men også på bakgrunn av hva Latour (i Metzger, 2010, s. 221) betegner som intellektuelle teknologier. Dette innebærer å definere en kontekst som er avgrenset på en måte som medfører at involverte aktører framprovoseres til å benytte nye ord og nytt språk for å danne sine resonnement innenfor samarbeider (Metzger, 2010, s. 221), som danner en språklig tilnærming til hverandres oppfatninger. Gjennom å anvende denne språklige tilnærmingen for å imøtekomme ulike parter i et samarbeid ligger det potensialet for nye former for dialogføringer og forhandlingsklimaer (Metzger, 2010, s. 221) i planprosesser. På denne kan fremmedgjøring forekomme gjennom noe som bevitnes, oppleves eller gjennom språket, som alle er elementer i teater og drama. Dialoger og forhandlinger kan dermed også være arenaer som påvirke de ulike aktørenes mentale innstillinger gjennom ulike idéer presentert gjennom språket.

Mental innstilling er en vesentlig faktor for slike prosesser. En *mental innstilling* kan gjerne defineres som hva som forbindes med en vanlig og enkel måte å tenke på. Denne tankegangen

danner igjen det som ligger til grunn i beslutningstagning og diskusjoner. En mental innstilling representerer den plattformen og strukturen mennesker orienterer livet sitt rundt og formålet med et kreativt byutviklingsprosjekt er å finne ut om man kan klare å forandre denne innstillingen både for individ og institusjoner (Landry, 2000). Viktigheten kommer deretter til uttrykk gjennom hvordan man kan endre denne innstillingen.

Metzger (2010, s. 222) trekker fram at planleggere mangler tilgang på «*the strange*», tolket og oversatt som «*det merkelige og fremmede*», gjennom sin rolle som rasjonelle eksperter. *The strange* er imidlertid noe kunstnere har tilgang på gjennom det som kalles «*den kunstneriske lisensen*», oversatt fra «*the artistic lisen*» (2010, s. 222). Den kunstneriske lisensen kan forstås gjennom å sammenlignes med narrens posisjon under middelalderen (Metzger, 2010, s. 222). Narren, i tillegg til å underholde, hadde tilgang på å tre inn i en rolle som en dåre og derfra stille kritiske spørsmål rettet mot monarken (Metzger, 2010, s. 222). Gjennom denne «dåre-lisensen» kunne narren innta en kritisk stemme, som ikke var tilgjengelig på samme måte for andre medlemmer av hoffet og de geistlige. Gjennom spørsmål og fremmedgjøring ville narren utfordre kongen eller monarkens makt og beslutninger, og dermed provosere fram og sette lys på nye perspektiver for tilskuerne (Metzger, 2010, s. 222).

Dette fenomenet kan også sees opp mot Kramvig og Førdes (2015, s. 345) syn på den kreative aktørens posisjon som utfordrer og tøyser av grenser, og ved å gjøre dette kunne bidra til å potensielt utvide både andres og sin egen horisont. Kreative sammenstøt kan potensielt skape verdiforskyvninger og nye uttrykk, som igjen kan føre til en ny giv eller ny energi blant deltakerne. Ved å få til en slik form for forståelsesutvidelse (Kramvig & Førde, 2015, s. 345) og engasjement dannes dette mulighetsrommet for «det nye». Det ligger en sensitivitet i å gjøre det etablerte til noe merkelig eller fremmed, denne sensitiviteten vil planleggere være utsatt for i en annen forstand enn kunstnere (Metzger, 2010, s. 223). Kunstneren innenfor governance og samskapingsprinsippet har en unik posisjon til å framprovosere dette merkelige (Metzger, 2010, s. 222&223) inn i prosessen som igjen kan gjøre at involverte aktører potensielt kan betrakte ulike aspekter med en ny vinkling og bevisstgjøres ulike utfordringer gjennom å tilnærme seg «det kjente» med tilgang på nye perspektiver. Governance, eller samstyring, er en betegnelse på styring som siker seg vekk ifra hierarkier i styringsprosessen (Røiseland & Vabo, 2008, s. 90, i Røiseland & Vabo, 2012, s. 21). Samstyring handler om samarbeidet basert på likeverdige aktører, gjerne med aktører fra ulike nivå rettet mot en felles oppgave (Røiseland & Vabo, 2012, s. 22) eller prosjekt.

4.2.6 Kunstnerrollen og planleggerrollen i offentlig planlegging

Planleggere har som tidligere nevnt en ekspertrolle når det gjelder kunnskap og kompetanse, og kan samtidig bli betraktet som å besitte politisk makt og innflytelse av andre parter (Metzger, 2010, s. 223) i et samarbeid. I en planprosess vil derfor handlinger og uttalelser gjort av kommunale planleggere kunne knyttes opp mot avgjørelser på politisk plan av involverte aktører. På bakgrunn av dette kan planleggenes adferd tolkes som både gunstig eller truende for ulike samarbeidspartnere i et handlingsrom preget av et maktspill (Metzger, 2010, s. 223). Metzger trekker samtidig fram perspektivet på at kunstners rolle i det moderne samfunnet har tillatelse til å bruke den «kunstneriske lisensen» og behøver heller ikke å ha en tydelig og rett-frem holdning, som assosieres med offentlige aktører, i sin presentasjon av «det merkelige og fremmede» (2010, s. 223). Og i en forhandlingssituasjon innenfor en plankontekst antas heller ikke kunstneren å ha politisk innflytelse på samme måte som planleggere og vil derfor oppleve samarbeidssituasjonen annerledes (Metzger, 2010, s. 223).

Metzger poengterer at kunstneren ikke kun er en kilde til estetikk uten agenda, eller med andre ord en apolitisk (2010, s. 223) aktør. I forbindelse med samfunnsutfordringer og sensitive temaer står gjerne kunstnere nærmere en bys innbyggere og kjenner dypere til hva som rører seg enn planleggere (Dang, 2006, s. 124) eller politikere. Kunstnere er gjerne dyktige historiefortellere, også i likhet med narren, og kan bruke sin posisjon til å gi en stemme til svakere grupper i samfunnet (Dang, 2006, s. 124). Det er derfor også mulighet for kunst å kunne fungere som middel for å kommunisere disse utfordringene. Gjennom samarbeid med planleggere, hvis ønskelig, ligger det muligheter for å skape dialoger og fokus på disse (Dang, 2006, s. 124). Det er likevel ikke slik at det nødvendigvis er en klar dikotomi mellom kunstnere som kritisk politisk aktør og en kreativ byplanlegging basert på elitepregede visjoner (Borén & Young, 2017, s. 21 & 23). De ulike aktørene behøver ikke nødvendigvis representere en opposisjon, men heller en form for entusiasme rettet mot ulike tematikker (Borén & Young, 2017, s. 21) som angår samfunnet.

Kunstnerne som gruppe er samtidig ikke endimensjonale, hverken i bruk av kunst- og media uttrykk (Borén & Young, 2017, s. 22) eller samfunnsperspektiver. Kunstnere viser gjerne seg som både selvbevisst og kritisk som politisk aktør (Borén & Young, 2017, s. 21) som gir uttrykk for at det eksisterer en mer kompleks dimensjon knyttet til kunstnere som samfunnsengasjerte eller aktivister i byutvikling. Uten noen form for tung politisk innflytelse kan kunstneren imidlertid betraktes som «*et blankt prosjektørlerret for hva det kollektive*

samfunnet er i ferd med å bli» (Metzger, 2010, s. 223). Kunstnerne kan gjennom sin rolle stille spørsmål hvor planleggere og beslutningstagere derifra kan oppdage løsninger gjennom tenking og re-tenking, og planleggere og involverte kan få tilgang til nye perspektiver og betrakte situasjoner på nye måter (Metzger, 2010, s. 223).

I forbindelse med samarbeidsprosesser som involverer kunstnere i byplanlegging kan det oppstå misoppfattelser og irritasjonsmomenter (Borén og Young 2017, s. 24). Disse kan også knyttes mot at det oppstår brytninger av forventinger i samarbeid. Irritasjonsmoment eller misforståelser kan for eksempel innebære at kunstnerne ikke synes de blir lyttet til eller tatt på alvor i den grad de hadde sett for seg (Borén & Young, 2017, s. 24). Det kan også oppstå misnøye i forbindelse med at kunstneres bidrag ikke blir inkludert i planer og dokumenter, eller oppdagelsen av begrensinger i de involverte beslutningstagernes innsikt i kunst og kunsthaget (Borén & Young, 2017, s. 24). Borén og Young legger fram at kunstnere verken er trent eller vant med kommunikasjonsformen i det offentlige, som planleggere og politikere, og planleggere begrenses av mangel på tid og ressurser til å opprettholde nivået av engasjement (2017, s. 24).

Det er tidkrevende å sette seg inn i ulike former for praksiser. For ulike kunstnere kan det ligge utenfor deres interessefelt å sette seg inn i planprosesser og deretter påvirke planlegging (Borén & Young, 2017, s. 24). Snarere tvert imot så vil det for noen kunstnere stå dem nærmere å tenke originalt rettet mot selve kunsten for å påvirke samfunnet, og gjennom å tenke utenfor boksen og skape en slags *fremmedgjøring* stå nærmere egen oppfatning av sin rolle som kunstner (Borén & Young, 2017, s. 24). Hva som kan oppstå innenfor disse former for samarbeid er at det mangler en annerkjennelse for hva kunstnere og kreative tilnærminger kan bidra med fra beslutningstakere (Borén & Young, 2017, s. 24) og aktører i offentlig sektor. På bakgrunn av dette dannes en avstand mellom logikken, i det Lange betegner som, «den kreative senen» og offentlig planlegging (Lange, 2011, s. 189 i Borén & Young, 2017, s. 24). Her hevder Borén og Young videre at denne avstanden som dannes blir en barriere mot å få til å skape mer anvendelig og nyanserte former for nye kreative praksiser i byplanlegging (2017, s. 24). Borén og Young presiserer at det ikke er slik at kunstnere kan presenteres som å representere noen form for idealister uten en realistisk forståelse for verden, men at den kritiske stemmen kunstnere kan komme med blir en uutnyttet mulighet for byplanleggingen (2017, s. 25). Det kritiske perspektivet får ikke spilt sitt potensial i situasjoner hvor disse kun blir oppfattet som et eventuelt forslag og ikke som et relevante og viktige bidrag rettet mot ulike urbane utfordringer (Borén & Young, 2017, s. 25).

4.3 Mellom erfaring og forventning

I et forsøk på å forstå og belyse initiativer som presenteres av kunstnere i en byutviklingskontekst har Grønning sett mot Paul Ricoeurs verk som presenterer nåtiden som et bindeledd mellom fortid og framtid, og samtidig bindeleddet mellom erfaring og forventinger (1986 i Grønning, 2017, s. 11).

Innfor innovasjonsprosesser deler Kramvig og Førde de sosiomaterielle vilkårene og resursene opp i tre kategorier. Disse kaller de: «*utforsking, utprøving og lansering*» (Kramvig & Førde, 2015, s. 345), som også kan overføres som «*utforsking, utprøving og implementering*» i forbindelse med prosesser rettet mot kunst og stedsutvikling. Disse fasene kan også knyttes opp mot Ricoeurs perspektiv på nåtiden mellom erfaring og forventning, og Kramvig og Førdes oversikt over prosessfaser. Utprøvningsfasen kan også forstås som et bindeledd mellom erfaring og forventning, og hva Kramvig og Førde kaller utforskning og lansering (implementering). I en utprøvningsfase blir fortsatt informasjon og kunnskap byttet som gavebytter, og man danner forståelser og muligheter for samarbeid i framtiden (Kramvig & Førde, 2015, s. 348). Utfallet vil fremdeles være usikkert. Noen ganger, som i slike prosesser, er det ifølge Kramvig og Førde ikke mulig å kunne planlegge seg fram til alle de mulige utfall og konsekvenser utprøvingen kan gi. Derfor er det utfordrende å oppnå fullstendig overblikk og oversikt (Kramvig & Førde, 2015, s. 348). På bakgrunn av dette kan det virke som prosjekter som orienterer seg mot uttesting, spontanitet eller improvisasjon, hvor overblikk er vanskelig å opprettholde kan by på ulike utfordringer knyttet til prosessen.

Ricoeur sitt budskap trekker Grønning (2017, s. 11) i retning av å handle om å tydeliggjøre at det sameksisterer en linje mellom mulighetsrom og avmakt, hvor det derfor er et poeng å trekke fram at mulighetsrommet eksisterer innenfor gitte forutsetninger. Offentlig planlegging preget av markedsføring, verdiskapning, investering og profitt, er hvor kunstneren ikke nødvendigvis opplever sine verdier representert (Grønning, 2017, s. 11). Det er her, ifølge Grønning, en følelse av avmakt kan oppstå fra kunstnerens side i det kunstneren står ovenfor reguleringer, føringer og samtidig tilgang på selve systemet for å komme med eventuelle innvendinger (Grønning, 2017, s. 11). En annet poeng i forbindelse med maktforhold gjelder forholdet omkring avhengighet. Kunstnere som enkeltstående aktører er i større grad avhengig av store institusjoner, som for eksempel kommuner og andre offentlige institusjoner, enn disse institusjonene er av den enkelte kunstneren (Borén & Young, 2017, s. 24). Selve konseptet de ulike institusjoner har for kunst og kreativitet kan samtidig være minimal. Dette kan bli en faktor som spiller inn som et hinder i kommunikasjonen (Borén & Young, 2017, s.

24) mellom institusjonene og kunstnere. Kunstekspertene står som beslutningstaker omkring fordeling av offentlige midler til kunst og kultur (Borén & Young, 2017, s. 24), som derfor gjerne tyder på at kompetansen er av betydning når kunst og det kreative skal inndras i offentlig samarbeid.

I Kramvig og Førdes studie, som tok for seg et næringsutviklingsprosjekt som involverte kreative aktører og kommunen, trekkes det fram at de aktuelle nettverkene og kompetansen ikke behøvde å være lokale, men at de kan utvides over nasjonale grenser og kunnskapen kan hentes langveis fra (Kramvig & Førde, 2015, s. 333 & 349). Kommunale utviklingsprosjekt, enten det gjelder nettverk eller ulike samarbeid, er ikke bundet til å kun innhente lokale ressurser eller ekspertise. Prosjektledelsen er imidlertid mer stedlig forankret hvor disse kunnskapselementene skal inndras og ta del i prosjektarbeidet (Kramvig & Førde, 2015, s. 349). Dermed skal kunnskapen og bidragene fortsatt bringes inn i en stedlig kontekst hvor lokale prosjektledere kan forventes en annen form for stedstilknytning enn aktører som for eksempel har tilbrakt eller tilbringer mindre tid på ett sted. Når det gjelder installeringen av kunst i det offentlige rommet er det avgjørende hvorvidt prosessforløpet gjennomgående har lyktes med inkludering (Sharp mfl., 2005 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69). Prosess og det fysiske resultatet blir derfor like viktig, spesielt i prosjekter hvor prosess, lærdom og forankring av nye former for byplanlegging også anerkjennes som resultat.

Mulighet betraktes av Ricoeur (i Grønning, 2017, s. 11) opp mot handling, hvor handling forstås gjennom en rolleantakelse som handlingen er gitt. Byråkratiet og planlegging anser handlinger som en form for tiltak og kunsten definerer disse handlingene selv gjennom skulpturer, performance, osv. (Grønning, 2017, s. 11). Disse handlingene kan for andre aktører virke uforståelig og uten mening, hvor det gjeldende kunstuttrykket heller ikke oppfattes som en form for kunst (Grønning, 2017, s. 11). Handlingene blir deretter forstått og tolket innenfor aktørers egne forståelsesrammer og mentale innstillinger. Det kan på bakgrunn av dette være utfordrende i selve operasjonaliseringen av hva som kan betraktes som framskritt og forbedring i byutvikling (Grønning, 2017, s. 11 & 12). Når feltet mellom urbanisering, planlegging og kunst møtes skjer det en oversetting mellom de ulike feltene både i praksis og teori (Grønning, 2017, s. 12).

5 Planleggerne og kunstneres perspektiver på sentrale element og tema innenfor for- og hovedprosjektet

5.1 Innledning

I dette kapittelet skal jeg ta for meg Tromsø kommunes planleggere og de lokale kunstneres perspektiver på blant annet kunst, byrom og byutvikling. Dette er elementer som både «*Ka No?*» og Tromsø Sjøfront har handlet om. Planleggerne og kunstneres ulike perspektiver vil potensielt kunne vise utgangspunkter og forståelser de ulike aktørene tar med seg inn i samarbeidet. Dette vil kunne påvirke både prosess og resultat, og dermed belyse elementer knyttet til utfordringer og potensialer for samarbeidet.

Aller først vil jeg peke på at de to analysekapitlene bygger på kunstneres egne erfaringer og tanker, planleggerens perspektiver og tanker omkring prosjektene, samt små innslag av dokumenter og planer som kan knyttes til prosjektene. På samme måte som Rambo (2013, s. 53) beskriver sin case er Tromsø kommunes hovedprosjekt Tromsø Sjøfront et pågående prosjekt, og derfor har jeg ikke til hensikt å vurdere eller trekke konklusjoner omkring i hvilken grad prosjektet vil lykkes i å realisere planene. Analysen som helhet bygger på planleggerne og kunstneres beretninger fra det avsluttede forprosjektet «*Ka No?*», mens andre deler av kunstnere og planleggerens uttalelser dreier seg om andre prosjekter. Både planleggerens, kunstneres perspektiver tas med videre og løftes inn i en mer generell og overordnet kontekst og på den måten bidra til å belyse oppgavens forskningsspørsmål og problemstilling.

5.2 Hva er det planleggerne ønsker å få ut av å involvere kunstnerne i for- og hovedprosjektet?

På bakgrunn av intervjuet med de kommunale planleggerne kommer det fram at forprosjektet «*Ka No?*» har vært et kommunalt forsøk på å finne ut hvordan de kan jobbe, samarbeide og teste ut kreative elementer på steder i forbindelse med byutvikling. I hovedprosjektet langs Tromsø Sjøfront er ambisjonen å fortsette å eksperimentere med ny anvendelse av byrommet. I tillegg ønsker planleggerne at elementer fra prosjektet skal utvikles og videreføres internt i måten kommunen arbeider etter at prosjektet avsluttes. Hovedprosjektet Tromsø Sjøfront kan derfor forstås som et prosjekt som befinner seg i iverksettelsesfasen, men som ikke er slutført. Slik Paul Ricoeurs (1986 i Grønning, 2017, s. 11) forstår nåtiden som et bindeledd mellom erfaring og forventning, kan Tromsø Sjøfront-prosjektet betraktes som et bindeledd for

de delaktige aktørene fra forprosjektet «*Ka No?*». Forprosjektet representerer erfaring, mens forventningene er aktørenes tanker om prosessen, prosjektet og tiden etter prosjektet.

Planleggerne forteller at sentrumsplanen skal rulleres og at planen har et særlig fokus på Sjøfronten. Dette er årsaken til at dette området bli et testområde. «(Her)... *kommer det en egen kunst- og byromsplan. Så vi er like viktig som «trafikk» og er likestilt med alle de andre vanlige sånne tema som skal gjennom planregimet.»* (planlegger). For å sette prosjektet inn i den offentlige plankonteksten er det nødvendig å vise hvordan sentrumsplanen hører sammen med plansystemets hierarki. Sentrumsplanen er en kommunedelplan innenfor den offentlige planleggingen, hvor planen gjerne også skal tilpasses en kommuneplanens samfunnsdel som utgjør en av de to hovedkategoriene av planer under kommuneplanen. Den andre hovedkategorien under kommuneplanen er kommunens arealplan, som tar for seg arealbruken. Å ha sentrumsplanen som en vedtatt plan og styringsverktøy kan tyde på at kommunen er seriøs i sin satsning på kunst i byrom og at den har et kreativt fokus for uterommene i sentrum. Ifølge planleggerne skal den nye kunst- og byromsplanen fungere som en slags veileder for hvordan kommunen kan jobbe med kunst i byutviklingen, hvor kunst som sagt er en del av byutviklingen på lik linje med andre elementer som bidrar til å definere hva byen er. Forprosjektet har fungert som igangsetter og oppstart til hovedprosjektet. I kommunens kommunedelplan for kultur for perioden 2017-2020 står det at kunstnere besitter både kompetanse og en anvendelig posisjon til å bidra i å utvikle byrom. I planen står det blant annet om kunstneres evne til å kunne betrakte byrom i et nytt lys og deres evne til å peke på nye former for bruk som relevante for å utvikle Tromsø sentrums attraktivitet (Tromsø kommune, 2017, s. 33-34).

5.2.1 Hvordan ble kunstnerne invitert inn i prosjektet?

Planleggerne gjorde rede for at kommunen ikke gikk ut med åpen invitasjon til kunstnere i forbindelse med forprosjektet «*Ka No?*». De var på forhånd kjent med hvordan de aktuelle kunstnerne som deltok under byromsfestivalen arbeidet, og de vurderte utvelgelsen av kunstnerne som både tilfeldig og ikke tilfeldig. Planleggernes utvelgelse av kunstnere på bakgrunn av deres foreliggende innsikter kan ha hatt en viss innflytelse på prosjektets utvikling. Planleggerne forteller imidlertid at de var ikke klar over hvilke ulike kunstbidrag kunstnerne ville ende opp med å presentere på forhånd. Når det gjelder selve kunstuttrykkene og kunstverkene hevder planleggerne at de har en høy terskel for hvilke konsepter som var akseptable som kunstbidrag. Mulighetsrommet for innholdet i «*Ka No?*» ble pekt på som lite begrensende, hvor planleggerne forklarer at kunsten som ble satt opp nesten kunne vært helt

vilkårlig. Dette bør likevel forstås som et utsagn satt litt på spissen, da de offentlige rommene likevel skal utvikles innenfor rammene for deres funksjoner, hvor planleggerne står som overveiende aktører for å avgjøre hva som *bør* (Christensen m.fl., 2009, s. 212) gjøres når en presenteres for ulike prosjektbidrag.

Etter hvert kommer det frem at kunstuttrykkene ikke skulle være helt frie og uten grenser. Kunsten skulle for eksempel være knyttet til stedet. Planleggerne presiserer likevel at kunstnerne fikk frie tøyler under den kreative delen av prosessen, som er den delen hvor innholdet ble utforsket. Dette var noe planleggerne pekte på som passende. Planleggerne på sin side ønsket ikke å vite nøyaktig hva kunstnere ble inspirert til å uttrykke og hva de produserte, men heller være åpne for hva som ble produsert. «*Nå håper jeg at vi ikke vet det. Og at det er det vi vil få. Poenget er at vi ikke skal ha tenkt dette.*» (planlegger). Det kan se ut som planleggerne ønsker å vise samarbeidsevne og fleksibilitet gjennom en åpen holdning til det kunstnerne endte opp med å skape. Dette står i kontrast til en noe mer fastlåst og transsynt planleggerrolle. Samtidig kan dette sees i lys av Brand og Graffikin (2007 i Metzger, 2010, s. 217) sitt perspektiv på tillitt mellom partene i et samarbeid, uttrykt gjennom planleggerens åpenhet og villighet til å gi kunstnerne stor kreativ frihet. At planleggerne kommer kunstnerne imøte kan betraktes som et forsøk på å skape et miljø for kunsten og kunstnerne i møtet med plansystemet og byutviklingen.

Under intervjuet peker planleggerne på at det å undersøke hvordan man kan samarbeide med kunstnere, hvordan kunstnerne arbeider og hvordan kunstnere kan teste ut ting for dem er en utforskende prosess under prosjektene. I prosesser som er utforskende og utprøvende, er det et poeng å være bevisst Kramvig og Førdes (2015, s. 348) påpekning om utfordringer knyttet til aktørers opprettholdelse av overblikk og oversikt. Planleggerne som prosjektledere, og nær kommunikasjon med kunstnerne, har fått gode tilbakemeldinger fra kunstnerne som har latt seg intervju om deres arbeid. Dette kan tyde på at i prosesser som er utforskende og utprøvende opererer disse planleggerne innenfor offentlige verdier og er problemløsningsorienterte. Denne arbeidsmetoden kan muligens kompensere for mangel på oversiktighet. Åpenheten og samarbeidsevnene kan dessuten være en nyttig strategi i samarbeid med aktører som for eksempel kunstnere, som ikke er vant med å samarbeide med det offentlige eller forholde seg til plansystemet.

Her legger også Borén og Young (2017, s. 24) til at kunstnere heller ikke er trent i kommunens kommunikasjonsform. Det kan derfor være behov for forståelse for dette blant de som er mest involvert med de ulike aktørene, slik som de kommunale planleggerne i Tromsø;

som arbeider med dette prosjektet, og som tilsynelatende tar hensyn til kunstnerne i den grad det lar seg gjøre. Kommunikasjonsformen kan for eksempel dreie seg om det formelle språket, hvor en oversettelse av dette kan være på sin plass i samarbeid med aktører med en annen kompetanse. Språk og handling kan potensielt være ulike områder hvor tilpasninger og åpenhet for læring kan være nødvendig for å opprettholde nivået av engasjement, som Borén og Young (2017, s. 24) også peker på. Uten en drivkraft eller et engasjement fra kunstnere til å inngå i prosjektene og samarbeidet kan det bli veldig utfordrende å arbeide med en ambisjon om å trekke kunstnerne mer med i planprosesser generelt. Utfordringer som Borén og Young (2017, s. 24) peker på her er også knappheten på tid og ressurser underveis i samarbeidet, noe som også trekkes fram av flere av kunstnerne i dette prosjektet. Tromsø kommunes eksperimentelle og improvisatoriske prosjektform kan imidlertid tenkes å både kunne bære preg av å måtte ta raske beslutninger, men også av fleksibilitet til å også kunne gjøre ulike tilpasninger underveis. Dette er også noe hovedprosjektet som et bindeledd mellom erfaring og forventning, kan utforske mellom lærdom og kloke avgjørelser.

Forprosjektet «*Ka No?*» og Tromsø Sjøfront-prosjektet har samtidig et fokus på å involvere Tromsøs innbyggere. «*Ja, jeg tenker det er vel en god by og en mangfoldig by og på innbyggerne sine premisser. Slik at det ikke bare er styrt fra kommunen. Altså at det er at sentrum er for alle. Og vi prøver å få til reell...*» (en av planleggerne). «*Medvirkning!*» (den andre planleggeren).

Medvirkning er innenfor planperspektivet et verktøy for å sikre legitimitet, da planlegging forstås som et supplement til folkevalgte og demokratiet (Regjeringen, 2018). Dette bygger på et perspektiv der byene er til for og bør utformes med tanke på innbyggerne og fellesskapets interesser (Regjeringen, 2018). Denne oppfattelsen baseres på de offentliges verdier og kommer også til syne gjennom planleggenes presisering om at sentrum er for alle og kommunen prøver å få til reell medvirkning. Planleggerne framstår samtidig fokusert på at byrommene skal være mangfoldige, åpne og tilgjengelige.

Byrommenes fysiske og estetiske uttrykk behøver ikke nødvendigvis kun å legge vekt på det som oppfattes som pent og lekkert. Uttrykket kan også være rufsete. «*Tromsø er litt rufsete og har en rufsete identitet.*» (planlegger). Identiteten til uterommene i Tromsø blir også omtalt som litt rufsete i den kommunale strategien for uterom 2016-2030, hvor det samtidig står at uterommene er uten karakter. Samtidig påpekes at Tromsø sentrums karakter dannes gjennom å være vendt mot sjøen og sentrums forbindelse til havet (s. 7). Tromsø er samtidig også by med vinterklima største delen av året. Planleggerne legger til at uterommene ikke skal være skjønne og estetisk vakre på den måten som mange andre byer i Norge og Europa er. På

denne måten trenger ikke kunsten i det offentlige rom å representere noe forfinet eller utsmykkende. Måten planleggeren omtaler Tromsøs identitet her, kan sees i sammenheng med Dale og Berg (2015, s. 23 & 24) sitt poeng om at offentlig planlegging har fokus på stedets identitet i en utviklingssammenheng, der det fysiske utviklingsområdet planleggerne arbeider med har opphav i en vedtatt plan. Planleggerne som offentlige aktører opererer derfor innenfor den kommunale planleggingen som er underlagt gitte forståelser, og samtidig har de gjerne en ekspertrolle (Metzger, 2010, s. 222).

5.2.2 Byromsforståelser

«*Third space*» eller «*det tredje byrom*», er et begrep introdusert av arkitektkollegiet Raumlabor Berlin som planleggerne har tatt til seg. Med dette menes at byrommene er stedet mellom hjemmet og jobben. Hverdagen er en naturlig del av byrommene og byen, fastslår planleggerne. I sine betraktninger omkring *det tredje byrom* utdyper de samtidig: «(...) *men du har også at du føler deg hjemme i byen og for alle typer brukere uten at du skal betale for det eller være ekskludert. Det er vårt. Altså det offentlige rom er jo fellesskapet sitt.*» (planlegger). «*Åpent og tilgjengelig.*» (den andre planleggeren). Kommunen og planleggerens betraktninger om sentrum og uterommene kan være med og påvirke deres forventninger til kunsten, som skal være med og skape sentrum og uterommene. Det er det Sharp mfl. (2005 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69) betegner som inkluderende byrom, som planleggerne er opptatte av her. Den stedsbaserte kunsten kan gjennom sin kompleksitet (Grønning, 2017, 2) påvirke stedet og byrommet. Forståelsen av *det tredje byrom* - gir innsikt i hva planleggerne forbinder med Tromsø Sjøfront og med byens offentlige rom generelt. Det kan tyde på at gode oppholdsrom hvor mennesker trives er eksempler på «*det tredje byrommet*», hvor kunstuttrykk i relasjon til publikum kan skape byrom som oppleves som mer inkluderende som Sharp mfl. (2005 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69) er inne på.

Til forprosjektet og byromsfestivalen «*Ka No?*» oppfattet planleggerne det som veldig positivt at alle kunstnerne fortalte om stedsbaserte prosjekter og aktuelle tema for byen. Grønning (2017, s. 2) mener også at dette har en vesentlig rolle for kunsten som implementeres eller i offentlige rom. Planleggerne nevnte Raumlabor Berlin sitt prosjekt ved det japanske badet under «*Ka No?*», og flere av prosjektene til de ulike lokale kunstnerne. Ett av prosjektene var en performativ vandring som planleggerne omtalte som et kunstuttrykk som pekte på mye interessant i forbindelse med byrom, tilgjengelighet og opplevelse. Byvandringene foregikk langs sentrum mot broen i nordenden som også åpnet øynene til planleggerne omkring hvor flyten som fotgjenger opphører. Dette er en strekning mange

benytter og et område som har eksistert helt siden byen ble etablert. Det er derfor ikke unaturlig at mange har opparbeidet seg en autopilotforståelse, slik Shklovsky (1998 i Metzger, 2010, s. 219) trekker fram, til hvordan de som fotgjengere ferdes og beveger seg her.

Det kan dermed virke som om planleggerne har fått nye perspektiver på det de har opplevd som det dagligdagse, som det de har tatt for gitt, gjennom en ny og noe uvanlig tilnærming. En tilnærming Metzger (2010, s. 219) betegner som *verfremdung-* og *fremmedgjøringseffekten*. Planleggerne nevner samtidig at to lokale kunstnerne undersøkte og tok for seg lek som en måte å utforske et område på. Disse kunstnerne sto bak en mental øvelse på å finne sted og se omgivelser som lek. Dette ga planleggerne inspirasjon til refleksjoner om lekeplasser, hvor den ene planleggeren forteller: «(Behøver ikke)...*opparbeiding av lekeplasser nødvendigvis overalt for at barn skal leke, men også at man leker med det man har.*» Det er samtidig et poeng at planleggerne allerede hadde en mental innstilling om å stille seg åpen og mottakelig for denne «fremmedgjøringen», som noen av disse kunstuttrykkene kunne oppleves som, da denne innstillingen kan være en avgjørende faktor for å dyrke fram nye perspektiver.

Planleggerne peker også på prosjektet om et samisk «*gated community*» hvor det ble diskutert bla. retten til land og vann. På norsk kan man gjerne benytte seg av betegnelsen «*inngjerdede samfunn*» og kan sees som en slags kontrast til områder som er tilgjengelig for allmenheten (Sylthe, 2015). Adgangskontrollen er hva som gjør disse urbane områdene spesielle. Det settes begrensinger på tilgangen på områdene, hvor ulike områder kan ha forskjellige kriterier for adgang (Sylthe, 2015). Selve kunstuttrykket for dette *inngjerdede samfunnet* hadde form gjennom et boligprospekt, som tidligere nevnt i kontekstkapittelet. Planleggerne forklarte at kravet om samisk identitet som tilgang på kjøp av bolig var en del av konseptet for visjonsprosjektet. Planleggerne fortalte samtidig at kunsten stilte spørsmål ved språk og andre relaterte temaer som identitet. De omtalte kunstuttrykket som et morsomt prosjekt.

Dette kunstuttrykket har en viss politisk karakter. Det er et budskap rettet mot den samiske befolkningen i Norge. Kunst kan gjerne utrykke politiske budskap eller rettes mot politiske budskap, og som Dang (2006, s. 124) trekker fram, og på denne måten lage et rom for svakere stilte grupper i samfunnet. Den samiske befolkningen er ikke nødvendigvis å forstå som en svak gruppe i norsk kontekst, men er likevel en minoritet og en urfolksgruppe. Kunsten kan kommunisere og trekke fram utfordringer i samfunnet, og som Dang videre sier kan rette fokus mot utfordringene gjennom samarbeidet med det offentlige. Tromsø kommune og planleggerens åpenhet og den kunstneriske friheten de ga i forbindelse med prosjektet «*Ka*

No?» kan dermed ha inkluderte flere kategorier kunstuttrykk på bakgrunn av ulike perspektiver fra ulike kunstnere. De individuelle kunstnere vil ha ulike måter å utforske og tilnærme seg et oppdrag eller prosjekt på. På denne måten vil det oppstå forskjellige estetikk og vurderinger med tanke på innhold ut ifra Malcoms (1997 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69) poeng omkring kunstneres autonomi.

Planleggerne la samtidig merke til effekten «*Ka No?»* inspirerte innbyggerne til ny bruk av området. De pekte på at allerede dagen etter byromsfestivalen var det mennesker som oppholdt seg på området og fisket, eller på andre måter benyttet seg av området på nye måter. Dette er et eksempel på ringvirkninger som planleggere anerkjenner som positive ved at prosjektet vekket innbyggers oppmerksomhet og åpnet opp for nye perspektiver på bruk av Nordbyen-området. Det kan med andre ord se ut til at bruk av uterom og det uoppdagede innenfor disse uterommene trekkes mer fram av planleggerne som attraktive responser. Byromsfestivalen og planleggerens utsagn kan tyde på at kunstneres ulike prosjekter påvirker publikums perspektiver og inspirerer dem. Gjennom de ulike offentlige planene kommer det samtidig fram at attraktivitet og tiltrekningskraft er hovedfokus for utviklingen av byens sentrum. I planene er det gjerne fokus på turister, innbyggere, og da gjerne barn og unge, som grupper rettet mot å forbinde Tromsø sentrum som et område man ønsker å oppsøke. Det kan dermed også tenkes at kunstens påvirkningskraft knyttet til de offentlige rommene kan ha effekt og gi inntrykk langs Tromsø Sjøfront rettet mot disse ambisjonene.

5.2.3 Studietur til Nantes

Planleggerne opplyste om at innen oppstart av hovedprosjektet langs Tromsø Sjøfront var de, sammen med Trondheim kommune, på en studietur til Nantes i Frankrike for å tilegne seg kulturinspirasjon. De viser til at Nantes har vært en industriby som blant annet har hatt skipsverft som ble flyttet ut av byen på 80-tallet. Nantes har gått fra å være en industri- til kulturby. Tromsø deler samme trekk i egen byutvikling hvor det nye sentrums -og bydelsområdet Vervet i Nordbyen er under transformasjon. Før var byens gamle skipsverft der. Planleggerne hevder opplevelsen i tillegg til det de har observert og tatt til seg i Nantes er et eksempel på kulturdrevet byutvikling. «*Bare når du kommer på flyplassen på Nantes så får du kart som turist. Og på det kartet er det en grønn linje. Og det er kunst og kulturvandring. Det er på det vanlige kartet, det er ikke et eget kart.*» (planlegger). Planleggerne har fått et positivt inntrykk av Nantes og hvordan deres byutvikling er godt tilpasset turismen, hvor bykartet er utformet bevisst med tanken om dette. Nantes' strategier og grep innenfor byplanlegging kan være en del av å være opptatt av opplevelsesperspektivet og av å tilrettelegge for tilreisende, som også

er noe av hva Demazière, Hamdouch og Banovac (2017, s. 101) trekker fram som en del av tiltrekningskraften Tromsø er ute etter.

Planleggerne peker samtidig på at Nantes ikke har utformet en tiåring masterplan, men har jobbet trinn for trinn og en-til-en. For Tromsø-planleggere er det et mål å få ulike idéer og planer igangsatt i et raskere tempo enn det som er normen i dag, hvor Nantes ser ut til å være inspirasjonskilde på akkurat dette. Planleggerne peker samtidig på at i Nantes har de heller ikke transformert byen på en ugjenkjenkelig måte, men bruker byen sånn som den er, som likhet med Tromsø er litt rufsete og uforfinet. Industrien har blitt gjort til en del av kunsten, og industrihistorien brukes i utvikling av kunst. Planleggerne virker imponert når de forteller hvordan Nantes har brukt teknologien fra skipsindustrien og laget en diger elefantmaskin. De forklarer at elefanten er interaktiv, beveger seg, spruter vann og fungerer som en slags karusell med plass til opptil tretti passasjerer. *«Og det er liksom alle barns kjæledegge i Nantes.»* (planlegger).



Bildet av Nantes' elefantmaskin er hentet fra nettsiden blooloop (2018).

Elefantmaskinen pekes på som et eksempel på interaktiv kunst som fungerer i sin kontekst og for sin funksjon i Nantes av planleggerne. Mens kunst og det kunstneriske åpner gjerne opp for det flytende, ikke helt håndfaste og filosofiske, blir elefantmaskinen et konkret og fysisk eksempel på kunst i byutvikling. I et byutviklingsperspektiv kan elefantmaskinen symbolisere kunstens muligheter og potensiale. Elefantmaskinen får også en kompleks rolle gjennom sin

tilstedeværelse i byrommet, som Grønning (2017, s. 2) også er inne på. Kompleksiteten her kommer til uttrykk gjennom de fysiske og estetiske elementene som å være interaktiv, en elefantskikkelse, i bevegelse, av enorm størrelse og mekanisk for å utrette sin funksjon i det offentlige rom. Samtidig som den skaper mange ulike assosiasjoner (Nielsen m.fl., 2019, s. 68), er den spennende og appellerer til barn. Kunstens relasjon til stedet er tatt vare på ved hvordan Nantes historie og identitet er inkorporert i konstruksjonens design og bevisste estetikk. Elefanten kan betraktes som en attraksjon så vel som en interaksjon, hvor relasjonen til publikum, som Rose og Massey (2003 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69) er opptatt av, ser ut til å lykkes ved kunstuttrykkets appellering til innbyggernes fasinasjon og eventyrlyst:

«What can art and culture do for urban development? And what can urban development do for art culture? Det må liksom hver by selv tenke ut.», forteller den ene planleggeren hvor hun gjenforteller på engelsk hva de ble fortalt under Frankrike-turen, som for dem har blitt en kilde til inspirasjon. Dette perspektivet ser ut til å sette opp en mental innstilling for en toveis kommunikasjon mellom kunst og kultur, og byutvikling. I kulturdrevet byutvikling kan det se ut til at planleggerne blir oppmuntret til å stille seg reflekterende og utforskende i sin rolle som planaktører i møte med kunst- og kulturaktører og aspekter rettet mot prosjekter som «*Ka No?*» og Tromsø Sjøfront. Prosjektene kan derfor bli et møte og en tilpassningsarena mellom de ulike partene. Planleggere og kunstnere kan oppdage hvordan de kan utfordre og komplimentere hverandre. Det er imidlertid et poeng å ta forbehold om tilgangen på menneskelige aktører som kreative ressurser (Landry 2000). De lokale kunstnerne var ikke med på studieturen til Nantes, noe som er forståelig da planleggerne har gitt uttrykk for at de ikke ønsker å påvirke kunstnere i for stor grad. Likevel kan studieturen ha påvirket planleggernes forventning til kunstnernes arbeid i Tromsø Sjøfront-prosjektet ved at de fikk innsikt, lærte og fikk eksempler på hvordan kulturdrevet byutvikling kan komme til uttrykk.

5.2.4 Perspektiver på Sjøfrontens potensialer

Kommunen har fokus på Tromsø Sjøfront fordi, som planleggerne selv gir uttrykk for, vurderes den ikke som attraktiv i dag. KORO-prosjektet kan bidra til å snu byen mot vannet og havet, som er et overordnet mål. Planleggerne understreker at forbedringspotensialet til sjøfronten ligger i å skape mer sammenheng, men ikke nødvendigvis på den måten som forventes med tanke på hva mange forbinder med promenader. Hva planleggeren forbinder med innholdet er mer et opplevelsesmessig perspektiv. Stikkord som de peker på er: Aktiv sjøfront, gi nye aktiviteter, gi nytt innhold. Andre svakheter ved området de peker på er at til dags dato har det vært for mye biler og parkering langs sjøfronten. Det positive er at det også

finnes arbeidsplasser, båter og annen kommersiell aktivitet der. Dette er viktig fordi det bidrar til holde området i aktivitet og skaper liv. Det er likevel turistene som er de gruppene som bruker sjøfronten mest aktivt ifølge planleggerne. Planleggerne må snakke om målene for Tromsø Sjøfront kan tyde på at de har en forståelse og sentrumsoppfatning tilsvarende Landrys (2000) fortolkning, rettet mot sentrum som næring og kilde til urbane opplevelser. Hvordan planleggerne snakker om ambisjonene for området gir samtidig uttrykk for en forståelse av sentrum som stedet hvor man kan forvente at ting skjer (Landry, 2000). Dette kan videre trekkes i sammenheng med Demazière, Hamdouch og Banovac (2017, s. 101) sitt poeng om at fasiliteter og atmosfærer, som er urbane, gjør at mennesker trekkes til og skaper attraktivitet forbundet med stedet. Dette er også deler av målene og ambisjonene for vitaliseringen av Tromsø Sjøfront som planleggerne virker bevisste og fokuserte på å arbeide for.

Byromsfestivalen «*Ka No?*» inneholdt som sagt et kunstprosjekt med elementer av lek. Enkelte kvaliteter knyttet til leken ble tatt med videre inn i hovedprosjektet forteller en av planleggerne. Det første fysiske resultatet i Tromsø Sjøfront-prosjektet er, som også nevnes i kontekstkapittelet, en interaktiv lekeplass stående på Strandtorget. Planleggerne utdyper at denne installasjonen er i grenseland mellom kunst og lekeplass, og skal stå i inntil to år.¹ Planleggerne er enige i min kommentar om at den har et spesielt estetisk uttrykk. Den ene planleggeren bekrefter og istemmer at man kan få en liten undrende «*Hva er dette?*»-reaksjon av den. Installasjonen kan derfor kunne forstås i sammenheng med *verfremdungseffekten*, og som noe kreativt og merkelig, hvorpå kunstininstallasjonen har egenskapen til å kunne trigge; det Nielsen m.fl. (2019, s. 68) betegner som, et hav av assosiasjoner som påvirker respons og mottakelse. Installasjonen har ikke vært uten kritikk og hvor disse er blitt trukket fram i en av de lokale avisene (Markussen, 2019). At kunsten er offentlig gir trolig lavere terskel for å kritisere kunsten, hvor planleggerne samtidig understreker: «*Den er jo også hele tiden under utvikling. Den har fått seg vinterlys, mer tak med elementfilter for å få mer beskyttelse mot vær og vind og flere funksjoner.*» Med tanke på Tromsøs klima, plasseringen i nærheten av havet og interaktivitetselementet har kommunen måtte ta hensyn til sikkerhet ved implementering av slike kunst- og opplevelses-installasjoner.

Strandtorget-prosjektet ble til gjennom et verksted som involverte Dreis, en lokal kunstner sammen med sommerskolejenter, og det franske arkitektkollegiet Collectif ETC. Planleggerne

¹ Oppdatering: Kunstininstallasjonen er nå opp til diskusjon om å stå i til sammen 4 år

trekker fram at prosjektet var et samskapingprosjekt, der de ulike partene inspirerte og påvirket utviklingen på en positiv måte. Planleggerne fortalte videre at prosjektet var en form for ytterligere involvering av byens innbyggere. Alle som ønsket å være med og bygge lekeplassen kunne være med. Hvordan og hvor de som ønsket det, kunne bidra til den fysiske utformingen av kunstprosjektet. Det ble blant annet annonsert på kommunes hjemmeside, i sosiale media og lokalavisen. Dermed er installasjonen et fokus på kunst i offentlige rom, et samarbeid med internasjonale og lokale kunstnere, og et eksempel på medvirkning fra ulike hold i forbindelse med sentrumsutviklingen. Dette fokuset var også med gjennom forprosjektet «Ka No?» som tok med befolkningen på byvandring, arrangerte forum og verksteder. I verkstedene var involvering av de lokale kunstnerne forstått av planleggerne som en form for medvirkning i forbindelse med KORO-prosjektene.

Den lokale kunstneren som deltok i utformingen av Strandtorget-installasjonen mente at samarbeidet med Collectif ETC var veldig fruktbart. Det var en forutsetning for at hun deltok at de franske arkitektene fra Collectif ETC var åpne for hennes idéer. Hun opplevde likevel både penger og tidsknapphet påvirket prosjektet, da prosjektet skulle gjennomføres innenfor en stram tidsramme. Kunstneren trekker også fram at kunst-lekeplassen ble stengt en periode for å ivareta barnas sikkerhet. Prosjektet tyder på samarbeid som mulig, og det har gitt et

fysisk resultat. Bildet til høyre viser verkstedet og samskapingen av Strandtorget-prosjektet. Nedenfor er bilder av Strandtorget før implementering av den nye kunstlekeplassen og kunstverket under vintersesongen. Bildene er hentet fra Collectif ETC sin hjemmeside (Collectif ETC, 2018).





Som Dale og Berg (2015, s. 24) hevder kan urbane uterom skapes og endres, der kunst kan bidra i å skape nytt innhold og dermed påvirke stedet. Kunsten har også, som Nielsen mfl. (2019, s. 67 & 69) hevder, evnen til å skape dialoger, og ikke kun gjennom å betrakte og vurdere et ferdigstilt kunstuttrykk. Strandtorget-prosjektet kan med dette perspektivet forstås som et kunstprosjekt som inneholder både statusendring av området ved at det er gitt et nytt innhold, og samtidig et prosjekt som oppfordrer til deltakelse, kommunikasjon og dialog, i alle fall i design-stadiet. Dette er en form for kreativ og samskapende byutvikling som Tromsø-planleggerne tar sikte på å skape mer av gjennom de ulike kunstprosjektene og samarbeidet med KORO og kunstnere.

5.2.5 Planlegging og kunst: ulike paradigmer?

Planleggerne påpeker at de selv som kommunale aktører må vise tålmodighet for omstilling internt i kommunen. Disse formene for kreativ byutvikling behøver modningstid i og med at det er ukjent for Tromsø kommune. Planleggerne forklarer at det ikke er alle som forstår umiddelbart hva dette dreier seg om, i tillegg til at det gjerne oppstår fryktbaserte reaksjoner ved det som er nytt. De opplyser likevel at det er tegn som tyder på at dette konseptet nå begynner å bli forstått, og desto flere konkrete objekter og uttrykk som vises som blir en del av byen, desto mer blir konseptet naturlig- og ufarliggjort. Lilly, en av de lokale kunstnerne, har i sitt intervju sagt at hun også har fanget opp at ikke alle i byplanleggingsgruppen i kommunen er like overbevist over måten de arbeider på under de ulike prosjektene. Hun opplever likevel at mange i gruppen er åpen og entusiastisk ovenfor å ta i bruk kunst i byutvikling, men sier også: *«Og så er det jo også det i den byplanleggingsgruppa som sikkert er i kommunen så er det så veldig forskjellige. Du har noen som kanskje har jobbet der så lenge som kjenner litt på «Jah, men det skal nå likevel gå den veien», hvis du skjønne?»* I kommunikasjon med kommunen opplever dermed kunstneren ulike mentale innstillinger som gjelder byplanlegging og det kreative

samarbeidet, hvor enkelte ansatte er mer orientert mot å utføre planarbeidet innenfor kjente rammer.

Det er ikke alltid slik at det som presenteres av kunstnere blir forstått og tatt imot av byutviklingsaktørene. Lilly uttaler at hun savner en forståelse for sine bidrag, som ikke nødvendigvis kommer i dokument- eller planform, fordi det behøver den ikke gjøre, og sier: «Også kanskje den forståelsen for, ja hvis man skal presentere noe – og man heller presentere noe om hva man skal gjøre og hvilke øvelser man skal gjøre.». Det kan derfor tyde på at det er behov for en form for oversetting, som Grønning (2017, s. 12) også påpeker, mellom de ulike aktørene når de møtes i et samarbeid, så vel som forståelse for hva den ene parten bidrar med av forslag og innspill. Disse øvelsene som kunstneren presenterer som handling kan samtidig virke uklare eller uforståelige for byutviklingsaktører (Grønning, 2017, s. 11). Dette er imidlertid noe planleggerne samtidig er bevisst på. Planleggerne kan dermed se ut til å spille en viktig rolle ved å imøtekomme de lokale kunstnerne underveis i prosessen. Kunstnerens uttalelse kan også tolkes som å innfri de to planleggernes forventningene om ikke å styre, men om å være åpen for kunstnernes tolkninger av innhold innenfor stedsutviklingskonteksten. Nødvendigheten av å kunne endre på en institusjon og individer sin mentale innstilling er viktig for å få til mer kreative byutviklingsprosjekter. Kunstnerens bevissthet om spørsmålet kan tyde på at denne prosessen nå er i gang internt i Tromsø kommune, samt at involverte aktører også er med på å få til mer åpenhet ved denne måten å arbeide på.

5.2.6 Oppsummering

Planleggerne sine uttalelser og kommunedelplanen for kultur, tyder på at kommunen anser kunstnerne og kunsten som en kreativ kilde til betraktninger og bruk av sentrums uterom. Fokuset på kunst og uterom er forankret i kommunens kulturplan og i arbeidet med ny sentrumsplan. Planleggerne ble inspirert av studieturen til Nantes. Den ga nye perspektiver på hvordan kunst og kultur kan fungere opp med byutvikling. Kunst er knyttet til planleggernes forståelse av gode byrom. De ser for seg at i et godt byrom kan stedstilknyttet kunst produsert av kunstnere bidra til trivsel og attraktivitet. Kunsten kan samtidig være et virkemiddel for å få innbyggerne til å medvirke på nye måter, og under dette involvere barn og unge. Fokuset på medvirkning har vært elementer under både byromsfestivalen «Ka No?» og Strandtorget-installasjonen.

Promenaden langs Tromsø Sjøfront anses av planleggerne for å ikke være attraktiv nok. Kunst og kunstnere kan derfor bidra ved å fylle promenaden med nytt innhold og til å gi sentrum andre assosiasjoner der opplevelser får større plass. Kunstnerne og deres prosjekter byr samtidig på nye perspektiver på uterom som planleggerne etterlyser. De betrakter kunstnerne som en kreativ stemme med tilgang på unike øvelser og metoder. Kunstnerne er også tenkt inn, og tiltenkt en rolle som del av planprosessen.. Dette er en del av kommunens ønske om en omstilling internt for hvordan planlegging foregår i Tromsø kommune. Improvisering og uttesting er nye elementer som planleggerne ønsker å utforske i samarbeid med kunstnerne i en prosessform. Måten samarbeidet med kunstnerne og kunst i byrom var for planleggerne i forprosjektet «*Ka No?*», gir samtidig innsikt i hva planleggerne ønsket ut av samarbeidet med kunstnerne og kunst i byrom i hovedprosjektet Tromsø Sjøfront.

5.3 Hvilke betraktninger har kunstnere om kunsten, og hvordan den kan påvirke byrom og steder?

Kunst har ulike egenskaper i sin form og sitt vesen. Noen av disse er ifølge Det store norske leksikon egenskaper som det *tolkende*, *utøvende* og *skapende* (Kunst, 2018). En slik forståelse av kunst gir assosiasjoner til det kreative og det subjektive. Kunst er noe ukjent eller uoppdaget. Som form kan kunst knyttes opp til noe visuelt og sanselig, men også potensielt være et verktøy i forbindelse med refleksjon og utforskning. En av de lokale kunstnerne anser kunst i seg selv for å være vanskelig å definere, og at er det noe ved kunst som er som om den heller ikke ønsker å la seg definere. Kunstneren sier også at en del av selve kunsten er at vi ikke vet hva den er. Iben uttrykker at kunst er kunst i det øyeblikket noen definerer *noe* som kunst, alt fra hverdagslige gjenstander til andre kreative uttrykk. Dette perspektivet har mye til felles med Danto (2005 i Nielsen m.fl., 2019, s. 68) sin betegnelse av kunsten. Hans konsept legger vekt på at et uttrykk blir kunst gjennom å dreie seg om nettopp *noe* og dermed gis mening. I likhet med Iben blir kunsten *til* gjennom at noen betegner uttrykket som kunst på bakgrunn av sin egen bakenforliggende forståelse.

Kunstnerne oppfatter samtidig kunsten som en tilgang til å utforske og til å stille spørsmål. Lilly som er performance-kunstner forklarer at disse spørsmålene kan oppstå eller ta for gjennom at selve materialet, en prosess. Kunsten handler om å møte publikum, sier hun: «*Kunst er jo på mange måter kommunikasjon, men det er kommunikasjon hvor man prøver å tenke på nye måter å eksperimentere.*».(Lilly) Videre utdyper hun at kommunikasjonen, relasjonen til et publikum og selve rommet som kunsten representerer gir muligheten for nytenkning og

eksperimentering. En annen kunstner, som har erfaring med arkitektur, understøtter at kunsten fungerer som frie fleksible mekanismer. Disse gir som for det utydelige og det uartikulerte, og har dermed mulighet til å skape former for forhandlingsrom andre samfunnsstrukturer ikke klarer. For de ulike kunstnerne har kunsten ulike betydninger og assosiasjoner. Måten kunstnerne anvender kunst i forbindelse med sted og uterom er heller ikke identisk. Alle kunstnerne gir likevel uttrykk for kunstens egenskaper og evne til å utforske som sentralt ved hva kunst er. Gjennom Grønnings (2017, s.14) påpeking av kunstneren som kunstens opphavskilde, hvor denne utforskende kreative prosessen utgjør kunstens tilblivelse, er det mulig å trekke koblingen til at kunsten er et personlig uttrykk eller tolkning som i en viss forstand blir en forlengelse av kunstneren.

5.3.1 Byutvikling, mennesker og sted

Lilly påpeker en utfordring knyttet til kunstens møte med byutvikling. Hun mener at kunsten må være fri, men samtidig relevant. Kunsten i forbindelse med kommunen og det offentlige rom har et spesielt formål, som hun påpeker gir henne noen rammer til tross for at hun samtidig har stor frihet. For Lilly dreier det seg om å finne en måte å skape noe interessant gjennom et utviklende, eksperimentelt og kunstnerisk perspektiv. Kunstnerne viser til at byplanleggingskonteksten påvirker deres forståelse av oppdragene, deres tilnærming til kunsten og deres prosess. Et kunstnerisk perspektiv kan som nevnt, gjerne trekkes mot det kreative, men samtidig har dette sammenheng med autonomi, da strenge rammer kan svekke kreativitet. Den fulle kunstneriske utfoldelse uten noen form for føringer, er et konsept hvor kunstneren har full autonomi og råderett over både skapelsesprosessen og resultatet. Hva Lilly er inne på; og viser forståelse for, er at den kunstneriske friheten og rettesnorer må finne sin balanse innenfor prosjekt. Kunst skal iverksettes i det offentlige rom, og de offentlige rommene har gitte funksjoner, bruk og innhold.

Lilly påpeker at kunst i byrom er stedsbasert. Den er rettet mot en eller annen funksjon eller en påvirkning av stedet hvor kunsten tar form, noe Grønning (2017, s. 2) også understøtter. Om egen kunst rettet mot byutvikling forklarer hun at hun starter med først å tenke på aktiviteter og følelser knyttet til stedet. I tillegg har hun en utforskende metode for å snakke om sted i relasjon til kunst. *«Hvilken kultur har man lyst til å.. Hvis man skal tenke det da.. Si at man skal tenke «Hva er det man har lyst at folk skal gjøre der? Eller føle der eller være der?» så må man jo også da kanskje bruke metoder fra kunst og kultur til å skape det.»* (Lilly). Iben sier videre at når hun i sitt arbeid skal tilnærme seg og arbeide ut ifra et sted har hun en reflekterende tilnærming, i likhet med Lilly. Hun kan for eksempel stille spørsmål ved hva stedet er, hvem

dette stedet er for, hva dette stedet er for andre mennesker og hvem det er som definerer stedet. Hun forklarer samtidig at utforskningen handler om hva som plasseres på et sted, fordi alt kan forandre sted og kommer med et eksempel: «*Kanskje noen fugler skiter på det, da har jo det endret på det. Så hva er et sted liksom? Hva er et sted?*». Hun påpeker også at hvorvidt man skal forandre på stedet eller ta stedet i bruk slik det er, er også en vurdering og at vurderingen kan gjøres på ulike måter. Disse tilnærmingene til byrommet og kunsten kan tyde på at kunstnerens metoder kan åpne opp for å ta inn og betrakte steder på ulike måter, men likevel hele tiden gjennom en bevissthet om det spesifikke stedet og det spesifikke ved stedet det gjelder. For kunstnerne kan det se ut til at stedsforståelse og reflektering ved utforskning og kreativitet ligger sentralt for deres perspektiver og for deres måter å arbeide med kunst. Berg mfl. (2015, s. 15) peker på steder som bestående av en opparbeidet konstruksjon mellom selve stedets fysiske kvaliteter og de som opplever stedet. Denne konstruksjonen ser det ut til at kunstnerne er bevisst i sine uttalelser om tilnærmingen til arbeid på sted og forståelsen av stedsbasert kunst.

Flere av kunstnerne trekker fram at mennesker står i fokus når de tenker og arbeider med sted, og sted og mennesker betraktes av kunstnerne i nær sammenheng. Menneskene er med på å definere stedet. Ifølge en av kunstnere kan ikke sted og mennesker løsrives fra hverandre. Dette perspektivet på rommet og mennesket kan trekkes tilbake til Berg mfl. (2015, s. 15) sine perspektiver på sted, som også er avhengig av det menneskelige elementet og dermed publikumselementet. Disse to går sammen i å danne inntrykk, relasjons og konstruksjon av det aktuelle stedet som kunstnerne bærer med seg. Blant de ulike kunstnerne kan dette dreie seg om aktiviteter, former for bevegelse i offentlige rom, hvem som oppholder seg på stedet eller som er fraværende, eller å gi rom for at det litt usynlige kan komme til syne og å forsøke å trekke fram marginaliserte stemmer. En av kunstnerne har perspektiver på kunst i offentlige rom som en måte å skape romlige visuelle uttrykk for offentligheten hvor byen representerer diversitet, fellesskap og det å føle seg hjemme. Denne betraktningen kan sees i samsvarer med Olsens (i jf. kapittel 3 i Christensen m.fl., 2009, s. 113) perspektiver på «det moralske fellesskapet» og med Sirowy (2015, s. 198) sin omtalelse av tankegangen om uterom som rettferdige, som også det offentlige er opptatt av. Denne parallellen og overenstemmelsen mellom perspektiver på offentlig rom mellom det offentlige og kunstnere er likevel på et overordnet nivå hvor detaljer og innhold ikke er konkretisert.

5.3.2 Kreativ prosess

De ulike kunstnerne peker på at når de arbeider med en stedlig kontekst oppholder de seg fysisk på stedet. Dette er en del av deres tilnærming og forståelse. Dette er noe som går igjen som metode. Lilly forteller at hun gjerne kan gå fram ved å planlegge øvelser som kan utøves på stedet, enten alene eller sammen med andre. Ulike elementer med sted og kunst mener hun er veldig interessant å arbeide med, og hun utdyper: «*Hvordan ulike folk kan delta på ulike måter i byrommet og så tenker jeg også at når jeg snakker om prosessene som kunstner, det er jo også veldig kroppslige.. Altså kroppen på rommet. Det å bruke tid på et sted. Det å liksom kanskje gjøre litt absurde ting. At man ikke nødvendigvis alltid trenger å gjøre som er etter boken, men også komme inn på en helt annen måte.*» Hun trekker også fram et eksempel hvor hun hevder at det kan oppnås et helt nytt og annerledes perspektiv gjennom å gå baklengs, eller å kle seg i antrekk som står i helt motsetning til stedet eller rommet. Lilly underes samtidig over hva dette igjen skaper, og uttrykker at for henne er det det at noe erfares som representerer handling.

Denne kreative prosessen ser ut til å kunne gi kunstneren rom for å stille spørsmål og tøyegrensener, som også åpner opp for kreative kunstuttrykk. Gjennom sin metode og utøvelse av kunstnerrollen tar Lilly samtidig på seg det Metzger (2010, s. 223) bringer fram som en rolle som tillater seg å stille spørsmåltegn. Her skjer det gjennom prosjektet eller utfordringen Lilly står overfor. I stedet for å hevde at å ha svarene eller løsningene er viktigst, blir spørsmålene viktigst. Grensene brytes gjennom forsøket på å framprovosere nye perspektiver og innfallsvinkler. Hennes perspektiv på handling er samtidig interessant, som hun selv sier handler dette for henne om erfaring, og som Grønning (2017, s. 11) også er inne på ved å betegne kunsten, eller her metoden, som en selvdefinert handling. Som kunstner kan utforskningen derfor se ut til å utspille seg gjennom å være *i og en del av* det som utforskes basert på ulike kreative verktøy og metoder.

Et annet eksempel på et stedsbasert kunstuttrykk er «folkekjøkken». Bente, som er kunstneren bak, konstaterer at dette er en form for kunstuttrykk som gror og stadig er i utvikling. På bakgrunn av dette sammenligner hun folkekjøkkenet med en organisme, hvor menneskene og maten gjør kunstuttrykket mulig. Et folkekjøkken er, som nevnt i kontekstkapittelet, et kunstprosjekt der konseptet er knyttet til å redusere overforbruket av mat. Folkekjøkkenet tilrettelegger for at alle som ønsker kan delta og lage matretter sammen av matvarer donert fra ulike matbutikker. På denne måten ligger det et politisk engasjement om klima, bærekraft og overforbruk bak selve konseptet for folkekjøkkenet, men samtidig sosiale forskjeller (Nielsen m.fl., 2019, s. 67), da prosjektet gis gratis måltider i bytte mot

tilberedning og deltakelse. Folkekjøkkenet er mobilt. Det er ikke bundet til en og samme lokasjon. Bente presiserer at for henne er det å oppsøke stedet en måte å angripe problemer knyttet til å arbeide med kunst og sted. Deretter vil hun engasjere seg i menneskene på stedet og starte opp samtaler med dem. Hun anerkjenner mennesker som et viktig aspekt hun legger merke til i denne delen av prosessen og stedsforståelsen.

Folkekjøkkenet som ble holdt under forprosjektet «*Ka No?*» ble arrangert nede ved Skipsvervet, den nye bydelen Vervet, og gjennom å være på området ble Bente oppmerksom på ulike grupperinger av forskjellige nasjonaliteter som oppholdt seg og arbeidet der. «*Men der var det også så mange nasjonaliteter. Det var så mange som jobbet der. Vi ante ikke at de var jo fra Litauen og Russland og alle mulige.. De hadde egne grupperinger på skipsverftet. Det var jo helt fantastisk å oppleve det også. Det var jo midt i Tromsø da. Det å være sånn.. den tilnærminga er veldig viktig i alle fall.*» (Bente). Iben legger til at generelt for kunst med et stedlig utgangspunkt er det ikke vanlig å kun tilnærme seg oppgaven gjennom tankene og kun fundere på ulike ting. Hun synes det er et poeng å faktisk få mer innsikt om hva som kan fungere på stedet og øke sin forståelse gjennom å være på der, som også kommer fram hos Dale og Berg (2015, s. 24) at tid tilbrakt på steder øker tilknytningen, og derfor også forståelse og kjennskap til det.

Iben forteller at å oppholde seg på steder ikke behøver å handle om å tilrettelegge for et spesifikt kunstprosjekt. Det kan også handle om å oppdage stedet. Dette kan for eksempel innebære å oppdage at det ikke finnes noen mennesker der, eller at mellom noen tidspunkter er det liv og aktivitet, mens andre ganger ikke. Videre forteller Iben at gjennom å ta til seg stedet kan man eventuelt bli bevisst på hvilke typer mennesker som oppholder seg der, og hvem som uteblir med et viktig poeng: «*For da ser man også hvem er velkommen på den plassen.*» (Iben). Elementene i den stedsbaserte kunsten og tilnæringsmetodene som kunstnerne forteller om ser ut til å tilnærme seg steder med fokus på mennesker, og ikke nødvendigvis direkte som et publikum. Kunsten muliggjør også utforskning av hvilke mennesker som er på stedet, alt ut fra hvilken kontekst og hvilket stedbundet prosjekt kunstnerne arbeider med.

5.3.3 Kunstneres perspektiver på byrom

Lilly forteller at hun er opptatt av å gjøre Tromsø til en bedre by for innbyggerne. I forbindelse med prosjektet til kommunen så handler dette om å ha visse perspektiver hun kan bidra med. Lilly forteller: «*(...) jeg også kan bidra med inkludering på.. hvordan inkludere ulike slags typer befolkningsgrupper inn i prosjektet. Nå jobber jeg litt med barn, men også i forhold til*

andre. Sånn at det ikke blir en elite-tenkning i forhold til hva byrommet skal være, men at man jobber.. altså bevisst i forhold til det.». Lillys utsagn kan fortolkes i sammenheng med *Visuell kunst* (Stortingsmelding. 23, 2011-2012, i Grønning, 2017, s, 1) der kunstneres holdninger om å holde økonomi og politikk blir beskrevet som å befinne seg på «*en armlengdes avstand*» gjennom dens holdning mot eliteperspektiver i byutvikling. Kunstneren gir på denne måten uttrykk for at hennes perspektiver på byutvikling inneholder og representerer noe annet enn det markedsstyrte perspektivet på byutvikling. Her forteller en annen kunstner at å oppholde seg i uterom der det er et krav om å konsumere, gjennom for eksempel er kjøpstvang, får et nyliberalistisk preg. Dette representerer for denne kunstneren en måte å forstå mennesket på som vedkommende er uenig i. Kunstnerens poeng er at uterommene bør handle om mennesker, og at det er mennesker som skaper uterom. Det nyliberalistiske preget gjenspeiler da i dens stereotypi at brukere av uterom får fortegn som kunder, og ikke alminnelige samfunnsborger med egenverdi, uavhengig av om de har kjøpekraft eller ikke. Dette betegner da den sosiale tilstanden som Grønning (2017, s. 2 & 6) peker på og som representerer t nyliberalismen, og dette blir av kunstneren oppfattet som et lite menneskefokuset perspektiv på uterom.

Lilly legger vekt på at kunst potensielt kan skape mer dybde og rom for diversitet ved å skape områder designet for å bruke tid i byrommet. Hun forteller at hun blir motivert av hva kunst kan gjøre for Tromsø by. Her peker hun på kunstens potensiale til å skape mer liv gjennom å tilbringe tid på stedet kan være et verdifullt bidrag, da deltakelsen, aktiviteter og oppholdet gir et nytt forhold til stedet. Eksemplene hun trekker fram på dette kan være alt fra kart over nye steder å spasere, utkikkspunkter eller noe å lytte på. «*Og det blir et oppholdsrom og ikke bare noe man bare går forbi.*» (Lilly). Kunsten kan på bakgrunn av Grønnings (2017, s. 14) påstand gi mulighet for innbyggere og turister til å ta del i samfunnet gjennom de aktiviteter og opplevelser kunsten tilbyr, og som Lilly er inne på når det kommer til kunst som en måte å oppholde seg på stedet. Kunst som virkemiddel for å skape oppholdsrom gjennom tid på stedet kan skape sterkere sentrumstilknytning og en relasjon til stedet, som i kombinasjon kan være med på å øke trivsel og tiltrekningskraft og dermed økt uterommets vitalitet.

Oppholdsrom og møteplasser er noe planleggerne har pekt på som et mål for uterommene i sentrum, noe som kan tyde på at disse målene anerkjennes som attraktive kvaliteter for byrommene.

En annen av kunstnerne mener at den norske tradisjonen om allmenningen er interessant, som ligger som et bakteppe og som kunstneren har med seg i sin oppfattelse av offentlige rom.

Kunstneren er opptatt av at uterommene kan gi rom for en form for produksjon på plassen i forbindelse med salg og at dette kan være en måte å skape liv i uterommene på. Samtidig poengterer kunstneren at ulike grupper mennesker bruker uterom på ulike måter. Kunsten kan her bidra til å åpne opp for å generere noe nytt gjennom å invitere de ulike gruppene inn i de offentlige rommene. Kunstneren anser samtidig at dette er et potensiale som ligger i disse offentlige rommene i seg selv. Dette perspektivet kan trekkes mot det at makt utspiller seg i uterommene (Sirowy, 2015, s. 198) til tross for det europeiske urbanisme-perspektivet om uterom og sentrum som nøytrale (Landry, 2000). Tilnærmingen til stedet som flere av kunstnerne har trukket fram ovenfor er én måte å forholde seg til steder på. Målet er å tilrettelegge for aktiviteter for å på den måten stimulere til opphold blant den jevne innbygger. Hva kunstneren her er inne på er å ta utgangspunkt i den allmenne tilgangen på fellesrommene og anvende kunsten for å gi rom for grupper som vanligvis ikke tar stor plass i rommet. Det er en form for urettferdighet (Sirowy, 2015, s. 198) knyttet til hvem som oppholder seg på de offentlige rommene, som Iben også har vært inne på, som denne kunstneren oppfatter kunsten kan bidra i å synliggjøre eller sette fokus på.

5.3.4 Hva som oppfattes som kunst er mangfoldig

Lilly nevner at ulike uttrykk varierer mellom de lokale kunstnerne, hvor hun som performance-kunstner jobber mest med det temporære og midlertidige. Hun sier: «*Det kan være en hendelse, det kan være noe som oppstår bare for en dag, men det kan jo også være noe som endres gjennom været, og vær og vind liksom.*». Hun påpeker videre at det kan være en litt gammelmodig idé at kunsten skal eller bør være permanent fordi samfunnet hele tiden er i endring. Hun presiserer at prosessene tilknyttet det permanente og den temporære kunsten samtidig har ulike omfang. Det er med andre ord ikke bare uterom og kreative prosesser som påvirkes av prosjektets status som temporær eller permanent, omfanget av prosessen får samtidig ulik mengde.

Lilly poengterer at det er mer kostbart og krever mer planlegging å kjøre prosesser som skal resultere i permanente kunstverk fordi de offentlige rommene skal kunne tåle det permanente. Hun påpeker samtidig at avdukinger og kunstverk alltid skaper diskusjoner. Et par av kunstnerne har minner og oppfatninger forbundet med ulike offentlige kunstverk. Som for eksempel det mange kanskje vil betrakte som en hyggelig statue; av Kong Harald som mottar en blomsterbukett av en liten pike ved Kongsbakken i Tromsø sentrum, som likevel har mottatt kritikk. «**latter** Så husker jeg det var veldig mye diskusjon om: «*Ja, er det en is hun står og gir?*», og slike ting.». (Lilly). Måten statuen av to løpende damer som ble donert til kommunen

har blitt flyttet opptil flere ganger rundt omkring i sentrum er også noe en av kunstnerne trekker fram som flaut. Dette kan knyttes opp mot at den offentlige kunsten vil framprovosere reaksjoner av et publikum og vil som Nielsen m.fl. (2019, s. 67 & 69) hevder være grunnlag for offentlig debatt og dermed påvirke offentligheten. Kunstnere er dette bevisst. De viser interesse ved å følge med mottakelsen av ulike kunstuttrykk og være oppdatert på Tromsøs kunstoffentlighet.

Lilly hevder at når kunstverk reises endrer stedet seg. Hun mener at sannsynligheten øker for at det oppstår en statusendring av stedet, for eksempel endring av selve bruksområdet. Hun poengterer samtidig at midlertidig kunst er gjennomtenkt kunst, og det kan vekke meninger blant publikum fordi det påvirker det fysiske landskapet. Grønning (2017, s. 2) trekker fram at kunsten har en rolle med flere dimensjoner i forbindelse med å påvirke og redefinere steder. Iben påstår på sin side at kunst er noe som vokser, og har muligheten til å si noe og kommunisere et budskap fra tidlig oppstart. Her trekker hun fram et eksempel om hvor man kan se for seg at man har vandret forbi en statue i fem år, mens forståelsen av den er fraværende. Poenget hennes er at dersom denne statuen likevel en dag skulle forsvinne kan forbigående bli oppmerksom på den gjennom at den ikke lenger er der. Da kan vi oppdage at verket likevel har hatt en verdi for et publikum som har tatt kunsten for gitt. Iben løfter samtidig tematikken noe, både om kunsten samt det permanente og hevder: *«Så man skal ikke lastes av at om man ikke tenker noe er bra fra begynnelsen at det ikke er av betydning. Eller at man ikke tenker noe er vakkert fra begynnelsen. Så det er to viktige saker, men der permanens er kanskje det aller viktigste vi jager i dag.»*

En tredje kunstner trekker også fram aspektet knyttet til historie og identitet og på bakgrunn av dette bør ikke utelate den permanente kunsten i byrom, og viser til eksempler på statuer av norske polfarere som er satt på sokkel rundt omkring i Tromsø sentrum. Ut ifra hva kunstnerne trekker fram er kunst både noe som påvirker stedet fysisk, og noe som trekker på historiske og identitetsskapende assosiasjoner. Samtidig er det permanente noe kunsten kan manifestes i, så vel som det temporære hvor kunsten gir rom for refleksjoner om dette i en mer aktualiserende samfunnskontekst. Flere av kunstnere betrakter kunst på sokkel som et kunstuttrykk som representerer det gammelmodige, som i Tromsø gjerne representerer helter eller identitetsfigurer som fangstmenn eller symbol forbundet med byens og stedets historie. Elementer i endring kan heller tyde på samfunnsproblemer eller andre tematikker som kunsten kan fange opp, forsterke, kritisere eller på annen måte protestere mot. De ulike kunstnerne

peker samtidig på at de ulike elementene innenfor både det temporære og permanente har en relevant funksjon og en plass som kunstuttrykk i offentlige rom.

5.3.5 Oppsummering

Kunstnerne betrakter kunsten som noe abstrakt som gis definisjonen kunst når dette noe gis mening og blir erklært som kunst. Kunsten i sin natur blir også trukket fram som noe utforskende og udefinert, og dermed er kunsten et fenomen som består av noe mer enn det visuelle. Kunsten har flere ulike egenskaper, både i relasjon til steder, mennesker som deltakere eller publikum. Innenfor den offentlige kunsten manifesterer den gjerne et fysisk objekt hvor denne forståelsen er i utvikling. Det er å gå fra utsmykking og sokkelstatuer til å gjenspeile et samfunn i endring. Dette kommer også til uttrykk gjennom at kunsten blir mer temporær og demonstreres i flere former og sjangere hvor kunstnerne også trekker fram at kunsten er noe som både berører og engasjerer samfunnet og de fysiske rommene. Flere av kunstnerne trekker fram at byrom handler om mennesker og kunsten handler om kommunikasjon.

Kunsten søker å oppnå forståelse. Denne kan oppnås gjennom ulike tilnærminger og metoder. Kunsten som metode og den kreative prosessen åpner opp for å utforske stedet og for å utforske det kunstneriske. I en kontekst som uterom kan kunst anvende selve stedet som mulighetsrommet for eksperimenteringen. Aktiviteter, kvaliteter, møterom, hvem som er på stedet og å oppdage stedet, så vel som tilrettelegging for kunstprosjekt er noen av hva disse kreative inngangene handler om å utforske. Kunstnere er samtidig fokusert på det menneskelige aspektet ved uterommene som også for dem kan handle om fellesskap. Stedet skapes gjennom å legge til eller trekke fra elementer, kunsten kan samtidig springe fra politiske engasjement. Kunst innenfor offentlige byrom trekkes fram som å handle om å finne en balanse mellom frihet, og avgrensinger hvor kunstnere ikke er aktører som arbeider gjennom kun tankeeksperimentering for å påvirke sted og byrom. Kunstnerne er bevisst og innrettet mot at steder endrer seg i relasjon til kunsten og, i relasjon til menneskene på stedet. Kunstnere peker på kunst i byrom som en kilde til refleksjoner, men også en statusendring av stedet. Fysiske byrom bli utforsket av kunst som et kreativt, svevende og utforskende fenomen, og samtidig la seg påvirke av det temporære eller skape lengre inntrykk og assosiasjoner gjennom det permanente.

5.4 Hvilke perspektiver og engasjement har de lokale kunstnerne på byutvikling?

Kunstnerens betraktninger på kunsten og kunstneren i byrom kan gi innsikt i hvilken måte deres arbeidsmetoder kan fungere i et samarbeid med det offentlige og med kommunen. Prosjektene som Tromsø kommune involverte kunstnerne med i er en bit av en større overordnet ambisjon for byutviklingen. Det ser ut til å eksistere en interesse og engasjement omkring byutvikling blant alle de involverte lokale kunstnerne, som hver har sine subjektive oppfatninger knyttet til temaet. Iben trekker i sitt intervju tidlig fram en utvikling hun legger merke til i byutvikling. *«Så det som er en så viktig sak i byplanlegging gjennom tidene, man kan si gjennom 1900-tallet, så har det vært en interesse for delt i vestlige samfunn. At man skal dele, alle skal bidra. Det skal være til for alle. Det har jo gått litt tapt i en slags liberalisering. Og også synet på kunst.»* (Iben).

Iben poengterer også at innbakt i et hvert kunstverk står en skaper som står ansvarlig på en annen måte enn andre samfunnsprosjekt. *«Så kunstneren er jo også en stemme som representerer folket, det subjektive. Men også en slags mellomstemme til store eksistensielle spørsmål og liksom det lille. Så jeg tenker det er den stemmen man absolutt representerer.»* (Iben). Her står kunsten for det subjektive, og ikke bare for massen påpeker hun. Videre forklarer hun at spørsmål som forsøker å undersøke hva kunst er, hva folk gjør, hva kulturen gjør for folket, og som skjer i uteblivelse av kultur; er alle former for refleksjoner. Iben mener det er her kunstnerne bidrar, gjennom kulturens måte å være refleksiv i forhold til å forstå verden. Kunstnerens påstand om at refleksjon bidrar i byutvikling kan sees i sammenheng og understøttes av Christensen m.fl. (2009, s. 212) sine perspektiver på det offentlige og planleggerens avgjørelser gjort på bakgrunn av refleksjoner, hvor disse overveielsene avgjør ulike utfall og dermed får konsekvenser for byens utvikling og framtid. Refleksjon gjennom kunst rettet mot både innbyggere og beslutningstakere i byutvikling kan se ut til å kunne ha en som er å bevege samfunnet.

5.4.1 Kunstnerens kritiske samfunnsengasjement

Ulike samfunnsengasjement innenfor forskjellige tematikker er individuelt blant de lokale kunstnerne. Bente har sterke holdninger knyttet til klimakrisen og klimakampen, og det antropocene. Det antropocene er en betegnelse på en geologisk epoke som kloden muligens er i overgangen til fordi menneskelig aktivitet og forurensing har påvirket klima og miljøet (Hofstad, 2014). Bente påpeker at hun betrakter seg selv som en kunstner med en slags

aktivistform og er veldig opptatt av å få fortløp i ulike saker. «Der jeg føler vi må bare begynne å agere, for å si det sånn. Og hvis vi skal planlegge oss i hjel så blir det ingenting ...» (Bente). Iben poengterer i denne sammenhengen at det samtidig ikke finnes aktivisme uten store system, og at disse henger sammen. At kunstneren skal kritisere ulike systemer og hva de oppfatter som problematisk i samfunnet er en rolle mange forbinder med kunstneren, hvor de også er gitt sin «kunstnerlisen» (Metzger, 2010, s. 222) til å stille seg kritisk til disse. Bente sin kunst springer ut fra hennes samfunnsengasjement og har dermed motivasjoner knyttet til å påvirke samfunnet som står utenom potensielle prosjektoppdrag.

Plansystemet er et eksempel på et system som til tross for en utvikling fra teknokratisk til et mer kommunikativt og åpent system, fremdeles har mye makt i å definere byutvikling. Innsigelser, mediaprotester og aktivisme er på sin side eksempel på former for motarbeidelse, eller krefter som kan sette fokus på ulike tema som angår det politiske- og administrative planregimet. En av kunstnerne reflekterer rundt kunstnerens mandat som å kunne være å gi rom for det mer uventede, og deretter se hva som skjer. Som for eksempel å gi plass til noe «den pengestyrt utviklingen kan overse». Kunstneren trekker fram det formatet kunstnere har skapt. De har mulighet til å jobbe sosialt og nært med mennesker og steder, og tilnærme seg for eksempel idéen om uenighet og å være opptatt av å omfavne stemmer eller grupper som normalt er usynlige. De ulike engasjementene treffer byutviklingstemaer hvor offentlige planaktører og prosjekter har potensielle som medspillere for å skape endring og fremme sitt perspektiv. Likevel er det samtidig et element knyttet til ulike tilnærminger til samfunnet, der disse kan være ulike mellom kunstnerne og kommunen i hvordan de ulike behovene relaterer seg til uterommene (Gablik, 1995 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69) i KORO-prosjektene.

De ulike kunstneres engasjement og holdninger kan sees opp mot Metzgers (2010, s. 223) poeng om at kunstnere kan ha egne oppfatninger og agendaer, og kan være opptatt av ulike samfunnstemaer slik Borén & Young (2017, s. 21) også påpeker. Dette kan komme av at kunstnerne gjerne står nærmere innbyggerne og vet mer hva som foregår enn offentlige aktører (Dang 2006, s. 124), og som Iben også hevder representerer en mellomstemme mellom beslutningstakere og innbyggerne. Det kan derfor tenkes at ulike samfunnstemaer kan komme til syne gjennom kunsten basert på kunstnerens holdninger i de ulike prosjektene, og at de samtidig fungerer som en drivkraft og mulig motivasjonskilde for kunstneres deltakelse.

5.4.2 Kunstnerne som utforskende problemløsere

Iben mener at kunstnerrollen handler om problemløsning gjennom kreativitet og kreative prosesser, og presiserer: «*Jeg tror alle kunstnere, eller at man velger å bli kunstner er at man tenker at noen ting ikke er riktig. Noen ting kan drives videre.*» For Iben handler dette om å stille spørsmål. Hun undres over hvorfor ting er som de er og utfordrer sorthvitt-tankegang ut fra en holdning om at det finnes forbedringspotensial. Hun mener samtidig at det er en samfunnsinteresse som ligger bak, og som er driver i problemløsningen og denne formen for kreativitet. Lilly forteller at hun ofte jobber ut ifra hvem som er hennes publikum. Det er likevel ikke alltid like avklart nøyaktig hvem dette publikumet er, eller hva hun ønsker å gjøre med publikumet. Også dette er noe prosessen er med på å oppdage. På denne måten kan kunstnerens utgangspunkt forstås som en kreativ, åpen og eksperimentell inngang til kunsten, hvor problemløsning og nytenkning faller samtidig under karakteristikker hos den kreative aktøren (Landry, 2000).

Kreative prosesser og problemløsning finnes i mange yrker og sammenhenger. Iben påpeker at dette likevel er noe som må opparbeides og at det den kreative prosessen ikke nødvendigvis oppstår av seg selv. Lilly forteller at det kan oppstå gjentakelser i for eksempel form, men på et visst punkt i en prosess bør kreativitet og åpenhet være det som dominerer. En annen kunstner trekker dette videre og forteller at prosessen handler om intuisjon. Hun forteller videre at det handler om å arbeide seg ut av et materiale og spinne det ut. Dette skaper mange tråder; og assosiasjoner, og blir en kreativ prosess. Her kommer Iben tilbake på banen og omtaler dette som et verktøy. I slike prosesser finnes det ingenting som er rett eller galt. Det viktigste er at kunstneren hele tiden har mulighet til å se forbi hva andre ser eller hvordan ting fremstår. Det kreative som oppstår gjennom å følge egen intuisjon, og ta inn over seg *det kreative øyeblikket* (de Certau, 1988, s. 86 i Kramvig & Førde, 2015, s. 345) i skapelsen av kunst og prosessen kan tyde på at både utforskningen og produktet kan ligge nært kunstnerens egne tanker, minner, assosiasjoner og hva Landry (2000) peker på som fantasiene.

Iben peker på at prosessen for eksempel kan være å stille seg undrende til hvordan ting blir gjort eller oppfattes ved å stille spørsmål til ulike perspektiver og, som hun sier, å hele tiden dra ut på alle spørsmålene. Deretter ser man klarere hvordan reflekteringen kan foregå videre fordi ting stopper aldri der man tror det vil stoppe. Denne måten å tøye grenser på gjennom å stille spørsmål kan sees i sammenheng med Metzgers (2010, s. 222) poeng om hvordan middelalderens hoffnarr stiller spørsmål for å oppnå nye perspektiver hos monarken og overklassen. På en lignende måte ber kunstneren innbyggere eller næringslivs- og offentlige

aktører om å reflektere over ulike tema og praksiser. Iben poengterer samtidig at verden er sammensatt av ulike perspektiver og uttaler: «Verden er konstruert sånn som den er i dag. Sånn som vi ser den i dag. I morgen kan den være annerledes. Og i forgårs var den også annerledes. At man hele tiden er bevisst om at det er ulike samfunnsforståelser som danner verden.». På bakgrunn av denne forståelsen stiller hun seg kritisk til de ulike sosialt konstruerte forstillingene og stiller derfor spørsmål ved dem. En annen av de lokale kunstnerne oppfatter også samfunnet som sammensatt og peker på verden som mer komplisert enn man klarer å ta inn over seg.

Ibens tilnærming til å reflektere omkring samfunnet og byer, samt å bruke spørsmål som en kreativ tilnærming, kommer til uttrykk under intervjuet gjennom de spørsmålene Iben stiller om hvorfor akkurat kunsten skal være permanent og «vare i omtrent trehundre år». Utsagnet er noe overdrevet for å få fram et poeng, men den dominerende diskursen om at kunsten skal være permanent synes hun er merkelig fordi det ikke eksisterer en fasit fra samfunnet for hvor denne kunsten skal plasseres. Dette ble også trukket fram som eksempel i Tromsø gjeldene skulpturen med de løpende damene. Iben snur heller på idéen og spør: «Det fins en idé, ganske mye nå, omkring byutvikling at man er mot den permanente kunsten. Men man bygger permanente byer. Kanskje man skal lage temporære hus i stedet?». Iben byter dermed med en tankegang som er tatt for gitt, knyttet til hvordan byer konstrueres. Hun trekker inn at bygninger gjerne bygges på bakgrunn av markedsstyrte krefter og utbyggere. Deretter setter hun spørsmåltegn ved hvorfor ikke kunsten skal vinne lengre fram. Denne måten å stille spørsmål på, hvor forslaget for noen kan kunne klassifiseres som helt på kanten eller til og med absurd, kan likevel igangsette en tankeprosess. Denne tilnærming kan forstås igjennom «kunstnerlisensen» (Metzger, 2010, s. 222). Måten kunstneren snur eller vender en diskusjon eller en normativ forståelse gjør at kunstneren lager en forbindelse mellom tematikken og «the strange»/ «det merkelige» (Landry, 2000, 179 i Metzger, 2010, s. 218). Dette kan tvinge fram nye tanker ved å få mottaker til å ta stilling til denne nye idéen.

5.4.3 Kritiske perspektiver på kommersialisering av byutviklingen

Iben hevder at det er stor forskjell mellom hvordan kunstnere og kommersielle aktører opptrer i byutviklingen. Kommersielle aktører blir gjerne invitert med videre i prosjekter på bakgrunn av at økonomisk vekst er en drivkraft, og Iben hevder: «Som kunstner er det viktigst at det gir avtrykk, at man ser hvor det fører hen.» Når kunstnere bli involvert mener Iben det som viktig at kunstnerne som deltar er ærlige mot egne intuisjoner og meninger, som hun legger til ofte er samfunnsrelaterte og noe annet enn det kommersielle. Bente understøtter det Iben trekker fram, og hun poengterer at det samtidig er slik at kunstnere lager noe annet enn kommersielle

aktører. Responsen fra disse to kunstnerne, i likhet med tidligere uttalelser fra andre kunstnere, tyder på at de anser seg som annerledes enn de kommersielle aktørene i byutvikling. På denne måten inngår de i et samarbeid med de offentlige institusjonene på en annen måte; for eksempel ved et mer kreativt samarbeid.

Iben peker på at samarbeid mellom kunstnere og det offentlige er noe som har pågått gjennom alle tider. Hun mener at det er et poeng at flere av de involverte aktører å forstå dette. Hun peker på oppfatningen om at det offentlige samarbeider med kunstnere som en bevegelse eller trend, og hun problematiserer hvor denne oppfatningen kommer fra. Iben legger fram at det er kunstnerne, gjennom sin interesse, som blir utgangspunkt for samarbeid og hvor denne interessen kommer fra kunsten. Når det gjelder det ene intervju spørsmålet: «*Hvordan ser dere kunstnere på å delta i en sånn prosess?*» snur Iben på spørsmålet og sier at i en historisk kontekst så er det kunstneren som har startet prosessene. Hun peker på at kunstnere som opphavet til det midlertidige og temporære, og hun tydeliggjør samtidig at en idé om at det temporære for eksempel skulle være bedre enn noe permanent ville ikke en kunstner si seg enig i. Bente bekrefter dette synspunktet, hvor Iben er heller opptatt av å vende om på perspektivet og være nysgjerrig på hva byplanlegging kan vinne på å ta høyde for at kunstnere inngår i samfunnet.

Bente understreker likevel at det ikke er slik at kunstnere besitter et perspektiv på kunstnere versus planleggere, men at du som kunstner også har mulighet til å være med på flere ledd i prosessene i likhet med andre aktørgrupper. Dette er en holdning planleggerne og kommunen også ser ut til å være innforstått med da de ønsker kunstnere inn som en del av hele planprosessen. Samtidig kan uttalelsen omkring kunstnere som igangsettere i forbindelse med samfunnsutvikling sees i sammenheng med forståelsen planleggerne lot seg inspirere av fra Frankrike-turen. «*What can art and culture do for urban development? And what can urban development do for art and culture?*» (planlegger). Første setning spør hva kunst og kultur kan gjøre for byutviklingen, som kan tyde på at planlegging tar utgangspunkt i en byutvikling hvor kunst og kultur deretter blir sett på som et mulighetsrom og potensiale for dette, men som kunstneren trekker videre og setter elementer fra kunst som en inspirasjonskilde og noe å stikke seg etter for byutvikling. Dette står i motsetning til det andre spørsmålet om hva byplanlegging igjen kan gjøre for kultur og kunsten, et perspektiv kunstneren får inntrykk av er dominerende innenfor byutvikling.

5.4.4 Kunst som refleksiv praksis

I prosjektene kan kunstnerrollen trekkes mot det mer faglig kunstneriske. I forbindelse med det offentlige samarbeidet og byutviklingen betrakter Lilly sin rolle som en aktør som kan bringe med seg unike metoder og prosesser. Da tenker hun gjerne på de hun har med seg fra tidligere erfaringer og andre prosjekter. Dette kan for eksempel være å se ulike muligheter for samarbeid og deretter implementeringer av disse. Som performance-artist går gjerne arbeidet i forestillinger og ulike former for deltakelse, hvor hun videre meddeler at hun som kunstner synes hun man kan tillate seg å gjøre ting som ikke er forventet på stedet som igjen kan skape nye tanker. Gjennom kunstnerens fokus på samarbeid og overføringsverdien til planleggerne og kommunen kan hennes arbeidsmetoder bidra til inkludering og åpenhet, som også Healey (2006 i Metzger, 2010, s. 216) påpeker som kreative element blant kreative aktører. En annen kunstner løfter perspektivet mer opp mot idéverden, som kunstneren selv ordlegger det, og i et kunstnerfilosofisk perspektiv tenker om sin rolle som mer en alternativ opprørske stemme i diskusjoner om det offentlige rom.

Refleksjon om samfunnstemaer er eksempler på hva kunsten kan bidra med i byutvikling. Et annet eksempel er hvordan kunst påvirker steder. Iben hevder at selv om man setter opp et kunstverk, så er det ikke nødvendigvis slik at det skjer en utvikling i løpet av de neste månedene. Hennes poeng er at kunsten gror i mennesker, i stedet for å gi en umiddelbar effekt. Her hevder hun samtidig at på samme måte får kunstnerne kommunen til å tenke på nye måter på bakgrunn av ulike kunstuttrykk som er skapt gjennom de ulike prosjektene. Iben understreker at det ikke nødvendigvis er det fysiske som hun først og fremst opplever utviklingen av. *«Men det gror. Og det er også bra, for det skal nemlig reflekteres. Så det gror.»* (Iben). Ulike aspekt som inngår i byutvikling, og dermed samfunnet, er gjerne komplekse, og refleksjon kan potensielt være et nyttig verktøy i håndtering og tilnærmingene av ulike utfordringer. Kunst oppfattes ikke som et instrumentelt virkemiddel i byutvikling av kunstneren, men kunst kan også anvendes slik. Refleksjon forstått som en kreativ handling kan sees i sammenheng med Landrys (2000) perspektiv på at mennesker og kreative ressurser er nødvendige i byutvikling, og at på denne måten blir denne refleksjonsevnen, som kunstneren også påstår, en form for bidrag.

5.4.5 Oppsummering

Blant kunstnerne trekkes elementer i byutvikling fram som en arena kunstnere historisk har gått forut og utfordret samfunnet til å strekke seg etter. Samtidig pekes det også på at over tid har byutvikling endret seg og rettet seg mer i nyliberalistisk retning, der det offentlige

samarbeider med kommersielle aktører som kunstnerne betrakter seg som forskjellig fra. Kunsten kan gi plass til hva markeds- og pengedrevet byplanlegging ikke fanger opp i og med at kunsten kan stå nært mennesker fra alle samfunnsklasser. Kunsten kan også bidra til refleksjon og påvirke systemet og avgjørelser da kunstnerne er bevist at ting endrer seg og er i utvikling. Å stille spørsmål, drive problemløsning, aktivisme eller politiske agendaer er alle muligheter for å framprovosere denne refleksjonen med opphav i samfunnsengasjement og kunstneres individuelle kreative prosesser. Grensetøyning og kreativitet er elementer som de assosierer med byutviklingen, og de mener derfor at kunsten kan ha en relevant rolle i byutvikling.

6 De lokale kunsternes møte med kommunen og det offentlige, gir det mersmak?

Selve byromsfestivalen og forprosjektet foregikk over en helg i 2017. Hovedprosjektet Tromsø Sjøfront har fram til nå foregått over et tidsrom på omtrent to år, og prosjektet er enda er i en tidlig fase og skal ifølge tidsplanen vare i ytterligere tre år. Jeg har derfor valgt å presentere innholdet nedenfor i en kronologisk rekkefølge. Først starter jeg med hvordan de lokale kunsternes ble med til prosjektene, etterfulgt av ulike sentrale tematikker kunstnerne har trukket fram gjennom intervjuene om for- og hovedprosjektet, og deretter avslutter jeg kapittelet med kunsternes egne refleksjoner om det pågående samarbeidet. Tromsø kommune ønsker, som tidligere nevnt, å fortsette å samarbeide med kunstnere, fokusere på kunst i uterom og å arbeide med en mer improviserende form for planlegging etter at Tromsø Sjøfront- prosjektet er over. De lokale kunstnerne som har deltatt underveis har opparbeidet ulike perspektiver og oppfatninger om samarbeidet og representerer en viktig aktørgruppe for kommunens videre ambisjoner. I dette kapittelet ønsker jeg derfor å trekke fram hvilke betraktninger kunstnerne har opparbeidet seg omkring samarbeidet til nå, for å forsøke å belyse eventuelle utfordringer og potensialer ved samarbeidet.

6.1 Kunsternes invitasjon

De lokale kunstnerne betrakter for- og hovedprosjektet som et samarbeid som KORO- *Kunst i Offentlige Rom* har inngått sammen med Tromsø kommune. De opplever Raumlabor Berlin som hovedaktøren og seg selv som bi-aktører. Kunstnerne opplever planleggerne som lydhøre og de synes det er veldig positivt å bli inkludert tidlig i prosessen og med tanke på muligheten for å påvirke «*Ka No?*» og Tromsø Sjøfront. Flere av kunstnerne synes kommunen gjør en god jobb i å invitere til dialog, men bemerker at det samtidig bør gjøres et grundigere arbeid i å undersøke hvem som kan være kulturaktører. En av de lokale kunstnerne peker på at det er ønskelig at det blir gjort et forarbeid på hvem kunstneren er som person, samt hvilke kulturytringer som finnes i byen, før man blir invitert inn i et samarbeid.

En annen kunstner antar at hennes erfaring med Folkekjøkkenet, som er en stedsbasert kunstform, er årsaken til at kommunen tok kontakt om å fortsette fra forprosjektet «*Ka No?*» og om å være med videre inn i hovedprosjektet. Flere av kunstnerne nevner også at deres deltakelse gjennom «*Ka No?*»-prosjektet har hatt betydning for at de ble invitert til hovedprosjektet. Lilly, sammen med en annen lokal kunstner, gjorde for eksempel et videoprojekt over tre år før byromsfestivalen «*Ka No?*» ble arrangert. Videoprojektet var

knyttet til det samme stedsbaserte området som byromsfestivalen. På denne måten fikk kunstneren vist sin interesse for prosjektet. Lilly antar at dette er årsaken til at hun ble spurt om å delta i «*Ka No?*» og deretter Tromsø Sjøfront. Dette er også et eksempel på hvordan planleggerne kan ha tilegnet seg kjennskap til hvordan kunstnerne arbeider på forhånd av inndragelsen og igangsettingen av for- og hovedprosjektet.

6.2 Kunstnere som bi-aktører i kunstprosjekt

KORO og arkitektkollektivet Raumlabor Berlin har vært involvert og samarbeidet med kommunen og de lokale kunstnerne siden forprosjektet. De ulike aktørene har arbeidet sammen over en lengre periode. Iben opplever at Raumlabor Berlin fungerte godt som brobygger i «*Ka No?*» prosjektet i Nordbyen og betrakter samarbeidet som positivt. Likevel er det tydelig for henne at Raumlabor Berlin er en mer prioritert aktør og at de har sammen med kommunen og KORO – *Kunst i Offentlige Rom* vært med i å styre prosjektet. Ifølge Iben har innblanding av de lokale kunstnerne vært mer sporadisk og hun peker derfor på en ubalanse mellom Raumlabor Berlin og kunstnerne. Hun trekker samtidig fram et sentralt spørsmål knyttet til rolleforståelse under samarbeide. «*Det sentrale spørsmålet handler virkelig om hvilken rolle har vi kunstnere? Hvilken rolle er vi inviterte til å ta?*» (Iben). Uklare rolleforståelser; og uklarhet i forholdene mellom prosjekter og aktører, kan være eksempler på prosessrelaterte utfordringer som usikkerheten Kramvig og Førde (2015, s. 348) knytter opp mot prosjekter som bærer preg av det utprøvende og utforskende slik som KORO-prosjektene. En aktørs rolleforståelse bidrar samtidig til å gi meninger til aktørens egne handlinger og spillerom (Grønning, 2017, s.11). Uten rolleforståelse vil det dermed kunne oppstå uklarheter og forvirring knyttet til hvilken funksjon og posisjon som det nå pekes på mellom de lokale kunstnerne og andre involverte aktører.

Iben problematiserer rollen KORO har i forbindelse med prosjektene. Hun trekker fram spørsmålet om hvem av de involverte det er som skal få timebetaling og hvem som skal motta et helt prosjektbudsjett. Her trekker Bente fram sitt synspunkt om at de som lokale kunstnere bare får smuler av det store budsjettet. Iben stiller seg ikke kritisk til Raumlabor Berlin sin samarbeidsvilje. Hun mener de leder prosjektene på en god måte og gjør en god jobb. Det hun likevel reagerer på er at de er arkitekter, ikke kunstnere. Hun trekker fram at KORO sin hovedoppgave er å sikre at flest mulig mennesker får oppleve kunst av høy kvalitet, og hun stiller spørsmåltegn ved hvordan dette kan oppnås når hovedaktøren ikke kommer fra kunstfeltet. I tillegg trekker hun fram at det nesten er en trend at KORO og kommuner lar

arkitekter ta over kunstnerisk utsmykking. Bente er enig i uttalelsen og opplever denne saken som veldig viktig.

Som Sharp, Pallock og Paddison (2005 i Nielsen m.fl., 2019, s. 69) påpeker deler både byplanlegging og arkitektur en etablert tradisjon om å ha fokus på byrom og attraktivitet, som kan tyde på at de ulike feltene kan fungere godt sammen i et felles prosjekt rettet akkurat mot uterom samt utsmykkingen av dem. Metzger (2010) trekker samtidig fram kunstneraktøren, som de siste tiårene har vært en involvert gruppe i byutvikling. Dette kan tyde på at det eksisterer en historisk anerkjennelse av relevans for begge aktørgruppene innenfor plankonteksten. Hva kunstnerne likevel peker på er at det er et skille mellom arkitekten og kunstneren som går på den kunstneriske kvaliteten, som de hevder KORO bør ta inn over seg gjennom sin posisjon og rolle som et offentlig organ med et forvaltningsansvar for offentlig kunst (KORO, u.å.b). KORO har, som tidligere påpekt, involvert to internasjonale arkitektkollegier som hver for seg arbeider med Trondheim og Oslo kommune i forbindelse med deres pilotprosjekter. Trenden kunstnerne peker på omkring samarbeidet mellom KORO, kommuner og arkitektbyrå er det altså allerede ytterligere to eksempler på under KORO sitt «storbynettverk» (Simonsen, 2019, s. 3).

I byutvikling har ofte kvalitet og byrom en forbindelse, men Iben trekker også fram diskusjonen om kunst og kvalitet. Ifølge Iben har statsarkitekten i Stockholm blant annet uttalt at i oppdrag hvor arkitekter utfører kunstarbeidet resulterer det ikke i bra kunst. Iben peker på at ikke alt skal handle om effektivitet og lettvinhet, men at det heller bør anvendes aktører som kan levere med kvalitet. Derfor opplever hun det som overraskende at KORO ikke ser akkurat dette poenget. Videre trekker hun fram at det eksisterer fire kunsthøyskoler med tilgang på aktører med kunstkompetanse på et høyere akademisk nivå. Hun stiller derfor spørsmål ved hvordan det lar seg gjøre at denne kompetansen blir forbigått, i og med at KORO, statens fagorgan, skal utvikle samtidskunsten og gi kunstnerne både inntekter og oppdrag.

Lilly har også sine meninger knyttet til relasjonen mellom kunstneren, som oppdragstaker, og KORO som oppdragsgiver, men er tydelig i sitt standpunkt av valg av side. *«Og det er jo et dilemma også fordi siden jeg vil jo alltid som kunstner være på parti med kunstnerne, men så er man jo også glad for oppdrag.»* Hun opplever samtidig at kommunen er positiv til de forslagene hun kommer med. Likevel, i og med at prosjektet er KORO-støttet har hun fanget opp at det er flere kunstnere som ønsket at prosjektet skulle vært åpent for alle. For eksempel gjennom det som kalles «open call» som innebærer at kunstnere søker på lik linje. Kunstnerne framstår som

opptatt av kvalitet og viser på denne måten stolthet til faget sitt. En av dem uttaler bekymringer om kunst som blir produsert av aktører utenfor fagfeltet. Frustrasjonen oppstår når KORO demonstrerer det kunstnerne opplever som manglende forståelse for sin rolle. Det er et tegn som kan tyde på at KORO har andre perspektiver på kunst enn de perspektivene de utdannede lokale kunstnerne selv besitter.

Lilly hevder det finnes mange lokale kunstnere i Tromsø og hun synes derfor at det er litt spesielt å ta inn dyre arkitekter fra Berlin. Hun peker på hvordan pengene blir forvaltet. Hun argumenterer med at et KORO-prosjekt er statlig finansiert og dermed skal gå til kunsten. Det problematiske er også at det er arkitekter og ikke kunstnerne som mottar midlene. Hun har forståelse for at prosjektet har mange dimensjoner og uttrykk: *«Ja, og så ser jeg at.. fordi det er et komplisert prosjekt, og da er det liksom ikke.. så kan det være fort gjøre så plutselig har man ikke tid og så blir det som du sier litt tilfeldig hvem som akkurat der og da jobber med en ting som er relevant og sånt.»* (Lilly). Det at ikke alle kunstnerne blir spurt er ikke noe hun opplever som et stort problem, men hun presiseres likevel at i og med at KORO er et offentlig forvaltningsorgan, så bør det utvise en viss forsiktighet i hvem de ansetter som fagpersoner som skal bestemme og treffe beslutninger og ikke bruke mandatet ukorrekt. En tredje kunstner påpeker også at folk kan føle seg forbigått, og tror at det er mange lokale kunstnere som kunne ha gjort en god jobb. KORO representerer for de ulike selvstendige kunstnerne en oppdragsgiver og kilde til inntekter. Borén og Young (2017, s. 24) setter søkelys på avhengighetsforholdet mellom enkeltstående kunstnere og offentlige institusjoner, som både kommunen og KORO er. Deres poeng er at kunstneren er mer avhengig av institusjonene og at det kan forklare noe av kunstnerens misnøye ved KORO sin fordeling av midler, og kommunene og det offentliges forbigåelse av mulig kompetanse som finnes.

Det er ikke bare KORO som opererer nært mellom arkitekt og kunstner. Iben kommer med et eksempel på hvordan Raumlabor Berlin bytter på hva slags fagaktør de velger å presentere seg som. I forbindelse med at hun selv holdt en forelesning på Kunstakademiet presenterte Raumlabor Berlin seg som arkitekter, dette var hennes første opplevelse av å høre dem omtale seg selv som noe annet enn kunstnerne, og sier: *«For da våger de ikke si at de er kunstnere.»* Hun peker at Raumlabor Berlin i andre sammenhenger likevel har presenterte seg som kunstnerne, noe både av Bente og Iben opplever som frekt. Bente spekulerer rundt inndragelsen av arkitekter utenifra i forbindelse med de ulike prosjektene og sier: *«Jeg tenker det, i alle fall sånn i mitt hode, at har de så lite selvtillit når det gjelder på det å være arkitekt og kunstner i Tromsø at de egentlig er nødt til å leie inn alle de promonente arkitektkontor og sånn?».*

Bentes uttalelse gjelder både Raumlabor Berlin og Collectif ETC som var med i å designe den interaktive kunstinstallasjonen på Strandtorget.

Iben har på sin side ingenting imot å skulle trekke inn kompetanse utenifra så lenge de er kunstnere. For henne er det vanskelig å tenke seg at for å sikre inntekter og profitt er det arkitekter som må tre inn, i det hun betegner som, kunstens rom. Her legger hun til at det uansett ikke burde være KORO som har oppgaven å sikre arkitekter denne typen oppdrag. For Iben blir dette en prinsipp sak hvor det handler om å stadig sikre den kunstneriske kvaliteten i det offentlige rom. Hun mener at denne kompetansen mangler i utvalgskomiteen i KORO. Hun tar likevel forbehold om at slike prosjekter foregår ulikt fra kommune til kommune, så dersom viljen for kompetanseinndragelse er der, så vil det medføre at prosjekter forvaltes på en annerledes måte enn uten.

Tilgang på menneskelige ressurser som kompetanse og kreativitet har en verdi og påvirker ulike samarbeid, slik Iben påpeker. Landry (2000) peker videre på at det er viktig å utnytte en bys egne ressurser, som den andre kunstneren lener mer imot. Det er likevel ikke uvanlig å hente kompetanse utenifra i offentlig planlegging, gjerne internasjonale aktører slik det blir presentert i Kramvig og Førdes case (2015, s. 333 & 349) som handler om innovasjon og planlegging. Likevel kan kunstnerens utsagn tyde på at de ikke er like begeistret over valget KORO har gjort av hovedaktør til de to kunstprosjektene «*Ka No?*» og Tromsø Sjøfront. Kunstner- og arkitektrollen ser ut til å operere noe flytende innen byutviklingsfeltet. Det kan samtidig se ut til at arkitekter og kunstnere har en tendens til å kunne bli brukt om hverandre, ut ifra prosjekt og kontekst innenfor samarbeid med det offentlige. Denne tendensen, eller trenden som Iben også påpeker, kan by på utfordringer spesielt med aktører som Raumlabor Berlin som opererer i grenselandet som en form for arkitektkunstnere (Raumlabor berlin, u.å.). En av de lokale kunstnerne er ikke ukjent med arkitektfaget, men fastslår at det er forskjell på disse disiplinene og at de anser seg selv som kunstner.

Bente påpeker at i Tromsø sin lokale kontekst er det, som kunstner, veldig små miljøer. Dette medfører at man i kunstprosjekter går over fra å både være kunstner til å være arkitekt. Hun har også opplevd på ulike tidspunkt at kulturbyråkratene blir kunstnere selv. Dette sier Iben seg også enig i og omtaler dette som merkelig. Bente opplever at kulturbyråkratene trækker over noen grenser, og forklarer at i og med at kunstnertittelen ikke er beskyttet i Norge kan nesten hvem som helst bli kunstnere. Til tross for at hun selv er utdannet kunstner opplever hun likevel at det kan komme en kunstsosiolog eller de som hevder de er selvlærte kunstnere og tar den rollen. Iben på sin side påpeker likevel at dette i utgangspunktet ikke er negativt,

hvor en tredje kunstner i sitt intervju også stiller seg svært positiv i en generell kontekst omkring menneskers utbrytning fra yrke som en litt fastlåst definisjon. Ibens poeng er imidlertid at når kommunen først inviterer inn aktører som jobber med kunst, på bakgrunn av at deres kompetanse anerkjennes som interessant så er hun enig med Bente at da kan man ikke blande kortene, og at dette gjelder hverken som byplanlegger, arkitekt eller kunstner.

Kunstnerrollen har en noe annen framtoning enn for eksempel planleggeren eller aktører med en form for ekspert eller beslutningstager, som Metzger (2010, s. 222) tidligere har vært inne på. Kunstnerne sin rolleopplevelse i en møte- eller samarbeidssituasjon opplever denne noe annerledes enn andre aktører som ofte er en del av planprosesser. Dette kan være på grunn av det Metzger (2010, s.223) fremhever som kunstnerens funksjon og rolle som en unik tilgang på «*det merkelige og fremmede*». Kunstnerrollen åpner samtidig opp for en spesiell entusiasme for ulike tema og aspekter (Borén og Young, 2017, s. 21) som de tar med seg inn i samarbeidet, som for eksempel arkitekten ikke har samme tilgang på. Disse forventningene til de ulike aktørrollene innenfor det kreative samarbeid kan derfor betraktes som ulike. Rollene er forskjellige; både utenfra og innad..

Kunstnertittelen er ikke en beskyttet tittel; og rollen er definert av assosiasjoner og forventinger. Det kan samtidig spekuleres i om kunstnerrollen, som i likhet med estetikken (Nielsen m.fl., 2019, s. 68), kan bli forstått gjennom hva den ikke er. På denne måten kan rollen gis rom for å bli oppfunnet i møtet med for eksempel byråkrat eller arkitekt rollen, da kunstnerrollen oppfattes som annerledes enn disse. Det er imidlertid ikke slik at aktører er fullstendig fastlåst i en rolle, og i ulike sammenhenger er det rom og nødvendighet for å benytte ulike sider av seg selv. Likevel peker kunstnerne på et lite overtramp knyttet til deres funksjon som kompetansebringende aktører basert på en inndragelse på bakgrunn av deres yrke når disse rollene blandes. Dette flytende forholdet mellom arkitekt og kunstner ser ut til å skape en del misnøye blant kunstnere. Kunstneren er trolig samtidig en av de mer utsatte gruppene involvert i samarbeidet når det kommer til inntekt og forutsigbarhet.

«Jeg har en ganske sånn dyp respekt for det jeg tenker at jeg er - kunstner. Og jeg gjør ikke andre sin jobb.» (Bente).

6.3 Å møtes i møtene

Kommunens fokus på medvirkning og involvering av de lokale kunstnerne som et forsøk på å legge til rette for deres påvirkning er noe flere av kunstnere trekker fram som positivt, hvor Lilly har fått et godt inntrykk av dette forsøket og opplever samarbeidet som spennende. Hun

påpeker blant annet på at for henne er det positivt å få muligheten til å lage kunst og bidra innenfor en større sammenheng. Samtidig anerkjenner hun viktigheten av å kunne bidra i selve diskusjonen om byutvikling. Dette begrunner hun med at det noen ganger kan være utfordrende å forstå hvordan kommunen og planleggerne tenker. Lilly påpeker samtidig at i løpet av samarbeidet har hun hatt behov for å ta i bruk og gå inn med det hun betegner som et «møte-språk» og opprettholde bevissthet omkring dette. Når det gjelder hennes bidrag til ulike forslag i en prosjektsammenheng meddeler hun: «Jeg opplever vel egentlig at de aller fleste, også kommunen, ser viktigheten i kunst hvis man snakker om det. Men så kan man jo snakke om hva som skal skje og hva man skal gjøre, og da kan det plutselig bli et problem.»

Hva Lilly peker på kan tyde på at de ulike forslagene og mottakelsen av disse opererer innenfor ulike forståelsesrammer, og mentale innstillinger. Dette kan ifølge Grønning (2017, s. 11 & 12) være av betydning for selve utviklingen av iverksettingen av et prosjekt når ulike forståelser av framskritt ligger til grunn. Samtidig viser dette til at selve forståelsen og aksepten for kunst som relevant, ikke nødvendigvis er nok for å skape imøtekommenhet for kreative forslag. Tilvenningen må gro, i likhet med kunst i offentlige rom. Det er med andre ord en modningsprosess, som planleggeren også har påpekt, å finne en kommunikasjons- og samarbeidsform som fungerer hvor de ulike partene blir hørt, og ikke minst forstått.

Iben hever at kunst er mer enn det visuelle og produktet, og at selve kunsten representerer en intellektuell forståelse framfor en visuell forståelse. Her sier hun: «Vi (kunstnere) må jo komme i kontakt med hele bakgrunnen og hele tanken med byplanlegging innen vi liksom det.. er langt ifra en enkel sak.», hvor byutvikling utgjør en kontekst som det blir viktig for henne å danne en forståelse for. Dette understøttes også av (Borén & Young, 2017, s. 24) som trekker fram det å sette seg inn i nye praksiser som resurskrevende, hvor dette heller ikke er en gitt prioritet blant kunstnere i forbindelse med samarbeid i planprosesser. Det kan derfor tyde på at det finnes kunstnere involvert i dette prosjektet som i likhet med planleggerne viser vilje til å oppsøke kunnskap og dermed forståelse for plankonteksten samarbeidet inngår i.

Opparbeidelse av tillitt kan potensielt føre til et godt samarbeidsklima (Healey og Sandercock i Metzger, 2010, s 220) som åpner opp for imøtekommenhet og opparbeide en holdning for å stille seg mer forstående til kunstnerens forslag. Gjentatte møter i prosjektsammenhenger gir muligheten for å utforske hva de ulike aktørene oppfatter som en selvfølge og hva som lett kan misforståes, som for eksempel handlinger, mulighetsrom eller framgangsmåter. «Møte-språket» Lilly bevisst velger å ta i bruk kan tolkes som et tegn på tilpassing, på lik linje som

planleggerens åpenhet og imøtekommenhet. På denne måten står begge aktører i en posisjon til å nærme seg hverandre slik at de ulike bidragene kan få en reell sjanse for påvirkning.

En av de andre kunstnerne trekker fram hvordan kunstnerne, eller andre, tvinges til å prate på en spesiell måte innenfor samarbeid med det offentlige. Kunstneren er også kritisk til det vedkommende betegner som *de byråkratiske rommene* når det kommer til egnethet som møterom i samarbeid mellom ulike parter. Kunstneren trekker i stedet fram de offentlige rommene som mer flytende og åpne, der de firkantede rommene byråkratiet vurderer som anvendbare rom kan oppleves som påtrengende i en møte-situasjon. Kunstneren legger fram ulike elementer som Borén og Young (2017, s. 24) peker på som irritasjonsmoment kunstnerne gjerne møter i samarbeid med det offentlige. Hvor dette samarbeidet fra det offentlige side befinner seg på et hverdagslig nivå. Andre eksempler kan være hva Metzgers (2010, s. 223) peker på som ritualiserte handlinger innenfor planlegging og samarbeidsprosesser. Møterommene, språket og prosedyren er eksempler på disse. Disse er normaliserte og tatt for gitt, og kunstneren er ikke enig i denne formen for å legge til rette for samtaler og dialoger. Her trekker heller kunstneren fram de offentlige rommene som en arena som mer passende, da de har andre egenskaper enn de alminnelige innendørs møterommene, og at de samtidig bryter med måten det offentlige vurderer som normative framgangsmåter for samarbeidsprosesser.

6.4 Langreist og kortreist inndragelse og medvirkning

Om KORO-prosjektene som en del av byutviklingen til Tromsø sentrum, påpeker Lilly viktigheten av å bruke aktører som kjenner Tromsø og stedet, og ikke kun utelukkende bruke arkitekter fra Tyskland eller Frankrike. I denne sammenhengen uttrykker hun: *«Og all ære til dem, men det er noe med at man kjenner til på en måte stedet og historien og kulturen på en annen måte i kroppen enn hvis man kommer her og tilbringer en uke. Da vil man kanskje fort bli veldig fasinert over fiske, fisken og nordlyset.»* Bente, som oppfatter seg selv som byborger, trekker fram diskusjonene som oppstår i forbindelse med *«Ka No?»* og Tromsø Sjøfront, og viktigheten i å delta på disse, i og med at hun besitter lokal-kunnskap i og med at diskusjonene påvirker kunsten og dermed byen. Kunstnerens uttalelser kan tilsi at de er bevisst sin relasjon til Tromsø, og at relasjonen er annerledes enn den aktører som kommer utenfra nødvendigvis til ha. Noen av dem representere er veldig lokal stemme og har et innenifra stedsperspektiv opparbeidet, ifølge Dale og Berg (2015, s. 24). Dette kommer av minner og tilknytninger opparbeidet over tid. Et par av kunstnerne har også oppholdt seg i

Tromsø ikke bare i voksen alder, og har sett med egne øyne utviklingen til Tromsø sentrum over lang tid.

En annen kunstner synes Sjøfront-prosjektet handler mye om forpliktelser og stiller derfor spørsmåltegn ved at Raumlabor Berlin er med som kurator med tanke på deres relasjon til Tromsø kommune. Kunstneren opplever Raumlabor Berlin som å være en aktør som er litt for langt unna, og der igjen litt for lite involvert. Hva de har gjort og bidratt med har kunstneren ingen kritikk mot, og synes mange av deres prosjekter er gode. Samtidig synes kunstneren at de representerer en metode fra 90-tallet, som ikke er særlig innovativ. Dette opplever den lokale kunstneren som merkelig og vurderer heller ikke kommunes valg som modig. Dersom den offentlige planleggingen likevel skulle ønske å unnlate å fysisk hente inn kompetanse; argumenterer Iben med at det er mulig å la seg inspirere og lære av andre steder og kompetansen utenfra gjennom dokumenter og undersøkelser, uten at hun hevder dette er et mål. Eierskap blir likevel trekket fram som et viktig element for kunstnerne i samarbeidet. Uttrykket for bekymring knyttes til Raumlabor Berlin som internasjonal og fjern aktør som potensielt kan mangle det ønskede nivået av eierskap, gjennom å ha tilbrakt mindre tid på stedet enn lokale aktører.

6.5 Kommersielle krefter og forventinger

Kunstnerne betrakter sin rolle i forbindelse med Tromsø Sjøfront-prosjektet både i sammenheng med det overordnede byutviklingsperspektivet som sjøfronten isolert. Når Bente tenker på visjonen «*Arktisk Hovedstad*» for Tromsø sjøfront, forteller hun at dette får henne til å steile rundt den totale definisjonen av *arktisk*. Hennes assosiasjoner til arktisk er blant annet isbreer og hun oppfatter hele prosjektet som et veldig kommersielt prosjekt. Hun trekker fram at det er mange ulike aktører involvert, som for eksempel en av Norges største eiendomsaktører, og at hennes rolle som kunstner oppleves mer som det hun selv betegner som «*pynt på kaka*». I forbindelse med målene for Sørbyen, der det skal bygges blant annet hotell og museum, uttrykker hun at hun kan bli litt matt av hele prosjektet. «*Det er så massivt det som egentlig skal foregå der.*» (Bente). En av de andre kunstnerne påpeker at invitasjonen til «*Ka No?*»-prosjektet kom kort tid før prosjektet, og kunstneren syntes gjennomføringen bar litt preg av at kommunen bare legger til noen lokale kunstnere som kunne bidra med noen kreative påfunn. Kunstnerens opplevelse av kunstnerne tilføres prosjektet med en forhåndsdefinert funksjon av kommunen som kun en form for underholdning eller stønt, kan sees opp mot Nielsen mfl. (2019, s. 69) sitt perspektiv på kunstnere som et middel for andre

interessenter i byutvikling, hvorpå kunstnere potensielt kan opparbeide seg et lignende inntrykk til tross andre intensjoner fra kommunen. Planleggerne trekker fram i sitt intervju at de er interessert i å inkludere de lokale kunstnerne i så stor grad det lar seg gjøre i prosjektene, men at noen av kunstnerne likevel opplever at samarbeidet i «*Ka No?*»-prosjektet var forhastet og at det opereres med svært sterke markedskrefter i prosjektet om Tromsø Sjøfront.

Bentes oppfatning av Tromsø Sjøfront er at den blir presentert som et område som skal være veldig pent og hvor man bare skal vandre på en fin gangvei, og la seg imponere over det hele. Her synes hun at prosjektet blir svært kommersielt og at kunstnerne igjen blir pynt på kaka. Hun poengterer samtidig at kunstnerne får lite penger sammenlignet med de kommersielle interessene i prosjektet, men at de likevel selv kunne ha uttrykt seg tydeligere for å oppnå flere muligheter. Bente trekker fram ulike elementer som har blitt brukt i forbindelse med et kunstprosjekt med Kurant Nabolag er blitt brukt i markedsføring av den nye bydelen Vervet, som var et område som også relaterer seg til forprosjektet «*Ka No?*», men også prosjektet om Tromsø Sjøfront. Bente nevner også gentrifisering i forbindelse med Vervet, som innebærer omgjøring av en bydel eller byområde fra lav- til høystatus attraktivt for det høyere sosiale sjiktet (Rasmussen & Thorsnæs, 2018). Likevel presiserer hun det ikke er noen hensikt i å forsøke å stoppe og protestere mot de kommersielle drivkreftene og uttrykker: «*Det er grusomt. (...) Det går den veien likevel i denne superkapitalismen til samfunnet. Da blir det å fokusere så mye energi på å protestere mot dette her at vi kommer oss ikke videre.*». I Bentes oppfatning er det viktigere å heller passe på å være i utvikling og i bevegelse.

Kommunens planer og ambisjoner om å bygge hotell og museum i Sørbyen trekkes også fram av en annen kunstner, som synes markedskreftene får dominere og mottar lite motstand fra kommunen. Kunstneren er samtidig litt betenkt over hvor stort og omfattende prosjektet om Tromsø Sjøfront egentlig skal være. Kunstneren hadde imidlertid en forventning om å gjøre en slags forskjell og stå på kommunens side i forhandlinger. Dette var forventninger som oppsto på bakgrunn av involveringer som foregikk såpass tidlig i prosessen knyttet til prosjektet om sjøfronten. I stedet har den lokale kunstneren opplevd å heller bli noe irritert over hvordan kommunen handler i forbindelse med samfunns- og byutviklingen, og er uenig i hvordan utviklingen omkring sjøfronten skal utartes. Det er tydelig at det har oppstått ulike brytninger i form av forventninger gjennom kunstnerens samarbeid med kommunen og KORO, som jeg allerede har rettet mot på bakgrunn av Borén og Young (2017, s. 24) sitt poeng om misoppfattelser på hverdagsnivå hvor brytninger av disse kan føre til misnøye. Samtidig er

det relevant å trekke fram Metzgers (2010, s. 223) poeng om at en kunstner ikke behøver å være apolitisk og uten agenda, tvert imot kan det tyde på at noen av kunstnerne har sterke meninger vedrørende Tromsøs byutvikling og at de har tanker rettet spesifikt med prosjekter som «*Ka No?*» og Tromsø Sjøfront.

En av de lokale kunstnerne uttrykker frustrasjon over at kunstnere blir en stemme som løftes fram når det trengs, og at på denne måten blir kunstnerne litt ufarliggjort. Den lokale kunstneren er interessert i å arbeide med byrom på en kompromissløs måte, og synes at under et byutviklingsregime kan kunstnerne bli tannløse og en form for brikke i deres egen lekegrind. I sitt intervju uttrykker Lilly på sin side igjen en bekymring om at det kan oppstå mye kompromiss fra kunstnerens side dersom kunst ikke er hva som skal stå i fokus. Det kan virke som at for kunstnerne oppleves det ikke som om kunst og kunstnerstemmen står i fokus i kommunens prosjekter, og at kunstnerstemmen som kritisk stemme dysses ned.

6.6 Kunstnerens refleksjoner om samarbeid og foreløpige resultat

De lokale kunstnerens erfaringer og betraktninger omkring samarbeidet er et poeng å se i lys av at de er individualister, da de ikke opererer som en gruppe. Dette er noe kommunen bør tenke over i deres involvering og samarbeid med selvstendige kunstnere. I forbindelse med Tromsø Sjøfront har Lilly allerede gjort seg noen tanker, og forteller at hun er opptatt av åpne rom og ser stedet i sammenheng med fjellene og havet som preger det. Hun ser for seg ulike måter å kunne åpne opp stedet hvor aktiviteter knyttet til vannet, som for eksempel flytebrygger og lett tilgjengelige kanoer, kunne vært måter å få til dette på. Når det kommer til forutsetninger for slike typer prosjekter trekker hun fram økonomiske rammer, tid og kunstnerisk frihet. Hun setter fingeren på at det er viktig å være bevisst at under alle de ulike møtene som forekommer i et prosessforløp får ikke kunstnerne betalt, mens kommunale ansatte får fastlønn, en diskusjon både Bente og Iben har vært inne på.

Lilly er samtidig opptatt av mulighetsrom og åpenhet rundt ulike kunstuttrykk, hvor hun uttrykker: *«Så på en måte slike typer forståelser, at hvis man skal inngå slike samarbeid med kunstnere hvilke typer rammer er det man gir. Det tror jeg er litt viktig å ta med inn. Så det er jo én. Og så synes jeg jo også rom for den kunstneriske friheten og hva er det på en måte som oppstår fra kunstneren og da at det kan være kritiske verk eller sånne ting. Og at man liksom legger til rette for det er jo interessant.»* På bakgrunn av utsagnet kan det tyde på at den kritiske kunsten ikke er like sterkt forbundet med prosjektet fra det offentliges ståsted, som kanskje oppleves som en selvfølge for noen av kunstnerne som er involvert og opptatt av offentlige rom. Som Borén og

Young (2017, s. 25) legger fram er ikke kunstneren nødvendigvis en representasjon av idealister og den kritiske kunsten kan bli en uutnyttet mulighet som relevante bidrag i byutviklingen i Tromsø. Hverken planleggerne eller de ulike offentlige planene sier tydelig at kritisk kunst ikke er velkommen. Det kan heller se ut til at dette handler mer om å danne en forståelse og åpenhet for å skape rom for denne kunsten gjennom kunstneres argumenter internt i prosjektet.

Lillys sier videre om at det handler om de rundene med refleksjon kunstneren må gjøre for å produsere kunst, og i den forbindelse peker hun på at tidsfristene kommunen gir, er nødt til å være realistiske. Hun anser for eksempel en tidsramme på to måneder som knapp dersom det forventes et ferdig kunstverk. Lilly forteller samtidig at hun hadde satt pris på mer langsiktighet og blitt tatt mer med av kommunen, og fått tydeligere beskjeder om hva som er ulike mål på en periode på kanskje ett eller to år. Hun opplever nemlig i dette prosjektet at alt skal foregå så plutselig, som hun tenker hører sammen med kommunens ønske om midlertidighet og ting som bare dukker opp. I og med at kunsten produseres gjennom kunstneres egen kreative prosess og øyeblikk (de Certau, 1988, s. 86 i Kramvig & Førde, 2015, s. 345), som gjerne framprovoseres av spontanitet, trigger og inspirasjon, kan disse sjeldent planlegges. Kommunen bes ta dette inn over seg en forståelse ikke bare i forhandlinger, men også realisme knyttet til kunstproduksjon og skapelsesprosessen.

Lilly innrømmer at det kan også være utfordrende for henne å vite hvordan hun som kunstner skal bidra i det stadiet og skrivefasen hovedprosjekter er nå. Forklaringen hennes er at hun ikke har de byråkratiske verktøyene som blir gjeldende når de ulike elementer skal forankres i dokumenter og forteller: *«Hvis man skal snakke negativt, kan man jo føle hva jeg ikke kan bidra med litt sånn med kommunen og byplanlegging så er det liksom å innfiltrere deres.. Em, endre deres måte å jobbe på. Og tenke på hvis det ikke er liksom åpenhet for det. Fordi noen ganger så kjennes det litt som om det foregår veldig mye på papiret og ikke så mye gjennom liksom handling av de..»*. Hun har likevel håp om at hennes bidrag tas med videre og opprettholdelse av kontakt for oppdateringer. Som Borén og Young (2017, s. 24) peker på kan det oppstå misnøye fra kunstnere side dersom planer i ettertid ikke inkluderer deres bidrag. I tillegg er forståelsen for handling noe ulik, da Lilly på et tidligere tidspunkt har uttalt at hun forbinder handling med erfaring, og Grønning (2017, s. 11) påpeker planleggeres forståelse av handling som en form for tiltak. Å utforme planer og dokumenter kan her sees som et eksempel på en form for tiltak og dermed handling, da det er forankringen i disse som legger føringer for det videre arbeidet innenfor offentlige planprosesser.

En av de andre kunstnerne synes at kommunen driver og lokker litt, og poengterer at som kunstner stiller man seg veldig positiv og interessert i å få oppdrag. Likevel opplever kunstneren at det trolig ikke er rom for sine egne perspektiver i prosjektet, og at KORO og kommunen er ute etter et annerledes byrom enn seg selv. Kunstneren har inntrykk av at det kan virke som om de offentlige aktørene gjerne vil ha sitteplasser hvor cafévarer kan nytes på et kaiområde der visse trekk av gentrifisering er en del av målet. Eller andre eksempler som oppvarmede benker eller røykerom og ly for røykere, som heller ikke er hva kunstneren ser for seg når det skal utforskes og arbeides med uterom. Kunstneren understreker at det samtidig er utfordrende å finne engasjement dersom involveringen ikke eksisterer på et tilfredsstillende nivå. Det kunstneren uttaler kan sees i lys av hva Kramvig og Førde (2015, s. 349) peker på som opplevelsen av å utsettes for forsøk på temming, som kulturnæringsaktørene i deres forskning opplever i møte med aktører med ulike perspektiver. I kunstnerens møte med KORO og kommunen vil det under møter og diskusjoner omkring prosjektets forløp og mål forhandlet mellom deres perspektiver, som ser ut til å representere hva Kramvig og Førde (2015, s. 349) presenterer som ulike virkeligheter. Når disse ikke når fram fra kunstnerens side og ikke blir hørt på det nivået kunstneren ønsker, oppstår det tvil rundt deres involvering. Dette kan videre forstås i retning av Kramvig og Førdes (2015, s. 350) sammenkobling mellom at en idé tappes for mening gjennom forhandlinger og deretter aktørers tap av hensikt for å fortsette.

Bente påpeker at hun synes ting kan tyde på at ulike samarbeid med kommunen har blitt startskuddet for å lage disse type kunstprosjektene som «*Ka No?*» og Tromsø Sjøfront, og har kanskje satt en ny standard når det gjelder utforming av byrom og sier: «*Det er kommet inn en ny annen giv. Vi har fått lov til å begynne å utfolde oss i byplanlegging og i byen med de her kunstprosjektene synes jeg*». Iben hevder likevel at når det gjelder hva selve kunsten har generert av fysisk påvirkning så er det enda for tidlig å si. Dette mener hun skyldes at kunsten ofte har et mye lenger perspektiv som handler om visjoner. Noen av kunstnerne har gjennom de ulike samarbeidene blitt kjent med mange flere byråkrater og kommet i nærmere dialog med dem, mens andre kjente noen fra før. Lilly uttrykker også at det ligger potensialer for hvordan kommunen driver byplanlegging gjennom å få med kunstnere i hele prosessen og få kunst integrert i planleggingen. At man kan klarer å unngå at kunst er noe man legger til på slutten av et prosjekt og at kommunen kan bli oppdragsgivere for kunstnere. Og som Iben også trekker fram at det bidrar i deres utvikling som kunstnere. Lillys forventinger til prosjektet er imidlertid at kommunen skal ta samarbeid mellom kunstnerne og dem selv på

alvor også etter prosjektslutt. Videre trekker hun fram sine egne forventninger knyttet til innholdet og arbeidet langs sjøfronten og presiserer: «... at det skal skje noen litt store ting på sjøfronten som også har kunst med seg. Om det så er store midlertidige prosjekter eller mer sånn permanente ting så forventer jeg at det skal komme et eller annet. Og at formatet skal være enda større enn det har vært.»

De fleste av kunstnerne opplever kommunen som genuint interesserte og generøse, samt at de tar seg tid til å ha et godt samarbeid, med godt gehør. Det oppleves også som det er kort vei mellom ord og handling. Gjennom samarbeidet har kunstnerne opparbeidet en oppfatning om at det eksisterer en kultur for at ting går raskt, med preg av hva en av kunstnerne omtaler som en «*Do it yourself*»-holdning. En annen kunstner peker også på at det har vært veldig tydelig hvem som er ledere i prosjektet og de har hatt samme kontaktpersoner underveis som er behagelig underveis i samarbeidet, og en tredje kunstner synes planleggerne har hatt et vidt blikk for innspill fra ulike hold. Flere av de lokale kunstnerne opplever også samarbeidet som en positiv erfaring, og flere synes det fram til nå har absolutt vært verdt å delta.

«Og jeg tenker da når du er tidlig med i sånne prosjekt som er raust der du selv også kanskje byr på, det avler flere prosjekt som byr på.» (Bente).

6.7 Oppsummering

Kunstnerne opplever å ha tatt del i kommunens og KORO sine prosjekter på bakgrunn av deres arbeidsmetoder som kunstnere, deres interesse for prosjektet og deretter invitasjon med videre etter forprosjektet. Som bi-aktører pekes det samtidig på at rolleavklaringen er noe uklar og at det eksisterer en ubalanse mellom dem som lokale kunstnere og hovedaktøren Raumlabor Berlin. Det blir samtidig påpekt at viktig kompetanse på kunst blir forbigått gjennom samarbeidet med KORO og kommunen. KORO blir særlig kritisert for ikke å være oppmerksom på forbindelsen mellom kunstoppdrag og kvalitet, og forskjellen på arkitekt og kunstner i sin rolle som offentlig kunstorgan. Medvirkningselementet i prosjektene gjør at kunstnerne opplever at de får mulighet til å delta i viktige diskusjoner som angår kunst og Tromsø, og ikke bare produksjonen av kunstuttrykk i forbindelse med utviklingen av uterommene. Det kan likevel i disse møtene oppstå utfordringer knyttet til tilpasninger, tid, kommunikasjon og tilnærminger til prosjektet og mellom aktørene.

Den lokale kunnskapen og tilknytningen de lokale kunstnerne besitter blir også trukket fram som viktig, og at aktører som Raumlabor Berlin, som står fjernere fra Tromsø som sted, kan ha et svakere nivå av involvering, mens de samtidig likevel er dyktige i sitt arbeid. Å

involvere aktører både uten- og innenfra har ulike aspekter å tilføre et prosjekt, hvor det er noe ulike oppfatninger på hva som burde være fordeling av ansvar innenfor byplanleggingen i Tromsø. Det er likevel Raumlabor Berlin som arkitekter og hovedaktører i et KORO-prosjekt som kunstnerne opplever som problematiske. I tillegg har kunstnerne et inntrykk av seg selv som noe ufarliggjort og som pynt i en overordnet sammenheng forbundet med sterke kommersielle krefter som også opererer i byutviklingen.

Underveis har det oppstått ulike brudd mellom de opprinnelige forventningene knyttet til deres involvering og samarbeid, som har påvirket motivasjonen for videre samarbeid. Det etterspørres samtidig mer fokus på kunsten i prosjekt, hvor faktorer som lønn og budsjetter har blitt trukket fram som noe utfordrende av flere av kunstnerne. Det er likevel foreløpig få tegn til fysiske resultater av de ulike prosjektene. Kunstnerne opplever samtidig at det eksisterer en genuin entusiasme for kunst og kunstnere i byutvikling. Kommunens oppriktige interesse, åpenhet og et tett samarbeid med tydelige aktører for det offentlige har gjort at kunstnerne samtidig kjenner på positive forventinger videre i prosjektet. Det offentliges holdning til å sette i gang og utålmodighet passer kunstnerne godt, hvor alle beskriver samarbeidet med planleggerne som positivt. Til tross for ulike sammenstøt og prosessrelaterte utfordringer gir kunstnerne et sammensatt og overordnede inntrykk av at kunstprosjekter i samarbeid med kommunen og det offentlige gir mersmak.

7 Avslutning

7.1 Diskusjon

Oppgavens hensikt har vært å undersøke hvilke potensialer som kan utløses og hvilke utfordringer som kan oppstå når kunstnere og det offentlige skal samarbeide innen byutvikling. Ett av forskningsspørsmålene handlet om å undersøke hvordan planleggerne og kunstnerne forholder seg til kunst, byrom, kunst i byrom og byutvikling. Dette forskningsspørsmålet er relevant fordi disse elementene er sentrale i prosjektet. Oppfatninger og perspektivene på disse ifra det offentlige som oppdragsgiver og den lokale aktørgruppen av kunstnere er derfor nyttig i å forsøke å peke på potensialer og utfordringer i samarbeidet. Det andre forskningsspørsmålet sette fokus på hvordan de lokale kunstnerne opplever møtet med kommunen og det offentlige gjennom Sjøfront-prosjektet. Gjennom å undersøke dette vil oppgaven kunne bidra i å forstå kunstnernes perspektiver i en plankonnekst, som var en sentral del av hensikten for forskningen.

Under intervjuene med kunstnerne har det kommet fram ulike aspekter på samarbeidet med kommunen og KORO. Noen av momentene ønsker jeg å ta for meg og diskutere videre for å redegjøre for enkelte kunstnernes relevante perspektiver. *KORO-Kunst i offentlige rom* har mottatt noe kritikk blant noen av mine informanter for å befinne seg i en gråsoner mellom å tildele midler og oppdrag som er i tråd med deres rolle. Samtidig er KORO en viktig inntektskilde for kunstnere. Kritikken strekker seg samtidig noe lengre i forbindelse med det som blir trukket fram som KORO sin manglende kunstkompetanse. Dette kan være med og bidra til å skape distanse mellom dem og den alminnelige kunstneren, som samtidig ofte vil velge å ta mindre plass i møte med KORO-konsulenter. En lokal kunstner ga uttrykk for det som hevdes å være en gjennomgående mangel på involvering av kunstnere internt i KORO. Mangelen på kunstkompetansen mener kunstneren gir utslag i forbindelse med KORO sine utvelgelsesprosesser i forbindelse med de ulike prosjektene. Dette kommer blant annet til uttrykk ved at den involverte KORO-konsulenten i Tromsø prosjektet oppleves å ikke ta inn over seg kunstners rolle som en kritisk stemme, til for eksempel kommersiell byutvikling. Flere av kunstnerne i ulike sammenhenger uttrykt misnøye over at beslutningstakere mangler kunstkompetanse. Slike irritasjonsmomentet er ikke uvanlig i disse samarbeidene (Borén & Young, 2017, s. 24).

Måten Tromsø kommune fordeler midler på og sammensetningen av inviterte kunstnere er også noe som trekkes fram. Et alternativ som ble foreslått blant kunstnerne kunne vært å for

eksempel involvere kun to kunstnere som våger å representere den kritiske stemmen. Måten prosjektene er skapt har betydning for innholdet i prosjektene. Den måten Tromsø kommune har valgt i dag, blir av en av kunstnerne oppfattet som en strategi for å blidgjøre det lokale kunstnermiljøet. Prosjektene til Tromsø kommune og KORO blir påpekt blant kunstnerne som veldig ufarlige og hyggelige, hvor Raumlabor Berlin sitt japanske bad under «*Ka No?*» som et eksempel på denne typen hyggelig kunst. En av kunstneres inntrykk av KORO er samtidig at de opplevde at de tar på seg en rolle som en samfunnsaktør som stiller seg på samme side som eiendomsutviklere i samarbeid med kommunen. Det ser dermed ut til at det eksisterer en holdning blant kunstnere om at KORO besitter et annerledes grunnsyn på byutvikling dem. Årsaken til dette hevder flere kunstnere er mangelen på kunstkompetanse internt i KORO. Kunstnerne mente for eksempel at konsulentene ikke anerkjente forskjellen mellom arkitektene og kunstnerne, mens KORO hevder at de har den relevante kompetansen for slike prosjektene og viste til Raumlabor Berlin som eksempel (Simonsen, 2019, 61).

Blant de lokale kunstnerne trekkes det fram en overordnet kritikk av medvirkningen innenfor samarbeidet. Det har vært innkalt til møter hvor kunstnerne har vært til stedet, men der ingen beslutningstakere har deltatt. Det oppleves ikke som nyttig. I tillegg har noen en opplevelse av at flere av partene er utålmodige og ivrige, men at plansystemet hindrer hurtighet. Plansystemet krever at alle skal bli hørt og det tar tid. Et annet perspektiv på målsettinger er å få til å strebe mot å planlegge for uplanlagte, en kompleksitet som har vært mye teoretisert og diskutert i planfaget. I et kunstnerperspektiv har det uplanlagte en særegen verdi fordi det å utløse spontanitet er ektefølt og kan ikke forfalskes, der det å søke forståelse og innsikt er noe som går igjen blant kunstnerne.

En annen diskusjon er hvordan den interaktive kunstlekeplassen på Strandtorget har blitt møtt av innbyggerne i media. I lokalavisen iTromsø har en familiefar omtalt lekeplassen som «*et makkverk*» (Markussen, 2019), og en lokalpolitiker har omtalt lekeplassen som en «*nordnorsk raillsjå*» (Henriksen, 2019). I medieoppslagene blir kunstlekeplassen omtalt som stygg. Den visuelle inntrykket blir altså kritisert fordi de har andre forventinger til en lekeplass sine estetiske kvaliteter enn det kunstlekeplassen leverer på. Kunstneres poeng om at kunsten og samfunnet skal gi plass til det stygge eller fremmede som en overordnet diskusjon kan være treffende sett i lys av kritikken nevnt ovenfor. Dette er fordi installasjonen gjennom å nettopp ikke være hva som forventes har en sjokk-faktor som samtidig har mulighet til å overraske og dermed glede et publikum. Installasjonens fysiske framtoning kan også betraktes å være mer i samsvar med Tromsø sentrum sin «*rufsete identitet*» som påpekes av planleggerne. Blant

kunstnere har det samtidig vært påpekt at den øyeblikkelige mottakelsen og forståelse av de kunstneriske elementene i kunstprosjekt ikke er hva som veier tyngst i kunstens funksjon. Den påvirker sted og mennesker over tid, og utfordrer tanker og perspektiver på hva som tas for gitt.

Tromsø Sjøfronts-prosjektets konsept når det gjelder uttesting og medvirkning gjør samtidig at prosessen er et viktig element for læring. At installasjonene er midlertidige åpner opp for en mer tids- og kostnadseffektiv implementering. Lekeplassen i møte med å være et kunstuttrykk har samtidig mottatt kritikk for dårlig funksjonalitet. Det er dermed ikke kun aksept og refleksjoner omkring estetiske kvaliteter som viktig i et slikt prosjekt. Lekeplasser i et byplanleggingsperspektiv handler om å skape gode oppvekstvillkår for barn og unge. Kunsten har evne til å gjenoppfinne hva det betyr. KORO-konsulenten har uttalt at Raumlabor Berlin ønsker å involvere de lokale kunstnerne (Simonsen, 2019, s. 61). En av arkitektene fra Raumlabor Berlin ser på medvirkning og deltakelse som en måte å opparbeide seg kunnskap og å undersøke (Simonsen, 2019, 70) byutviklingsprosjekter. Den lokale kunstneren som deltok under utformingen var også opptatt av det utforskende elementet og åpenheten for kreativitet som rådende. Kunsten blir dermed også eksperimentering gjennom deltakelse og samskaping. På denne måten blir funksjon og estetikk konsepter som blir til og utarbeides gjennom en åpen kreativ prosess.

På Strandtorget kan kunstlekeklassen som et formål, trekkes opp mot artikulerte mål for området. Kommunen og det offentlige ønsker at barn, og andre brukergrupper, skal kunne oppholde seg på møteplasser som danner en ny relasjon til Sjøfronten (Utkast til temautredning, s. 2, i Simonsen, 2019, s. 80). Som tidligere nevnt støtter Grønning idéen om at kunstens evne til å engasjere og oppholde seg på steder, danner relasjon til stedet (Dale & Berg, 2015, s. 24). Gjennom aktiviteter introdusert av kunsten, kan kunsten bidra til samfunnsdeltakelse. Dette er noe de lokale kunstnerne orienterer seg mot. Det kan på bakgrunn av det reflekteres over om installasjonen likevel oppnår en nærest umålbar samfunnsmessig effekt gjennom sin tilstedeværelse i det offentlige rommet.

En av kunstnere peker på at denne type kunstprosjekter beveger seg inn på og handler om at alle har ansvar for utviklingen av de offentlige rommene. Gjennom dialog åpner kunsten opp for å ta del i samfunnet, hvor det noen omfatter om den stygge kunsten kan ha positiv effekt gjennom å bidra i å våge å møte det fremmede. Kunstnere trekker her poenget som ligger i at det stygge og det fremmede eksisterer på lik linje med det trygge og det vakre i samfunnet. På denne måten handler dette om å våge å ta til seg den stygge kunsten handler og dermed

samtidig om å skape aksept for å møte fremmede mennesker som er annerledes enn seg selv. Kunstens potensiale til å åpne opp for det fremmede er det flere av kunstnere som peker på, hvor en av dem uttaler: «*Om vi ikke våger å vise kunst eller kultur som er litt merkelig, da viser hele samfunnet at – okei, vi er redd for det merkelige; alle må være akkurat som meg*». Kunstnerne kan på mange måter forstås som en aktørgruppe som dette *prosjektørlerretet* om hvor samfunnet beveger seg mot (Metzger, 2010, s.223) gjennom å være observant og fange opp tendenser i samfunnet, og med sterkt engasjement ønsker å påvirke og ta del i samfunnsutviklingen.

7.2 Drøftende konklusjon

For å avslutte, i et kreativt samarbeid kan kunstnere som deltakende aktører, tolke oppdraget sitt vidt dersom kommunen ikke begrenser. Tromsø kommune ønsket å gi kunstnerne stor frihet i prosjektene, og de har ikke hatt som mål om å kun inkludere kunstuttrykk tolket på én og samme måte under «*Ka No?*». Deretter fases likevel enkelte kunstneriske perspektiver ut i overgangen til hovedprosjektet, da kommunen og KORO har visjoner for Tromsø Sjøfrontprosjektet om attraktivitet og om å skape tiltrekningskraft mot sentrum ved å bruke kunst som virkemiddel. Dersom kunstneres forventinger blir brutt, kan det føre til at enkelte kunstnere mister interessen for prosjektet, mens andre kunstnere tilpasser seg og aksepterer rammene de har for å påvirke byutviklingen. Kunstnerne som er involvert er engasjert og bryr seg om byens byutvikling, og framstår som en motivasjonsfaktor for å ta del i samarbeidet. Flere av kunstnerne uttrykte at de opplevde at deres rolle ble uklare, og enkelte mener at de og kunsten kun ble et spennende innslag i prosjektene og byutviklingen.

To anvendelsen av kunst i de offentlige rom er konseptet om å tilnærme seg uterom og aktuelle samfunnsproblematikker, eller oppdagelsen av uterom og nye aktiviteter for stedet. Begge disse rollene som kunsten kan ha, er viktige for å bevege samfunn og påvirke byutvikling. At kunstnerne ble dratt inn med sin kunstkompetanse og har med seg kunstnerrollen som en fri og nytenkende aktør; gir et potensiale for å forstå kunstens natur og den kreative prosessen med å utforske og å tenke utradisjonelt i sentrum- og byutvikling. Planleggerne i Tromsø kommune anser seg selv som nytenkende og eksperimenterende, mens kunstnere likevel anser de for å representere det etablerte og bestående. Ved å møte hverandres oppfatninger om byutvikling, handling, og formål for uterom i prosjektene, kan kunstnerne og det offentlige utløse et potensial for å danne nye former for planlegging gjennom metoder som det kunstneriske åpner opp for. Dette er noe som gror og opparbeides over tid.

Kunstnerne argumenterer for at kunstkompetanse er viktig for å rett og slett kunne produsere kunst av høy kvalitet i sammenheng med implementering og bruk i utforskning i offentlige rom. Ingen kommer til dekket bord. Kunstnerne må arbeide for å bli forstått. Planleggerne kan bare ikke ta inn kunstnerne, og få kunstprosjekter som oppnår de målene de har satt seg. Det må arbeides med. Prosessen i Tromsø Sjøfront-prosjektet går også langsommere enn hva planleggerne hadde ambisjoner om. Prosjektet er allerede forsinket og midlertidige kunstuttrykk som dukker opp langs hele Sjøfronten er foreløpig kun den ene kunstlekeplassen implementert på Strandtorget. Prosjektet iverksettes samtidig som omstillinger foregår internt i kommunen og tålmodighet ser ut til å være en sentral holdning både i møte mellom kunstnere og det offentlige, og for planprosessen som sådan.

Potensialet i prosjektene i Tromsø kan ligge i å lære av kunstnerne. Etter at prosjektene er over vil ikke KORO lengre være en aktør. Kan kunstnere bidra til å skape nye merkelige uterom? Hva gir prosjektet når KORO forsvinner? Er det mulig at kommunen da kan ha utviklet kompetansen den trenger for å forstå bruken og verdien av kunst gjennom et kontinuerlig samarbeid med kunstnere? I og med at Tromsø Sjøfront-prosjektet ikke er over, vil dette kun være spekulasjoner. Men at det er spennende kan ingen komme fra.

7.3 Refleksjoner

Det at min forskning er veldig empirinær begrenser oppgavens bidrag til andre prosjekter. Implikasjonene for valg av teori har imidlertid gjort at jeg etterhvert har sett at temaene og elementene trukket fram i intervjuene har vært viktige. Teorien har samtidig vist meg at selve oppgavens utgangspunkt, å ta for seg planleggere og kunstners opplevelser, lar seg gjøre og er et viktig bidrag innenfor kulturdrevet byutvikling. Utvalget av informanter er relativt lite og det begrensede utvalget gjør at jeg ikke får med hele fortellingen, men et utsnitt virkeligheten. Oppgaven er dermed basert på mine fortolkninger av holdninger blant disse seks involverte aktørene i samarbeidet.

Det kunne samtidig vært styrkende i besvarelsen for oppgavens problemstilling å ha gjennomført intervju med aktører fra kommunen og det offentlige, som for eksempel KORO eller kommunes kultursjef. Dette ville medført et større empirimateriale fra det offentliges ståsted, uten at jeg hadde behøvd å innskrenke fokuset på de lokale kunstners uttalelser. Jeg er likevel trygg på valget jeg gjordet om dette. Dersom jeg underveis skulle gjort noe annerledes ville jeg forsøkt å gjennomføre et *walk-along*-intervju langs Sjøfronten med Tromsøs kommuneplanleggere. Dette for å forsøke å forstå mer av hva planleggerne og

kommunen tenker om området, hvor det å vandre langs sjøfronten også kan trigge ulike svar knyttet til intervju- spørsmålene. En *walk-along* kan også gi en mer stedlig forståelse enn gjennom å kun prate om sted på et møterom, mens et slik mer tradisjonelt intervju har mindre forstyrrelser og kan gjøre kommunikasjonen under intervjuet tydeligere. Opplevelser og perspektiver, som oppgaven bygger på, kan også være ferskvare; da disse gjerne endres underveis og videre i det pågående samarbeidet.

Når det kommer til masterprosjektets bidrag til forskningsfeltet, kan de ulike poengene i oppgaven gi innsikt i potensialer og utfordringer knyttet til plansystemets møte med kunstnere, og hvordan disse kreative samarbeidene kan oppleves av kunstnere. Til tross for oppgavens begrensinger kan den bidra til å si noe om verdier som ikke er manifestert, som for eksempel måter det tenkes på i planlegging. Gjennom å løfte blikket og innta et overordnet perspektiv kan oppgaven være et bidrag til utøvelsen av slike typer prosjekter. Det kan forløse et potensiale. Slike bidrag kan være å trekke fram ulike forutsetninger som ser ut til å ha vært rettet lite fokus mot under prosjektet. Som for eksempel roller, hva kunstnerne ønsker å bidra med i det offentlige rom, perspektiver på byutvikling, hva kunst er eller kan være, og tydelighet; i forbindelse med kunstnere og det offentliges videre samarbeid.

8 Litteraturliste

- Aase, T. H. & Fossåskaret, E. (2014) *Skapte virkeligheter – om produksjon og tolkning av kvalitative data*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Amdam, R. (2018) Samarbeidsdriven planlegging, i Aarsæther, N. mfl. (red.) *Plan og samfunn – system, praksis, teori*. Oslo: Cappelen Damm AS, s. 248 – 264.
- Berg, N.G. mfl. (2015) Introduksjon: Metodologiske utfordringer i stedsanalyser, i Førde, A. mfl. (red.) *Å finne sted*. Utgave 3. Bergen: Fagbokforlaget, s. 93-105.
- Bjerkeset, S. (2015) Kulturdrevet byutvikling – Tilfellet Tate modern, i: *Idunn* [Internett]. Tilgjengelig fra: <https://www.idunn.no/plan/2015/01/kulturdrevet_byutvikling_tilfellet_tate_modern> [Lest 30.08.19]
- Blooloo. (2018) *Giant spiders and the Grand Éléphant – Les Machines of Nantes* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://blooloo.com/features/les-machines-de-lile-la-machine/>> [Lest 05.nov.2019]
- Borén, T. & Young, C. (2017) Artists and creative city policy: Resistance, the mundane and engagement in Stockholm, Sweden: *City, Culture and Society*, Volum 8, s. 21-26. doi: 10.1016/j.ccs.2016.05.002
- Cambridge dictionary (u.å) *Artist* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/artist>> [Lest 15.april.2019]
- Christiensen, T. mfl. (2009) *Organisasjonsteori for offentlig sektor*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Collectif Etc. (2018) *Un atoll au Nord!* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.collectifetc.com/realisation/un-atoll-au-nord/>> [Lest 14. april 2019]
- Dale, B. & Berg, N.G (2015) Hva er stedsidentitet, og hvordan fanger vi den opp?, i Førde, A. mfl. (red.) *Å finne sted*. Utgave 3. Bergen: Fagbokforlaget, s. 93-105.
- Dang, S.R. (2006) A starter menu for planner/artist collaborations: *Planning Theory & Practice*, 6(1), s. 123-126. doi: 10.1080/1464935042000335029
- Demazière, C., Hamdouch, A & Banovac, K. (2017) Innovative actions for local development in small and medium-sized towns, i Hamdouch, A. mfl. (red) *Creative Approaches to Planning and Local Development: Insight from Small and Medium-Sized Towns In Europe*. Abington og New York: Routledge, s. 97-111.
- Falleth, E. & Hanssen, G. S (2012) Medvirkning i planlegging, i Aarsæther, N. mfl. (red) *Utfordringer for norsk planlegging. Kunnskap- Bærekraft - Demokrati*. Oslo: Cappelen Damm Høyskoleforlaget, s. 187-203.
- Falleth, E. (2012) Introduksjon til norsk planlegging, i Aarsæther, N. mfl. (red) *Utfordringer for norsk planlegging. Kunnskap- Bærekraft - Demokrati*. Oslo: Cappelen Damm Høyskoleforlaget, s. 49-61.
- Faltin, A. (2015) KORO – Kunst i offentlige rom, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <[https://snl.no/KORO - Kunst i offentlige rom](https://snl.no/KORO_-_Kunst_i_offentlige_rom)> [Lest 19.mars 2019]
- Florida, R. (2002) The Rise of the Creative Class, *The Washington Monthly*, mai. Tilgjengelig fra: <[https://www.os3.nl/ media/2009-2010/courses/icp/richard florida - the rise of the creative class.pdf](https://www.os3.nl/media/2009-2010/courses/icp/richard_florida_-_the_rise_of_the_creative_class.pdf)> [Lest. 16.sep.2019]
- Google Maps (2019) Tromsø sentrum kart [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://www.google.com/maps/search/troms%C3%B8+sentrum+kart/@69.6614974,18.9364452,5290m/data=!3m1!1e3!5m1!1e4>> [Hentet 28.januar.2019]
- Grønning, M. (2017) Criticality in site-based art, i: *Picture Budapest – Østfold* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://pictureproject.eu/marius-gronning-criticality-in-site-based-art/>> [Lest 07.10.2019]
- Hanssen, G.S. mfl. (2015) Hvorfor studere den kompakte byen?, i Hanssen, G.S mfl. (red) *Kompakt byutvikling muligheter og utfordringer*. Oslo: Universitetsforlaget AS, s. 13-21.
- Henriksen, S.H. (2019) Barna i Tromsø fortjener bedre enn en nordnorsk railsjå, i: iTromsø [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://www.itromso.no/meninger/2019/07/24/Barna-i-Troms%C3%B8-fortjener-bedre-enn-en-nordnorsk-raillsj%C3%A5-19553420.ece>> [Lest 12.november.2019]
- Hofstad, K. (2014) Antropocen, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/antropocen>> [Lest 14.oktober.2019]
- How public spaces make cities work* (2014) YouTube-video, lagt ut av TED [Internett]. Tilgjengelig

- fra: <<https://www.youtube.com/watch?v=j7fRIGphgk>> [Hentet 15.februar.2019]
- Konradsen, D. K. (2018) Barna får være med å forme sin egen lekeplass i sentrum, i *iTromsø* [Internett], 11.august. Tilgjengelig fra: <<https://www.itromso.no/nyheter/2018/08/10/Barna-f%C3%A5r-v%C3%A6re-med-%C3%A5-forme-sin-egen-lekeplass-i-sentrum-17299170.ece>> [Lest 14.april 2019].
- KORO kunst i offentlige rom. (2018) *Årsrapport 2017*. Oslo: KORO. Tilgjengelig fra: <https://koro.no/content/uploads/2018/08/KORO-%C3%A5rsrapport-2017.pdf>
- KORO. (u.å.a) *FAKTA* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://koro.no/om/fakta/>> [Lest 20. mars 2019]
- KORO. (u.å.b) *OM KORO* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://koro.no/om/koro/>> [Lest 20.mars 2019]
- KORO. (u.å.c) Byromsfestival i Nordbyen i Tromsø. [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://koro.no/aktuelt/byromsfestival-i-nordbyen-i-tromso/>> [Lest 02.09.19]
- Kramvig, B. & Førde, A. (2015) Sted, kunnskap og kreativitet, i Aure, M. mfl. (red.) *Med sand for sted*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS, s. 333-352.
- Kristensen, C. J. & Hussain, M. A. (2016), *Metoder i samfundsvidenskabene*. Fredriksberg: Samfunds Litteratur.
- Kristiansen, R. & Nyseth, T. (2018) Eksperimentelle tilnærminger til byplanlegging – en ny agenda?, i Aarsæther, N. mfl. (red.) *Plan og samfunn – system, praksis, teori*. Oslo: Cappelen Damm AS, s. 286-304.
- Kunst (2018), i: *Store norske leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/kunst>> [Lest 13.mars 2019]
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009), *Interview - Introduktion til et håndværk*. Utgave 2. København: Hans Reitzels Forlag.
- Landry, C. (2000) *The Creative City – A toolkit for urban innovations*. London: Earthscan Publications Ltd.
- Markussen, T.A. (2019) –Ligner et makkverk, i *iTromsø* [Internett], 22.juli. Tilgjengelig fra: <<https://web.retriever-info.com/services/archive/displayDocument?documentId=02001320190722333d777a56eddd2e44e8b18e268becd2&serviceId=2>> [Lest 12.november.2019].
- Metzger, J. (2010) Strange spaces: A rationale for bringing art and artists into the planning process, *Planning Theory*, 10(3), s. 213-238. doi: 10.1177/1473095210389653
- Moe, L. M. (2018) I løpet av kort tid skjer det noe helt nytt her, i *iTromsø* [Internett], 01. august. Tilgjengelig fra: <<https://www.itromso.no/nyheter/2018/08/01/I-l%C3%B8pet-av-kort-tid-skjer-det-noe-helt-nytt-her-17233307.ece>> [Lest 14.april 2019]
- Mohåg, M. & Haugan, A. (2017) Ny sentrumsplan for Tromsø, i *iTromsø* [Internett], 18.februar. Tilgjengelig fra: <<https://www.itromso.no/meninger/2017/02/18/Ny-sentrumplan-for-Troms%C3%B8-14258447.ece>> [Lest 29.januar.2019]
- Nielsen, B. F., Woods, R. & Lerme, W. (2019) Aesthetic Preference as Starting Point for Citizen Dialogues on Urban Design: Stories from Hammarkullen, Gothenburg, *Urban Planning*, 4(1), s. 67-77. doi: 10.17645/up.v4i1.1648
- Nyseth, T., Pløger, J. & Holm, T. (2010) Planning beyond the horizon: The Tromsø experiment, *Planning Theory*, 9(3), s. 223-247. doi: 10.1177/1473095210366196
- Nyseth, T., Hamdouch, A., Demaziere, C., Aarsæther, N., Førde, A & Serrano, J. (2017): Perspectives on creative planning and local development in small and medium sized towns. **Chapter 1 in:** Christophe Demazière, Anniken Førde, Abdelillah Hamdouch, **Torill Nyseth**, José Serrano, Nils Aarsæther (eds) (2016). *Creative approaches to planning and development in small & medium sized towns*. London, Routledge.
- Performance (2018), i: *Store norske leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/performance>> [Lest 13.mars 2019]
- Rasmussen, T.F & Thorsnæs, G. (2018) Oslo-bybeskrivelse, i *Store norske leksikon*. [Internett] Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/Oslo-bybeskrivelse>> [Lest 09.november.2019]
- Raumlabor berlin. (u.å.) *STATEMENT* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://raumlabor.net/statement/#more-62>> [Lest 20. mars 2019]
- Regjeringen.no (2018) *Innbyggernes medvirkning i planprosesser* [Internett]. Tilgjengelig fra: <

- <https://www.regjeringen.no/no/tema/kommuner-og-regioner/kommunereform/Verktoy/lokaldemokrativeilederen/kommunen-og-innbyggerne/innbyggernes-medvirkning-i-planprosesser/id2425535/> > [Lest 05.nov.2019]
- Røiseland, A. & Vabo, S.I. (2012), *Styring og samstyring – governance på norsk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Sagdahl, M. (2019) Normativ, i Store norske leksikon. [Internett] Tilgjengelig fra: < <https://snl.no/normativ> > [Lest 21.november.2019]
- Setten, G. (2015) Til fots – et metodeblikk på landskap og praksis, i Førde, A. mfl. (red.) *Å finne sted*. Utgave 3. Bergen: Fagbokforlaget, s. 93-105.
- Simonsen, L-A. (2019) *Tromsø sjøfront – et forsøk på å påvirke etablerte planleggingspraksiser* [Masteroppgave]. UiT Norges arktiske universitet.
- Sirowy, B. (2015) Offentlige rom i en kompakt by, i Hanssen, G.S mfl. (red) *Kompakt byutvikling muligheter og utfordringer*. Oslo: Universitetsforlaget AS, s. 193-206.
- Statistisk sentralbyrå. (2018) *Tettsteders befolkning og areal* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://www.ssb.no/befolkning/statistikker/beftett/aar>> [Lest 21.mars 2019]
- Statistisk sentralbyrå. (2019) *Kommunefakta* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://www.ssb.no/kommunefakta/tromso>> [Lest 21.mars 2019]
- Staubæs, D. & Søndergaard, D. (2005). Interview i en tangotid. I: Nanna Mik-Meyer & Margaretha Järvinen (red.) *Kvalitative metoder i et interaksjonistisk perspektiv. Interview, observationer og dokumenter*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Svendsen, L.F.H (2019) refleksjon-filosofi, i Store norske leksikon [Internett]. Tilgjengelig fra: < <https://snl.no/refleksjon-filosofi> > [Lest 08. november.2019]
- Sylthe, K.E. (2015) Gated communities, i Audiophile [Internett]. Tilgjengelig fra: < <http://www.audiophile.no/nb-no/karl-erik-arkitektur-musikk/item/1962-gated-communities> > [Lest 13.november.2019]
- Tanggaard, L. & Brinkmann, S. (2012) Intervjuet: samtalen som forskningsmetode, i Brinkmann, S & Tanggaard (red.) *Kvalitative metoder – empiri og teoriutvikling*. Utgave 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, s. 17-45.
- Thagaard, T. (2013) *Systematikk og innlevelse – en innføring i kvalitativ metode*. Utgave 4. Bergen: Fagbokforlaget.
- Thorsnæs, G. & Solerød, H. (2018) by, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/by>> [Lest 14.mars 2019]
- Troms fylkeskommune. (u.å) *Om fylkeskommunen* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://www.tromsfylke.no/om-fylkeskommunen/>> [Lest 21.mars 2019]
- Tromsø kommune. (2018) *Nå kommer det noe helt nytt på Strandtorget* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://www.tromso.kommune.no/naa-kommer-det-noe-helt-nytt-paa-strandtorget.6137107-110070.html>> [Lest 14. april 2019]
- Utdanningsdirektoratet. (u.å) *Pedagogisk dokumentasjon i barnehage* [Internett]. Tilgjengelig fra: < <https://www.udir.no/kvalitet-og-kompetanse/kvalitet-i-barnehagen/verktoy-for-kvalitetsarbeid/pedagogisk-dokumentasjon/elementer-i-pedagogisk-dokumentasjon/refleksjon> > [Lest 08.november. 2019]
- Wadel, C. (1991) *Feltarbeid i egen kultur*. Kapittel 7 og 8. Flekkefjord: SEEK a/s, s. 129-158.
- Zawadzka, P.A & Eilertsen, A. (2019) kompleksitet, i Store norske leksikon. [Internett]. Tilgjengelig fra: < <https://snl.no/kompleksitet> > [Lest 08.november.2019]

Offentlige dokumenter:

- Plan- og bygningsloven. *Lov 27 juni 2008 nr. 71 om planlegging og byggesaksbehandling*.
- Tromsø kommune. (2015) *Kommuneplanens samfunnsdel 2015-2026*. Tromsø: Tromsø kommune. Tilgjengelig fra: <https://img8.custompublish.com/getfile.php/3186254.1308.evfxtepwpt/Kommuneplanens+samfunnsdel+2015-2026+vedtatt+i+kommunestyret+26.8.15+sak+123.pdf?return=www.tromso.kommune.no>
- Tromsø kommune. (2017) *Kommunedelplan for kultur 2017-2020*. Tromsø: Tromsø kommune. Tilgjengelig fra: <https://www.tromso.kommune.no/kultur-kommunedelplan-for-kultur-2017-2020.6027739-121711.html>

Tromsø kommune. (u.å.) *Kommunedelplan for Tromsø sentrum – Sentrumsplanen Planprogram-
høringsutkast*. Tromsø: Tromsø kommune. Tilgjengelig fra:
[https://img8.custompublish.com/getfile.php/3964465.1308.wipp7zlujjpsul/Planprogam.pdf?ret
urn=www.tromso.kommune.no](https://img8.custompublish.com/getfile.php/3964465.1308.wipp7zlujjpsul/Planprogam.pdf?ret
urn=www.tromso.kommune.no)

Vedlegg for upublisert materiale:

Vedlegg 1: Rapport, Ka No? – Publiseres ikke i Munin

Vedlegg 2: Prosjektsøknad – Publiseres ikke i Munin

Vedlegg 3: Strategi for uterom 2016-2030 – Publiseres ikke i Munin

9 Vedlegg

Vedlegg 1: Intervjuguide planleggere

Vedlegg 2: Bildeøvelse

Vedlegg 3: Intervjuguide kunstnere

Vedlegg 4: Informasjonsskriv og samtykkeskjema

Vedlegg: 1

Intervjuguide for planleggere i Tromsø kommune

Erfaringer:

1. Kan dere si noe om erfaringene Tromsø kommune har hatt innenfor denne typen byutvikling og fokus på kunst?
2. Hvilken erfaring har kommunen med å gi det kunstneriske innpass i byutvikling?
3. Hvordan har utviklingen omkring kunst i offentlige rom foregått i Tromsø?

Prioriteringer:

1. Hvilke prioriteringer har vært gjeldene når dere skal utvikle Tromsø sentrum med fokus på kunst? Øvelse: Merk på kartet / eller Idealet?
2. Hvilke områder i Tromsø sentrum er dere mest opptatt av skal inneholde nye former for kunst?
3. Hvilke områder er ikke prioritert?
4. Hvilke prioriteringer eller spørsmål man bør stille seg når man ønsker å bruke kunst i byutvikling?
5. Hvordan ligger prioriteringene imellom permanent og midlertidig kunst?
6. Har dere noen konkrete overordnede planmål for kunst i byrommet?

Definisjoner:

1. Hvordan definerer dere kunst / Tromsø sentrum?
2. Med fokus på kunst, hva betyr «kulturdrevet byutvikling» for dere?
3. Hva betyr *kunst* for dere som planleggere eller representanter for det offentlige i byutvikling?
4. Hva tenker dere ligger i forskjellen på midlertidig og permanent kunst når man utvikler byrom?
5. Hvilken type *sted* ser dere for dere at Tromsø skal være gjennom anvendelse av kunst i sentrum?
6. Hvilken type *rolle* eller *hensikt* er det tenkt at kunsten skal ha for Tromsø sentrum?

Eksemplifiseringer

1. Har dere eksempler på samarbeid med kunstnere omkring byutvikling og hva som har vært erfaringer fra disse (hva som har vært utfordrende) tidligere?
2. Har dere eksempler på god anvendelse av kunst i byutvikling? Inspirasjon til Tromsø
3. Har dere eksempler på noe som mindre suksessfulle anvendelse av kunst i byutvikling?
4. Hva kan være ulike ideelle kunstbidrag hvor permanent eller midlertidig kunst skaper positiv utvikling for byen? Eventuelt scenario.

Potensialer:

1. Hvilke potensialer ser dere for dere for sentrum ved å bruke ulike former for kunst for stedet?
2. Hva er viktig for dere når det gjelder bruk av kunst i sentrumsutvikling?
3. Hvilke muligheter kan dere se for dere at kunst har til å påvirke et område?
4. Hvilke inntrykk er dere opptatt av skal kunne assosieres med å oppleve Tromsøs bygater? Kom med eksempel
5. Hvordan tenker dere å bruke midlertidig og permanent kunst til å skape gode byrom?
6. Hvilke potensialer ligger videre for Tromsøs sentrumsutvikling gjennom å fokusere på kunst?

Noe dere har lyst å si?

Vedlegg 2:

Bildene brukt under intervju med planleggerne i Tromsø kommune:



Bildet er en skjermbildekopi av Tromsø sentrum hentet fra Google Maps (2019).



Bildet er tatt av fotograf Ronald Johansen og hentet fra en artikkel i iTromsø (Mohåg & Haugan, 2017).

Vedlegg: 3

Intervjuguide for kunstnerne i Tromsø

Definisjoner:

1. Hva betyr begrepet *kunst* for dere?
2. Kan dere si noe om hvordan dere betrakter deres egen rolle som *kunstner* i denne konteksten innenfor byplanlegging?
3. Hvordan forholder dere dere omkring begrepet *kulturdrevet byutvikling og kreativ prosess*?
4. Hvilke typer *verktøy* eller *virkemiddel* kan dere tenke dere at dere besitter som kunstnere i samarbeidet med kommunen?
5. Hvordan ser dere på ulike potensialer eller utfordringer knyttet til bruk av *midlertidig vs. permanent kunst* i byutvikling?
6. Hvordan ser dere på Tromsø sentrum som *sted*?
7. Hva assosierer dere med å *skape* et sted?

Erfaringer:

1. Hva var deres utgangspunkt da dere satt i gang med samarbeidet med kommunen om fokus på kunst i sentrumsutviklingen?
2. Hvilke erfaringer har dere gjort dere til nå i forhold til fokus på kunst og samarbeid med kommunen?
3. Hvilke typer utfordringer oppleves som mest sentrale eller interessante for dere som kunstnere i prosjektet?

Prioriteringer:

1. Hvordan opplever dere at prioriteringen har vært under samarbeidet, fra deres og kommunes side?
2. Hva er viktige prioriteringer for dere i denne formen for samarbeid med kommunen?
3. Har det oppstått ulike former for dilemmaer underveis?
4. Hva vektlegger dere selv omkring hva dere bidrar med i denne prosessen?
5. Har dere noen eksempler på hvordan du tilnærmer deg ulike utfordringer? /
6. Har dere noen eksempler på framdrift eller utvikling hvor deres bidrag er sentrale? (Hvorfor)
7. Har dere noen forslag omkring ulike forutsetninger som burde være til stedet for at denne måten å involvere kunstnere i byutviklingen på blir en satsning og ikke stønt?

Eksemplifisering:

1. Har dere noen eksempler på måter og metoder dere har brukt eller bruker i deres arbeid?
2. Hvilke refleksjoner har dere gjort dere i forhold til prosjektet omkring sjøfronten og denne måten å jobbe på?
3. Hvordan blir dere motivert eller inspirert til å arbeide med utviklingen av Sjøfronten?

Potensialer:

1. Hvilke potensialer ser dere for dere for i denne formen for samarbeid i sentrumsutvikling?
2. Hvordan opplever dere selv at samarbeidet har foregått fram til nå fra det startet?
3. Opplever dere samarbeidet som hensiktsfullt og nyttig omkring å utvikle Sjøfronten?
4. Hvilke forventninger har dere til prosessen og samarbeidet videre omkring Sjøfronten?
5. Hvilke potensialer opplever dere ligger i denne formen for prosesser?
6. Kan dere se for dere at dette er en type samarbeid og metode dere og andre kunstnere kunne tenke dere å fortsette å delta i? (Hvorfor)

Noe dere har lyst å si?

Vedlegg: 4

Vil du delta i forskningsprosjektet: ” Samarbeid omkring kunst i offentlige rom – en kunst i seg selv?”

Jeg heter Ingeborg W. Utheim og er mastergradsstudent i *Samfunnsplanlegging og kulturforståelse* ved UiT. Formålet for min masteroppgave er å se nærmere på potensialer og utfordringer for samarbeid mellom kunstnere og kommunen. I dette skrivet gir jeg deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Formålet med prosjektet er å få innsikt til kunstneres rasjonale bak denne formen for å arbeide og samarbeid med kommunen, og samtidig orientere seg omkring kommunes perspektiver på denne formen for planprosess og samarbeid.

Intervjuene blir å være på totalt ca. 4-5 informanter både fra kommunen og kunstnere i Tromsø.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du får spørsmål om å delta pga. din stilling eller yrke, og innsikt/ interesse for tematikken omkring kunst i offentlige rom.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det at du er med på et intervju/ gruppeintervju med meg og/ eller andre informanter innenfor samme yrke. (Planlegger eller kunstner) Intervjuet varer ca. 1 time og vil omhandle ulike temaer omkring Tromsø sentrum, kunst, samarbeid og perspektiver. Det vil bli tatt lydopptak under intervjuet til formål for transkribering og tatt notater underveis.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Dersom du ønsker å trekke deg eller har spørsmål underveis er det bare å ta kontakt på min e-post: iut000@uit.no.

Veileder for prosjektet er Torill Nyseth, professor ved institutt for sosiologi, statsvitenskap og samfunnsplanlegging ved UiT. Veileder kan også kontaktes på: torill.nyseth@uit.no eller telefon: [77644372](tel:77644372).

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

Det er kun jeg som student og veileder som vil ha tilgang på materialet.

All transkribering, lydopptak, kontaktinformasjon og materiale oppbevares til enhver tid på privat PC med passord.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,

å få rettet personopplysninger om deg,

få slettet personopplysninger om deg,

få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra UiT har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personvernombudet@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig

Student

(Veileder)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet (*sett inn tittel*), og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

å delta i intervju

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. november 2019

(Signert av prosjektdeltaker, dato)



UiT Norges arktiske universitet

