

Citizenship

Nationality

Påminnelser

Fire kunstprosjekter

Påminnelser

Fire kunstprosjekter

Påminnelser – Fire kunstprosjekter

© Utsmykkingsfondet for offentlige bygg 2006
2. opplag, Kunst i offentlige rom, KORO 2012
www.koro.no

Redaksjon: Dag Wiersholm og Anneli Torgersen

Design: Melkeveien Designkontor as
Trykk: Zoom Grafiske

Copyright gjengitte verk:

©Arnold Dreyblatt/BONO 2006 (side 10, 13 og 16)
©Anne-Karin Furunes/BONO 2006 (side 28, 32 og 35)
©Marjetica Potrč (side 36, 39 og 41)
©Antony Gormley (side 48 og 49)
©Edward Ruscha (side 51)

Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverksloven eller avtaler om kopiering med KOPINOR, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk. Kopiering i strid med lov eller avtale kan medføre erstatningskrav og inndragning og kan straffes med bøter eller fengsel.



Innhold

Forord	5
VIVIAN MOEN	

Introduksjon	6
DAG WIERSHOLM	

Fire kunstprosjekter

<i>Innocent questions</i>	11
Arnold Dreyblatts kunstprosjekt ved Villa Grande	
JAN BROCKMANN	

Minnested eller kurssted?	19
Et kunstprosjekt for Falstadsenteret	
SØREN UBISCH	

<i>Fra framkalling til overeksponering</i>	29
Anne-Karin Furunes' kunstprosjekt i Henrik Wergelands Hus	
BØRRE LARSEN	

<i>Self-Sustainable Garden og Genesis</i>	37
Marjetica Potrčs kunstprosjekt i Nobels Fredssenter	
PER GUNNAR TVERBAKK	

Perspektiver

Ondskapens estetikk	44
LARS FR. H. SVENDSEN	

Den komplekse historien	54
BODIL STENSETH	

Forord

Utsmykkingsfondet har i den senere tid hatt fire kunstprosjekter som har utfordret oss på en ny måte. Disse kunstprosjektene er knyttet til *Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter* i Villa Grande på Bygdøy, *Falstadsenteret* i Ekne i Nord-Trøndelag, *Eidsvoll 1814*, *Henrik Wergelands Hus* på Eidsvoll og *Nobels Fredssenter* i den gamle Vestbanebygningen i Oslo.

Ganske tidlig i Utsmykkingsfondets arbeid med disse prosjektene ble det klart at det ville være interessant å se dem i sammenheng og i forhold til hverandre, fordi de – sine ulike temaer til tross – reiser problemstillinger som har mye til felles. De fire stedene har alle på ulike måter et tydelig, til dels historisk og politisk meningsinnhold de skal formidle som atskiller dem fra de fleste andre offentlige bygg og virksomheter. Dette skapte et grunnlag for refleksjon over hva slags rolle kunsten kan eller bør spille i kontekster hvor et sterkt og til dels ladet meningsinnhold er tilstede i utgangspunktet.

I desember 2004 arrangerte derfor Utsmykkingsfondet et seminar med tittelen *Kunst i meningsbærende kontekster* hvor hvert av de fire prosjektene ble presentert av den kunstneriske konsulenten i prosjektet. Samtidig var en filosof og en historiker invitert til å sette kunstprosjektene i perspektiv gjennom mer generelle betraktninger om estetikkens relasjon til etikken og historien.

Denne publikasjonen er en samling av innleggene som ble holdt på seminaret. Jeg vil på vegne av Utsmykkingsfondet takke alle involverte i kunstprosjektene, seminaret og publikasjonen.

Oslo, august 2006

Vivian Moen

DIREKTØR

Introduksjon

Dag Wiersholm

Falstadsenteret, HL-senteret¹, Eidsvoll 1814 og Nobels Fredssenter er alle betydningsfulle samfunnshistoriske virksomheter. På hver sin måte reiser de spørsmål knyttet til verdier og verdigrunnlag, enten det gjelder demokratispørsmål, krig/fredproblematikk, menneskerettigheter eller minoritetsproblematikk knyttet til folkemord. Deres samfunnsetiske innhold og formidling av historiske begivenheter vil komme til å utfordre vår forståelse både av historien og samtiden ved sine påminnelser om vanskelige og til dels ubehagelige samfunnsspørsmål.

Når man så skal gjennomføre kunstneriske prosjekter i slike virksomheter, må det skje med respekt og omtanke. Allerede gjennom en slik erkjennelse betones og utfordres kunstens og kunstnerens etiske ansvar. I neste omgang blir så spørsmålet hvordan disse stedenes innhold kan fortolkes kunstnerisk og formidles på en meningsfull måte. Og mer ambisiøst; kan kunsten perspektivere dette innholdet og slik bidra til å forme institusjonenes selvforståelse? Samtidig reiser disse stedene - med sitt sterke meningsinnhold - spørsmål om kunstintervensjonens karakter og omfang. For det er ikke uten videre gitt at kunst i disse sammenhengene skal tenkes som 'utsmykking', eller i form av historiske minnesmerker eller monumenter.

Fordi de fire prosjektene hadde det til felles at kunsten måtte forholde seg til komplekse og dels ladede meningskontekster, valgte Utsmykkingsfondet å se dem i sammenheng og i forhold til hverandre da vi fikk dem til gjennomføring omtrent på samme tid. Derfor samlet vi de kunstneriske konsulentene til et todagers arbeidsseminar i Berlin, som i så sterk grad er en by der den nære historien har utspilt seg. Samlingen ga mange tanker og innspill, ikke minst fordi vi med egne øyne fikk se hvordan denne byen har forholdt seg til historien, også kunstnerisk – stor takk til Jan Brockmann som guidet gruppen rundt med sin store kunnskap og innsikt. Foruten konsulentene, var de prosjektansvarlige i Utsmykkingsfondet med. Med refleksjon og utveksling av erfaringer på tvers av prosjektene, bidro arbeidsseminaret til en klarere forståelse både av det enkelte prosjekt og av betingelsene for kunstneriske strategier. Dette la så grunnlaget for et større seminar i desember 2004.

De politiske og samfunnsetiske spørsmålene som de fire prosjektene reiser – i sin konsekvens knyttet til menneskeverd og ondskap – har slett ikke vært fremmede for kunsten, og opp gjennom historien har dette manifestert seg på ulike vis. I den senere tid har enkelte kunstverk både i Norge og utlandet fått oppmerksomhet fordi de har blitt oppfattet som politiske ytringer om ømfintlige spørsmål, og har framprovosert sterke reaksjoner, dels på høyt politisk nivå.

Retten til slike kunstneriske ytringer må anses som udiskutabel, og det er viktig å holde fast ved den kunstneriske friheten. Samtidig berører disse til dels meget omtalte kunstprosjektene kunstens posisjon i samfunnet, og problematiserer blant annet oppfatningen om at kunsten representerer en frisone. Spørsmålet dette reiser, når kunsten ikke lenger har den samme tilknytning til kirke og statsmakt som tidligere, blir hvor 'fri' kunsten likevel kan være.

At kunsten i prinsippet er å anse som fri, betyr naturligvis ikke at den er uavhengig av moral og erkjennelse. Dermed berøres forholdet mellom estetikk og etikk: Det er et relevant å spørre om kunstverk skal (kunne) betraktes fra en moralsk synsvinkel, og om estetiske verdier i så fall vil være underordnede. Samtidig har estetikken og etikkens gjensidige bestemmelse vært tema både i filosofien og kunsthistorien. Slike avveininger er også aktuelle sett i lys av samtidskunstens stadig tydeligere samfunnsengasjement de senere år.

De fire kunstprosjektene som vi belyser i denne publikasjonen omhandler altså spørsmål som kan knyttes til menneskeverd og ondskap, åpenbare motsetninger, men også begreper som viser til hverandre.³ Hannah Arendt uttrykte ved den andre verdenskrigs slutt at det ondes problem ville bli det sentrale spørsmålet for intellektuelle i etterkrigstidens Europa, noe hun imidlertid ikke skulle få rett i.³ Derimot har det i de senere år vært en inflasjon i bruken av merkelappen 'ondskap' i den politiske retorikken i toneangivende deler av den vestlige verden, hentet fra religiøs begrepsbruk. Men selv om man i intellektuelle kretser unngikk ondskapsproblematikken, har erfaringene fra Holocaust bidratt til det som i filosofien ofte omtales som den 'etiske vending', med vektlegging av verdier og moralspørsmål, de siste tiårene.⁴ Forståelsen av selve fenomenet ondskap har ikke minst vært omstridt, helt siden Arendt selv lanserte teorien om den 'banale ondskapen'.⁵

Estetikken relasjon til ondskap kan betraktes fra ulike innfallsvinkler, der spørsmålet om kunstnerisk representasjon av ondskap er det mest

relevante i denne sammenheng. Kan de verste menneskelige handlinger, som Holocaust, i det hele tatt la seg framstille kunstnerisk? Mange har ment at det ikke er mulig; Theodor W. Adorno gikk så langt som til å si at «det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz», et utsagn som riktignok kan tolkes ulikt. På samme måte er forholdet mellom ondskapsen som estetisk fenomen og moralsk objekt en problemstilling med en rekke implikasjoner - man kan i dette perspektivet snakke om en 'ondskapens estetikk', noe Lars Fr. H. Svendsen tar opp i sin artikkel.

Heller ikke det omfattende temaet sannhet kommer man utenom når disse stedene med historisk innhold gjøres til gjenstand for kunstneriske inngrep. Finnes det for eksempel et eget kunstnerisk blikk, et perspektiv som evner både å se og fortolke? Det er en utbredt forestilling at kunsten kan representere en særlig type sannhet. Hans-Georg Gadamer framholder for eksempel at kunst er erkjennelse, og at opplevelsen av kunst er en sannhetserfaring mer enn en estetisk opplevelse. Martin Heidegger taler på sin side om sannhet som avdekking og knytter dette til kunsten.

Fortolkningen av historien og historiske begivenheter er tilsvarende et tilbakevendende spørsmål, og for historikere er det umulig å bringe fram den endelige, fulle eller sanne historien, slik Bodil Stenseth framholder i sin artikkel: Det finnes sannhet, men den er kompleks. I enkelte av prosjektene har da også spørsmålet om stedets historiske autensitet vist seg å være sammensatt.

Det er med andre ord mange og kompliserte problemstillinger man står overfor når kunsten skal gripe inn i kontekster som allerede i utgangspunktet er bærere av et sterkt og tydelig meningsinnhold. De kunstneriske grepene som er foretatt i prosjektene som her presenteres er også svært ulike. Men felles for dem alle er at de bidrar til hukommelse og refleksjon, og blir dermed påminnelser til oss alle.

Dag Wiersholm er seniorrådgiver og prosjektansvarlig i Utsmykkingsfondet

- 1 Senter for studier av Holocaust og livssynminoriteter
- 2 Arne Johan Vetlesen: *Menneskeverd og ondskap*, Oslo 2003, s 9 ff
- 3 Einar Overenget: *Hannah Arendt*, Oslo 2001, s 219
- 4 Asbjørn Aarnes: «Mennesket og naturen – en felles etikk» og Hans Kolstad: «Miljøet i vårt århundre», i Hans Kolstad (red): *Har fjellet ansikt?* s 16 ff og s 113
- 5 Vetlesen, *op. cit.* s 332 ff. Betegnelsen kollektiv ondskap drøftes i Vetlesen: *Evil and Human Agency*, Cambridge 2005



Fire kunstprosjekter



Arnold Dreyblatt *Innocent Questions* 2006, HL-senteret, Oslo. Foto: Jiri Havran

Villa Grande på Bygdøy utenfor Oslo var Quislings førerbolig under krigen. I forbindelse med at det ruvende bygget skulle bygges om for å huse det nye Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter ble det også igangsatt et kunstprosjekt. Jan Brockmann, professor og tidligere direktør ved Museet for samtidskunst, ble oppnevnt som kunstnerisk konsulent i dette prosjektet. Etter en lukket konkurranse hvor tre norske og to utenlandske kunstnere deltok, ble Arnold Dreyblatt, en amerikansk kunstner bosatt i Berlin, valgt til å utføre sitt forslag *Innocent questions*. Forslaget tok utgangspunkt i at det i tilsynelatende harmløse systemer for registrering og arkivering av persondata, også ligger nedfelt en maktstruktur som ofte misbrukes.

Innocent questions

Arnold Dreyblatts kunstprosjekt ved Villa Grande

Jan Brockmann

«Kunsten bidrar til den estetiske utformingen av våre omgivelser,» heter det i Utsmykkingsfondets beskrivelse av sine oppgaver og teksten fortsetter: «Den tilfører også steder og rom nye dimensjoner ved å problematisere og provosere.»¹ Det lille ordet 'også' gjør oss oppmerksom på at det er to sider ved kunstens rolle i det offentlige rom som ikke uten videre faller sammen. Kunsten er ikke kun utsmykking. Her er det to momenter ved det estetiske som diskret kommer til syne: Det som tiltaler oss og det som utfordrer oss, den sanselige fortryllelse og den sansemessige erkjennelse, sann-synliggjøringen. Selv om vi måtte ønske oss at disse momentene uløselig spiller sammen, så er det mange blant oss som synes at disse to sidene ofte spriker i samtidskunsten.

At Utsmykkingsfondets navn er gammeldags og ofte i konflikt med fondets oppgaver, har man visst lenge, ikke minst er fondets medarbeidere klar over dette. Noen ganger blir dette misforholdet overtydelig,

særlig når det gjelder stedsrelatert kunst. Vi forventer helst av slike kunstverk at de fremstår i et innvendig forhold til sine omgivelser, at de både svarer til deres fysiske ytre og reflekterer 'stedets ånd'. Men en teori om 'genius loci' kan ikke overse at sted også kan være åsted – og ofte er det. Galgen – som oftest plassert synlig for alle – satte i sin tid like mye preg på mange av våre steder som kirketårnet. Stedsnavnet Galgeberg i Oslo minner oss om det.

Villa Grande på Bygdøy er et slikt sted. Mellom 1941 og 9. mai 1945 var bygget Quislings førerbolig. Selv om det ble påbegynt allerede i 1917 og skiftet eier og formål både før og etterpå, så bærer det den dag i dag umiskjennelige spor fra denne perioden. Det er ikke et arkitektonisk mesterverk som her er blitt skjendet; det er en ruvende jobbetidsvilla som dominerer omgivelsene. Nettopp denne nesten monstrøse karakteren gjorde det til et velegnet symbolbygg for Quisling. «Quisling døpte huset *Gimle* etter navnet på den storslåtte sal der – ifølge norrøn mytologi – de overlevende etter Ragnarok skulle møtes. Nå blir huset et senter til minne om dem som ikke overlevde det ragnarok Vidkun Quisling selv var med på å skape.»²

Det var Stortinget som i 2000 ga sin tilslutning til at dette bygget, «et symbol for skam og svik»³, skulle huse Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter (HL-senteret) – i sannhet et ambivalent utgangspunkt for både de antikvariske myndigheter, for Statsbygg og for et kunstnerisk bidrag. Ord som 'rehabilitering' og 'fredning etter kulturminneloven' får en selsom klang i denne sammenheng. Riksantikvaren fredet bygningen for å «ta vare på såkalt negativ historie»⁴, det vil si eksteriøret og deler av interiøret som vitner om Maria og Vidkun Quislings smak: Et intrikat oppdrag for en tilbakeføring som ikke skal virke som en tilbakeforføring. Det er rart å tenke på at bygget kanskje ikke hadde blitt fredet om det ikke var for dets dystre historie. Huset skal bevare minnet om mørke sider ved vår historie men skal likevel være en trivelig arbeidsplass og tiltrekke publikum.

Stedets ånd har et Janushode: Blikket rettes samtidig både bakover og fremover. «Et sted som gjør langsynt», kunne vi si med Bjørnson.⁵ Det er i samsvar med senterets eget mål: «HL-senteret på Villa Grande skal bli et kraftsentrum i arbeidet mot rasisme og diskriminering og forsøke å skape bedre forutsetninger for et flerkulturelt samfunn i



Arnold Dreyblatt *Innocent Questions* 2006, HL-senteret, Oslo. Foto: Jiri Havran

Norge i dag. Senteret har et holdningsdannende mandat: Vi skal lære av historien. Vi vil rette blikket fra fortidens tragedier til fremtidens muligheter. Vi vil skape aksept for å være annerledes.»⁶

Utsmykkingsutvalget tok særlig hensyn til disse ambisjonene i sin utarbeidelse av en lukket konkurranse og den etterfølgende juryeringen. De gjør det klart at Senteret ikke bare skal drive med nødvendig historisk forskning og dokumentasjon, men søke å innvirke på offentligheten for å være med på å berede grunnen for en fremtid der toleranse og selvrefleksjon preger vårt felles kulturelle handlingsrom. Nettopp denne holdningen deles av mange av dagens kunstnere «som ønsker å opprettholde et frirom som gir plass til kritisk refleksjon om samfunnsutviklingen.»⁷

Utvalget festet seg ved Villa Grandes forplass som egnet sted for et kunstverk. Området ble vurdert som stort og mulighetsrikt for en kunstnerisk introduksjon til HL-senterets innhold og budskap, men samtidig også som meget krevende på grunn av byggets borgaktige karakter og dominerende plassering. Alle de fem kunstnerne som deltok i konkurransen viste at de hadde forstått oppgavens særegne karakter. Juryen ble meget betatt og berørt av den høye kvaliteten og alvoret i de innleverte prosjektene; alle hadde laget lavmælte, tankevek-kende arbeider, ingen hadde tenkt seg «et monument over Holocaust», for «Holocaust kan ikke fremstilles eller representeres.»⁸

Juryen gikk enstemmig inn for Arnold Dreyblatts prosjekt *Innocent questions*. Dreyblatt (f.1953) er utdannet i USA innen musikk (komposisjon), elektroniske medier og elektronisk kunst. Hans arbeid har i mer enn tretti år forbundet bruken av elektroniske medier og skulpturelt rom for å skape steder for refleksjon over kollektiv og individuell erindring.

Hans prosjekt var det eneste konkurransebidraget som i sin vertikallitet svarer til byggets tårnende, borgaktige virkning; verket er nesten ni meter høyt og mer enn fire meter bredt og dekker hele den nye branntrappen som er det eneste utvendige tilbygget til det historiske anlegget.⁹ Men til tross for sin størrelse fremtrer verket nesten immaterielt, antimonumentalt, som en bresje i festningen. Det står i en estetisk materialkontrast til veggens lukkede, avvisende karakter og smijernspynten foran vinduene ved siden av. Kontrasten skyldes at hele den enorme, rektangulære konstruksjonen består av tolv to-veis speilglass-paneler som er montert på en stålramme på en slik måte

at de danner en bruddløs flate. Det oppstår et rikt vekselspill mellom flate- og romvirkning med tre optiske lag: Speilet, skiftende etter døgnets og årstidenes lysforhold (og uten å blende fordi det er nordvendt) som fanger inn omgivelsene (plassen, trærne, beplantningen, og de besøkendes bevegelse over plassen), så glassets overflate som er sandblåst i et mønster, og som et tredje moment; en statisk, men usynlig struktur av dioder (LED) som bærer frem ord i rødtlysende punktskrift som dukker opp og forsvinner i en langsom, pulserende rytme uten at de kan stadfestes presist.

Formalestetisk betraktet bidrar installasjonen til en visuell utvidelse og berikelse av forplassen – til en åpning av bastionen og en invitt til publikum som det stusslige inngangspartiet ikke makter å formidle. Men den ikke bare tiltaler oss, den taler også til oss. Mønsteret på glassflaten er hentet fra et registreringskort. Ordene som kommer og går er tatt fra ulike historiske spørreskjemaer og trer frem i stadig skiftende sammenstillinger. *Innocent questions* er tittelen på denne installasjonen, og uskyldige virker disse ordene som spør etter navn, herkomst, yrke og så videre, slik vi kjenner dem alle fra utallige spørreskjemaer. Skjønt 'uskyldig' er kanskje en misvisende oversettelse, 'harmløs' er mer dekkende, fordi spørsmålet om skyld eller uskyld faller i den forvaltede verdens blinde flekk. Denne usynliggjøringen gjøres synlig.

Hullkortene, som ble utviklet på 1800-tallet, er produkter av den moderne statens fremvekst og dens stadig mer avanserte statistiske listeføring av borgerne, men har sine historiske forløpere: Allerede keiser Augustus' befaling om at den jødiske befolkningen skulle skrive seg inn i manntallet, skulle styrke okkupantenes kontroll over befolkningen. Den elektroniske dataregistreringen i globaliseringens tidsalder er i ferd med å omfatte alt og alle. I dette tilsynelatende nøytrale systemet ligger det nedfelt en maktstruktur som ingen unnslipper. Registreringen kan misbrukes, er blitt og blir misbrukt til å identifisere og utestenge mennesker som er 'annerledes', 'uønsket' etter tilsynelatende rasjonelle, objektive kriterier som ikke lar seg overprøve. Hullkortmønsteret på glassflaten er hentet fra utkastet til et registreringskort fra det tyske firmaet Hollerith i 1944. Stikkordene som lyser opp i LED-skrift er delvis hentet fra *Spørreskjema for Jøder i Norge*, som er påvist trykt i 12 000 eksemplarer umiddelbart etter at Quisling ble innsatt som 'ministerpresident'



Arnold Dreyblatt *Innocent Questions* 2006, HL-senteret, Oslo. Foto: Jiri Havran

av Reichskommissar Terboven; andre ord stammer for eksempel fra gjeldende spørreskjema for visum etter Schengen-avtalen.

Kunstneren har ikke skapt et minnesmerke, heller et varsku; dette er ikke et sted der vi skal minnes noe som var, men der vi skal huske noe som er og ikke vil forgå. «*Principiis obsta!*» sier Ovidius: «Stå imot der det begynner!» om det ter seg aldri så harmløst. I sin kompleksitet og ambivalens, ved å ta opp i seg både historiske og samtidige dokumenter, treffer dette kunstverket en hovednerve i Senterets arbeid som jo i ikke uvesentlig grad går ut på å registrere, dokumentere og bearbeide historiske data.

Til forskningsmaterialet hører også Quislings rikholdige arkiv som befant seg her og som ble sentralt i landsviksaken.¹⁰ De samme registrene som skulle tjene til å utsette mennesker kan nå hjelpe til å redde deres minne og sikre spor etter bødlene som de selv helst så slettet.

Kunstneren har holdt seg til det historiske hullkortets proporsjoner, men har forskjøvet konteksten og overdimensjonert målestokken. Gjennom denne underliggjøringen omformes uttrykksløshet til uttrykk, informasjon til erfaring. Verket får et sterkt visuelt nærvær og blir en markør av husets gamle og nye innhold, samtidig som det markerer et brudd med den historiserende festningsfasaden. LED-skriften som oftest anvendes i reklame og kommersiell informasjon blir her til skriften på veggen som grunnleggende omformer forplassens karakter. Verket vil være iøyenfallende både på kort og lang avstand, det vil være synlig mellom trærne allerede ved inngangsporten, i mørketiden ved LED-skriftens røde lys som kommer og går, i den lyse tiden gjennom speiling av parken og optisk utvidelse av forplassen; på veien oppover den slake svingen vil det gradvis gi seg til kjenne og fremtre i sin helhet, innrammet av furuene; endelig foran verket vil betrakteren uforvarende se seg selv i speilet. På denne måten skifter opplevelsen av verket fra fascinasjon til konfrontasjon, fra det som tiltaler oss til det som utfordrer oss, fra å vekke oppsikt til å gi oss innsikt: Der er et håp at vi lærer noe på veien. Norges hovedstad vil få en kunstnerisk severdighet der estetikkens begge momenter er tilstede.

1 www.utsmykkingsfondet.no, under Oppgaver: Skape.

2 Morten Ryen i «Åpent rom, et blad fra Statsbygg», nr. 4, des. 2003.

3 Morten Ryen samme sted.

4 Statsbygg Ferdigmelding nr. 643/2005, s. 15.

5 Sit. etter Bodil Stenseth «Den komplekse historien» i *Påminnelser, fire kunstprosjekter*, s. 60

6 Senterets tekst fra *Innbydelse til lukket konkurranse* pkt. 5, Utsmykkingsfondet 15.06.04.

7 Per Gunnar Tverbakk «Marjetica Potrčs utsmykking i Nobels fredssenter. Noen betraktninger rundt Self-Sustainable Garden og Genesis» i *Påminnelser, fire kunstprosjekter*, s. 42

8 Antony Gormley, sit. etter Lars Fr. H. Svendsen «Ondskapens estetikk» i *Påminnelser, fire kunstprosjekter*, s. 49 s

9 I skrivende stund er verket ennå ikke fullført. De følgende betraktninger knytter seg derfor til prosjektets fremstilling og modell.

10 Jmf. Statsbygg Ferdigmelding s. 4.



Gårdsrommet i Falstadbygningen. Foto: Søren Ubisch

I Ekne i Nord-Trøndelag opprettes det et Minnested og senter for menneskerettigheter, Falstadsenteret. Senteret skal være et nasjonalt opplærings- og dokumentasjonssenter for krigens fangehistorie, humanitær folkerett og menneskerettigheter. Senteret holder til i Falstadbygningen som fungerte som krigsfangeleir og leir for politiske fanger i okkupasjonsårene. Utsmykkingsfondet har gjennomført et forprosjekt med kunsthåndverker Søren Ubisch som kunstnerisk konsulent og utreder. Med henvisning til den tidligere fangeleirens autentisitet og identitet konkluderte Ubisch med å anbefale at Falstadbygningen ikke får fast kunst som er knyttet til byggets og stedets historie, men at det i stedet utvikles temporære kunstprosjekter som kan uttrykke de engasjerende og utfordrende oppgaver Falstadsenteret har i dag. I samarbeid med senteret er billedkunstneren Per Formo nå i gang med dette som kunstnerisk konsulent.

Minnested eller kurssted?

Et kunstprosjekt for Falstadsenteret

Søren Ubisch

Falstadbygningen ligger i jordbruksbygda Ekne i Nord-Trøndelag. Den cirka 4000 kvadratmeter store bygningen er oppført på stedet for en tidligere landbrukseiendom. Hagen ligger i dag som et upleiet parklandskap. Utenfor eiendommen er det fortsatt dyrket mark og landbrukseiendommer i drift. Bygningen er oppført i 1921 som tukthusanstalt for gutter. Den er formet etter modell fra europeiske fengsler: Utenfra har den form av et nyklassisistisk hus med vakre fasader og fine detaljeringer. Innvendig er den konstruert for å holde innesperrede mennesker under kontroll på en effektiv måte. Betjening og innsatte levde adskilt, de siste i lett overvåkbare korridorer og rom. Kjelleren hadde celler for isolering, gårdsrommet var en lukket luftegård og kløkketårnet et vakttårn.

Under annen verdenskrig opprettet okkupasjonsstyrkene en fangeleir i Falstadbygningen og et rettersted øverst i Ekna-dalen. Leiren var den nest største i Norge. I forbindelse med rettsoppjøret etter

frigjøringen ble Falstad brukt som interneringssted for NS-medlemmer. I 1947 ble retterstedet i Falstadskogen fredet som minnested for de vel 200 fangene som ble henrettet her. Det tar ca 25 minutter å gå fra Falstadbygningen til Falstadskogen.

Falstadbygningen skal bli et nasjonalt senter for menneskerettigheter. Etter en lang drøftingsperiode har Stortinget bestemt at virksomheten skal finansieres over statsbudsjettet. Falstadstiftelsen selv omtaler de faglige planene for den nye virksomheten på følgende måte:

Stiftelsen er et nasjonalt opplærings- og dokumentasjonssenter for krigens fangehistorie, humanitær folkerett og menneskerettigheter, og har følgende formål:

- Historisk dokumentasjon og forskning
- Opplærings- og kursvirksomhet
- Utvikling og profilering
- Falstadsenteret skal gjennom opplæring og dokumentasjon fremme respekt for menneskeverd og humanitet.
- Falstadsenteret skal bygge broer mellom fortid, nåtid og framtid, mellom generasjoner og ulike fagmiljø, nasjonalt og internasjonalt.
- Falstadsenteret skal, gjennom å spre kunnskap og innsikt, motvirke historieløshet.

Det har blitt avholdt en lukket arkitektkonkurranse som arkitektfirmaet Fosse og Aasen vant. Den gamle tukthusbygningen skal bli kurs- og konferansesenter. Forslaget til ombygging tar imidlertid lite hensyn til husets spesielle historie, og man kan spørre seg om denne historien er for problematisk, for grusom, til at arkitekten og oppdragsgiveren vil synliggjøre den i det nye anlegget. Her tenker jeg på bygningens bruk som guttehem, tysk fangeleir og leir for nazisympatisører etter krigen.

Arbeidet med å skape det nye kurs- og konferansesenteret har pågått i lengre tid. Statsbygg utfører en større ombygging. All innmat i bygningens 1. og 2. etasje fjernes, også dekket mellom etasjene. Den utvendige fasade forandres lite, mens fasaden mot gårdsrommet endres og får ny funksjon. Gårdsrommet blir senterets hovedinngang, 1. etasje kommer til å huse stiftelsens arbeidsplasser og rom for kurs og konferanser, mens 2. etasje blir et overnattingssted med moderne hotellstandard. I begge etasjer kommer lite eller ingen ting til å minne

om byggets historie. Kjelleren skal være museum, slik den også er i dag. Disse lokalene er delvis bevart slik de ble bygget i 1921.

Et sted i tre deler

Som minnested går Falstads historie tilbake til 1947 og er knyttet til retterstedet i skogen. Ved innvielsen av dette minnestedet – med et monument utført av billedkunstneren Odd Hilt – uttalte kronprins Olav at «Falstad skal bli et valfartssted for frihetstankens pilegrimer fram gjennom tidene». Dette er en vakker tanke som jeg mener fortsatt står ved lag og ligger innbakt i Falstadstiftelsens formål.

Etter krigen har Falstad ikke vært ett sted, men tre. I alle saksdokumentene er stedet delt opp i Falstadskogen, Falstadbygningen og området mellom disse to. Denne oppdelingen er nok også gjeldende blant folk i bygda. I dokumentenes nøkterne språk blir disse tre delene svært like: hus, skog og landskap beskrives simpelthen som konkrete størrelser som *finnes*. Når man besøker Falstad er forskjellen derimot iøynefallende. Både fysisk/geografisk og som minne er de tre delene svært ulike:

- Fredningen i 1947 har ført til at skogen har ligget urørt og uten drift i 50 år. Man kan kalle det 'møllpose' eller 'urskog', skapt av respekt for minnet om de henrettede.
- Bygningen har blitt brukt til en rekke ulike formål etter krigen, bl.a. til skolevirksomhet, og er bygget om flere ganger. Da Falstadstiftelsen engasjerte seg sto den tom og forfallen. Stiftelsens planer for ny virksomhet gir ikke inntrykk av at man betrakter bygningen i seg selv som minnested.
- Landskapet mellom Skogen og Falstadbygningen består av jordbruksland, en riksvei, en elv og noe krattskog langs elvebredden. Et helt ordinært norsk landskap. Man kan ikke *se* at noe uvanlig har foregått, men fortellingene om fangeleiren er fortsatt levende. En bonde jeg traff fortalte hvordan hans foreldre hadde sett fanger og voktere som marsjerte oppover veien, mellom åkerlappene, på vei til skogen. Fra jordene så bøndene flokkene med voktere og fanger, og de hørte skuddene fra skogen. De må ha lagt merke til at bare vokterne kom tilbake.

Den tilsynelatende selvfølgelig oppdelingen i minnested, natur og bygning har ikke vært diskutert. Jeg mener en slik diskusjon er viktig for



Odd Hills monument (1947) ved Falstadskogen. Foto: Søren Ubisch

arbeidet med minnesteedet. Falstadbygningen har en mening ut over å huse et kurs- og konferansesenter. Dersom selve bygningen hadde blitt gitt status som minneste- og/eller bevaringsverdig arkitektur, ville det vært et langt bedre samsvar mellom stedets egenart og dets fremtidige funksjon.

Stortinget har gitt Falstadbygningen en ny og nasjonal oppgave. Dette er blant annet knyttet til hendelser i og rundt bygningen. Huset skal ikke lenger romme fanger, men mennesker som skal lære om historien og ta lærdom av den. Bygningen settes inn i Falstads fange- og fengselshistorie på nytt. Den blir revitalisert i dobbel forstand, både som minneste («det var her det skjedde») og som senter for menneskerettigheter.

Hittil har minnesteedet vært synonymt med skogen. Som nasjonalt senter vil derimot hele stedet bli berørt. Minnesteedet vil utvides til å gjelde Falstad som sted, ikke bare Falstad som skog. Ombyggingen som



Odd Hilt's monument (1947) ved Falstadskogen. Foto: Søren Ubisch

er i gang på Falstad tar ikke opp i seg denne utvidelsen av stedets minneinnhold. Dette har vakt offentlig oppmerksomhet og skapt debatt, blant annet i avisene, om innholdet i det nye Falstad. Enkelt personer og interesseorganisasjoner både for krigsveteraner og barnevernsbarn har hatt forståelige behov for å markere seg i saken.

Ombyggingen

Utsmykkingsfondet startet arbeidet med prosjektet høsten 2002, circa halvannet år før bygningsarbeidene begynte. Da jeg møtte Statsbygg, arkitekt, Statsbyggs spesialrådgiver på arkitektur og Falstadstiftelsens direktør, var tegningene ferdige og planene lagt. Jeg ble forbauset over hvor omfattende endringer som var foreslått for bygningen. En diskusjon om *hvorfor* ble imidlertid avvist som uaktuell. Både Statsbygg og Falstadstiftelsen mente at planleggingen var kommet for langt.

Mitt spørsmål gjaldt hvilken plass historien hadde i de nye planene. Her var hovedaktørene helt samstemte. Både byggherre, bruker og arkitekt mente at det nye kurs- og konferansesenterets lokaler *ikke* skulle minne om bygningens historie. Den eneste bekymringen de hadde i forhold til temaet gammelt eller nytt, eller retttere sagt bare nytt, var noen små bemerkinger fra Riksantikvaren. Statsbygg tok dem alvorlig, men arkitekten ignorerte dem.



Falstadbygningen. Foto: Søren Ubisch

Etter møtet reiste jeg til Ekne for å se skogen, bygningen og landskapet. Skulpturene ved minnesteedet i skogen taler sitt tydelige språk,¹ men for den som vil se, har også bygningen spor av historie. Det gjelder ikke bare krigsmuseet i kjelleren. Utvendig har bygningen en nakenhet og fremmedhet som knytter an til dens tidligere funksjoner. Men det er først når man går inn fangeinngangen og står i gårdsrommet at bygningen uttrykker sin egentlige mening: Dette er ikke et gårdsrom. Det er en luftegård for fanger, konstruert for oversikt og kontroll. Gårdsrommet gjør mer enn å fortelle en historie: Når man selv står der, gir rommet en unik mulighet til å føle historien på kroppen. Historien er tilstede fysisk.

Tidligere Falstadfanger har fortalt om grusomheter forvoldt mot krigsfanger i dette gårdsrommet. Det er ikke bare et sted, det har også vært et *redskap*: Til kontroll og overvåking, men også til overgrep og avstraffelser. Kunnskap om dette er en viktig del av Falstadstiftelsens arbeid: Ikke bare spesifikk kunnskap om hva som har skjedd på akkurat dette stedet, men generell kunnskap om hva som skjer når menneskeverd og menneskerettigheter tilsidesettes. Da blir moderne hotellstandard mindre viktig enn muligheten til å forstå gjennom opplevelse.

Luftegården gjør inntrykk, på meg og på alle jeg har snakket med. Når man er i gårdsrommet, er man der det skjedde. Man forstår det ikke bare intellektuelt, man forstår med sin egen kropp, som opplevelse og følelse. Gårdsrommets oppbygging, materialbruk, utseende og så videre, forteller at her skjedde det. Rommets språkbilde er i sin intensitet og konsentrasjon å likestille med et kunstverk. For dem som besøker gårdsrommet vil det gi følelsesmessige opplevelser på samme måte som den aller beste kunst. De får med seg et bilde som ikke glemmes.

Gårdsrommet forteller om hvordan stedet kunne være overgriperens verktøy. Det er ikke en pisk, et rør eller en geværmunning, men et stykke arkitektur. Det har en autentisitet som ikke bare er avgjørende for opplevelsen de besøkende skal få, men for Falstadstiftelsens troverdighet.

Både Statsbygg og Utsmykkingsfondet har diskutert bygningens bevaringsverdi med Riksantikvaren. Vår hensikt var å få gårdsrommet bevart som et unikt sted, det eneste av sitt slag i Norge. Vi oppnådde ikke at Riksantikvaren ville ta noe avgjørende skritt for vern, men i dialogen kom det frem et viktig begrep som tydeliggjorde fondets og den kunstfaglige kompetansens funksjon. Riksantikvaren beskytter hus med utgangspunkt i det *fysiske* materialet. Luftegården er en fysisk gjenstand, men dens kvaliteter ble ikke funnet bevaringsverdige. Denne konklusjonen viser til et paradoks: Det er som minnested at Falstad er bevaringsverdig. Minnene er inkorporert i det fysiske, i bygningen og gårdsrommet. Men som fysiske objekter er ikke bygningen og gårdsrommet bevaringsverdige!

Relikvium og symbol

Riksantikvarens myndighetsområde er altså for snevert i en sak som denne. Forskjellen mellom historie som fysisk gjenstand og historie som et minne skapte behov for å se nærmere på den kunstfaglige tilnærmingen. Falstad kan være både et relikvium (et 'bit' av fortiden) og et symbol som forteller om noe ut over seg selv. Stedet kan være disse tingene hver for seg, eller begge deler samtidig. Kunstnere snakker ofte om at informasjonen ligger i lag, og dette er et godt eksempel. Relikviet er det fysiske Falstad, et sted i Nord-Trøndelag, et sted man kan dra til og se. Symbolet er et Falstad hvor det meningsbærende peker ut over selve gjenstanden og formidler et budskap om handlinger utført mot mennesker i fangenskap.

Et kunstnerisk bidrag til Falstad kan tenkes ut fra en tilsvarende todelt modell:

- Kunstfaglig kompetanse lagt inn i det konkrete stedet Falstad; ombygging av hovedhuset, utsmykking av innvendige og/eller utvendige arealer.
- Kunstfagene brukes til å bygge opp symbolverdien.

Både følelsmessig og planmessig er det krevende å forene to forskjellige hensyn i det 'nye' Falstadsbygget: Kurscenter med hoteldrift og fangeleirens minne. Blir det ene for dominerende, tar det livet av det andre. Dersom *kursstedet* rendyrkes, vil anleggets autentisitet som minnested raskt svekkes. Dette er ikke i tråd med Stortingets intensjoner, og vil dessuten gjøre at stedet mister sin egenart. Dersom *minnestedet* rendyrkes, blir stedet mindre egnet som kurssted, fordi minnene er så grusomme.

Et valg mellom disse to tilnærmingene kan reflektere skillet mellom kamp for menneskerettigheter på den ene siden og behovet for hyggelige konferanseomgivelser på den annen. Byggherre og bruker har valgt *kursstedet*. De sier ikke samtidig nei til kunst, men som kunstfaglig planlegger ser jeg ikke at det er rom for kunst som er i tråd med Stiftelsens intensjon.

Et symbol er et tegn som har betydning ut over seg selv. Overført på Falstad betyr det at det nasjonale Falstadsenteret må bli noe mer enn en bygning i en bygd i Trøndelag. Kunsten kan bidra til å tydeliggjøre denne meningsdimensjonen. Da blir kunsten et redskap til å utdype, diskutere og synliggjøre formålet. Krigens fangehistorie, humanitær folkerett og menneskerettigheter er kunnskapsfelt i bevegelse. Om tyve år vil dette bety noe annet enn i dag.

Kunsten bør gjenspeile denne dynamikken, og kunsten knyttet til Falstad må handle om et Falstad i samtiden. Kunstens idé blir derfor at den tar opp i seg samfunnets aktuelle problemstillinger, kunsten bør bli temporær og skiftende. Kunst er et redskap til å forstå mellommenneskelige forhold, menneskeverd og så videre. Ved å gi Falstadsenteret tilgang til den temporære samtidskunsten fremfor en fast utsmykking skapes samtidig et verktøy for større aktualitet i samfunnet.

Stortingsvedtaket gjør Falstadsenteret til et nasjonalt prosjekt, men ikke bare det. Under krigen var Falstad en fangeleir med mange utenlandske fanger: Russere, serbere, polakker. Stedet var del av et

fangeleirsystem som spredte seg over hele Europa. I dag er Norge en internasjonal aktør i forhold til de temaer som Falstad har i sin formålsparagraf, blant annet menneskerettigheter. Kunsten behøver derfor ikke å være knyttet til det konkrete stedet Falstad for å 'omhandle' Falstad, kanskje heller tvert om. Hvis Falstad kan 'eksportere' et meningsinnhold i form av kunst, vil dette gi senteret et nedslagsfelt for sin virksomhet med nye og utfordrende muligheter.

Utgangspunktet for vurderingene er først og fremst hva jeg tror kommer til å fungere bra i denne saken, men også at det er svært begrensede midler som står til rådighet.

Bevilgningen som nå gis via Statsbygg er på i underkant av 700 000 kroner. Dette er et lite beløp med tanke på den nasjonale oppgaven Falstad har. Beløpet er også lite i forhold til det som er brukt på kunst tidligere; arbeidene til Odd Hilt, Gunnar Janson og Nils Aas ville i dag kostet flere millioner kroner. Denne kunsten gjør skogen interessant, ikke bare som minnested, men også som en kunstoplevelse. Uten kunsten ville stedet trolig ha fungert dårlig.

Falstadstiftelsen ønsker at stedet skal tiltrekke seg kulturturisme. Med kronprins Olavs ord: «Et valfartssted for frihetstankens pilegrimer». Luftegården kunne ha vært en faktor til å få dette til. Hva en slik attraksjon ville ha representert i verdi skal være usagt. Et parallelt, men nytt anlegg er Det jødiske museum i Berlin som er tegnet av arkitekten Daniel Liebeskind. I hagen der er det bygget to litt forskjellige, lukkede, meditative rom. Liebeskind har med disse rommene både vist de døde respekt og laget et rom hvor dagens mennesker kan dra nytte av holocaust som minne. Falstad har en historie som er engasjerende. Nye Falstad har et formål som er like så engasjerende og utfordrende. Kunsten hører hjemme i begge disse rommene.

1 Foruten Odd Hilt's monument har også billedkunstner Gunnar Janson utført et kunstverk i form av en minneplate og små pyramider, en for hver av de falne (1963). I nyere tid har billedkunstner Nils Aas utført en informasjonsbauta (1998) i Falstadskogen.



Anne-Karin Furunes, *Fra framkalling til overeksponering* 2005, lakkerte, perforerte metallplater.
Henrik Wergelands Hus, Eidsvoll. Foto: Jiri Havran

Ved siden av den kjente Eidsvollsbygningen er det reist et nybygg som bærer Henrik Wergelands navn. Bygget er et besøkssenter med fokus på politisk historie og aktuelle demokratispørsmål. Billedkunstner Børre Larsen har vært kunstnerisk konsulent for kunstprosjektet som ble gjennomført i forbindelse med byggeprosjektet. Som utførende kunstner ble billedkunstner Anne-Karin Furunes valgt til å bringe inn en kommentar til dette historiske stedet. I stedet for å illustrere Eidsvolls historie eller å lage et monument eller minnesmerke, har hun latt seg inspirere av hvordan Henrik Wergeland uttrykte sitt politiske engasjement gjennom allegorier og blomstermetaforer.

Fra framkalling til overeksponering

Anne-Karin Furunes' kunstprosjekt i Henrik Wergelands Hus

Børre Larsen

Eidsvollsbygningen er en av Norges mest kjente bygninger og skaper positive og tydelige assosiasjoner i vår nasjonale bevissthet, slik som historien om 1814, Grunnloven, 17. mai, og ikke minst Henrik Wergeland.

Bygningens symbolverdi er uomtvistelig; demokrati, rettsstaten, nasjonal frihet og identitet er begreper som i vår historie er uløselig knyttet til den og stedet Eidsvoll. Så fikk da også Eidsvollsbygningen en særskilt status som et nasjonalt symbol, ble landets første offentlige kulturminne og ble overtatt av staten i 1851. I 1998 vedtok Stortinget at det tidligere Eidsvollsmindet skulle omgjøres til en stiftelse. I tillegg til å forvalte Eidsvollsbygningen skulle det etableres et senter med fokus på politisk historie og aktuelle demokratispørsmål. Stiftelsen fikk navnet Eidsvoll 1814 Rikspolitisk senter, og det nye bygget fikk selvsagt navnet Wergelands Hus. Visjonen er at senteret skal være et åpent og engasjerende møtested for alle.

Denne symbolladete nasjonale rammen gjorde det svært spesielt for meg å tre inn i som kunstnerisk konsulent for utsmykningen av dette huset som bærer Wergelands navn. Spesielt var det også fordi dette stedet har hatt en egen appell til meg; siden jeg var ganske ung har jeg hatt et nært og personlig forhold til Eidsvollbygningen – jeg har faktisk samlet malerier og ulike billedskildringer av denne bygningen, på samme måte som jeg også alltid har vært opptatt av Henrik Wergelands diktning og virke. Å kunne gå inn i denne konteksten og problemstillingene den reiser om framveksten av demokratiet og rettsstaten, kampen for demokrati og menneskerettigheter, og ikke minst måten stedet setter søkelys på demokratiets betingelser i vår egen tid, opplevde jeg derfor som en stor utfordring.

Kunst og sted

Spørsmålet da prosjektarbeidet startet ble simpelthen: Hvordan kan man tenke kunst på et slikt sted? En slik ganske åpen innfallsvinkel rommer jo samtidig de grunnleggende problemstillingene om kunstens mening og hensikt: Hva skal kunstens oppgave være? Hvilken funksjon skal den ha?

Det finnes naturligvis ikke *ett* enkelt svar på dette. Og utover den omfattende tematikken som dette spesielle stedet representerte, var det også andre forhold som direkte og indirekte ville påvirke valg av type kunst og kunstner, slik som forholdet til stedets egen, faste utstilling og den fysiske plasseringen av kunstverket.

Utsmykkingskomiteen mente at det var viktig å finne en plassering som ga mulighet for en kunstnerisk løsning som innholdsmessig skilte seg fra senterets faste utstilling. Samtidig ønsket komiteen en god og integrert utsmykking med en iboende mulighet for å 'leve' sammen med bygget, og som på en meningsbærende måte kunne bli opplevd på flere nivåer over tid. Kunstverket burde være selvstendig og samtidig fungere som en kommentar til stedets øvrige innhold. Etter å ha gått bort fra en tidligere plan om kunst ute i terrenget rundt bygget,¹ fant komiteen fram til en egnet plassering på en monumental vegg i et utendørs atrium, der det var muligheter for å strekke kunstverket ned mot et vannspeil under bygningen.

Med dette som utgangspunkt valgte komiteen å ta direkte kontakt med flere kunstnere som man mente kunne løse en slik oppgave, både

tematisk, formalt og med hensyn til materialbruk. Etter samtaler med disse falt valget på Anne-Karin Furunes. Furunes er i tillegg til sitt kunstneriske virke også professor ved kunstakademiet i Trondheim. Hun har hatt flere større separatutstillinger i internasjonal sammenheng og har deltatt i en rekke internasjonale gruppeutstillinger. Blant hennes mer kjente utsmykkingsprosjekter er Nationaltheatret stasjon, hvor hun laget to 250 meter lange billedfriser i perforerte stålplater, en på hver side av toghallen, basert på fotomateriale av anonyme personer fra arkiv og album.

Den videre prosessen var kjennetegnet av en tett dialog mellom komiteen, kunstneren og undertegnede som kunstnerisk konsulent. Henrik Wergelands diktning ble – ikke uventet – både tema og referanse for denne dialogen. Her kommer hans politiske engasjement fram både gjennom allegorier og blomstermetaforer, som for eksempel i samlingen *Intet andet enn digter*.

Det historiske monumentets krise

For Furunes var det viktig å ikke illustrere de historiske hendelsesforløpene. Mye av dette er et informativt materiale som allerede er pedagogisk framstilt i husets faste utstilling. Hun ønsket heller ikke å skape et monument eller minnesmerke. Tvert imot mente hun at det historiske monumentet, feiringen av helter, minnesmerker og liknende er i en krise i dag. Dette mente hun blant annet at hadde kommet til uttrykk i diskusjonen rundt minnet om det som skjedde ved Ground Zero, New York. I stedet for å minnes eller skape et minne om Wergeland og 1814 ønsket hun derfor å ta tak i den kunstneriske prosessen som Wergeland arbeidet i, og formulerte dette slik i sitt forprosjektmateriale:

«Inspirasjonen for meg har vært Henrik Wergelands dikt og ideer. I sin tid brukte Wergeland sitt poetiske språk for å beskrive verden. Det var intimt og idealistisk for sin tid. Med mitt arbeid vil jeg forsøke å tolke dette til et monumentalt uttrykk som ennå er mulig i vår tid. Intensjonen er å synliggjøre blomsten som objekt for en kreativ prosess. I Wergelands bruk av blomster for å forklare verden hadde ikke blomstene en symbolverdi, men ble brukt allegorisk. For eksempel brukte han rosenhekker som et bilde på landegrenser slik som i dette diktet:»



Anne-Karin Furunes, *Fra framkalling til overeksponering* 2005, lakkerte, perforerte metallplater. Henrik Wergelands Hus, Eidsvoll. Foto: Jiri Havran

*Jordkloden selv er som bleven besjælt:
i rene Republikker overalt inddelt,
saa rene og skjøne i Form og Stempel
som Pathenons Tempel,
Store og Små efter Sprog og Stamme
begrænste alene;
en Rosenhæks ludende Grene
forresten var nok til Grænsedele.*

Furunes utdyper denne tankegangen ved at hun stiller spørsmål ved vår forståelse av nasjonalstaten i vår globaliserte verden:

«Kunsten forsøker å finne et 'nytt' ordforråd og språk å snakke gjennom når det gamle har blitt forslitt og mistet sin kraft. Wergelands bruk av blomster er allegorier som er med på å utvide og

nyansere budskapet. Sett gjennom dagens øyne blir en i første omgang slått av et pompøst språk, men når man leser forbi dette, er hans poetiske arbeid ikke mulig å skille fra det politiske. I mitt arbeid med kunstverk til Wergelands Hus, søkte jeg å finne et uttrykk som kan reflektere et skifte i vårt bilde på nasjonalstaten. Hva er nasjon i dag? Hvilken rett har stormakter til å gå inn i andre nasjoner og påtvinge disse demokrati for å underkjenne deres demokratiske valg? Og hvilke motiv ligger for eksempel under USAs ønske om å 'sikre verdensfreden' i dag? Den politiske retorikken skjuler ofte det egentlige budskapet. Kompleksiteten i spørsmålet om betydningen av en nasjons grenser og hvilke grenser som er den reelle maktens grenser er avgjørende i dagens politiske bilde.»

En framkallingsprosess

Med utgangspunkt i Wergelands diktning valgte Furunes ut fra dette altså blomster som motiv i kunstverket som dekker nordveggen i atriets, en vegg som er 5 meter høy og 26 meter bred, og delvis under åpen himmel. Verket består av 88 metallplater som sammen danner et blomstermotiv gjennom at hull i platene er rasterpunkter i motivet. Deretter har hun malt alle platene individuelt i ulike farger. På avstand kan man kjenne motivet igjen som blomster, men inne i atriets synes veggen så å si å gå i oppløsning på grunn av de perforerte hullene i motivet. Motivets framtrer også ulikt avhengig av hvor en står i rommet, det endrer seg etter hvert som en går langs veggen.

Furunes har arbeidet mye med fargevalget, og hun valgte bevisst å bruke svært svake farger. Kunstverket fanger det naturlige lyset uten dørs i atriets. Deler av bildet framstår ifølge kunstneren som under en framkallingsprosess, nesten overeksponert i sterkt lys, mens tonene blir mer nærværende i diffust lys.

Valget av blomster som motiv og den spesielle fargebruken har imidlertid i Furunes' tenkemåte også en annen side, som hun knytter til tiden, forandringer og behovet for nye forståelser:

«Valget av blomster for markeringen av hundreårsjubileet for nasjonen er en påminnelse om at noe er i endring. Hvilken betydning

og makt ligger i begrepet nasjon i dag, og hvordan kan man tolke det i en kunstnerisk kontekst? Blomster forbindes med feiring, men også som en markering av at noe er over. Vår historie må aktivt tolkes og sees med ny forståelse. Tittelen på verket er: *Fra framkalling til overeksponering* og reflekterer denne prosessen. Fargene i komposisjonen er svake, nesten ikke-eksisterende. De beskriver tiden som har vært eller som kommer. De er falmede eller i ferd med å få sin farge. Motivet er på nært hold overdimensjonert og vanskelig å holde fast med blikket – og kan assosieres med den følelsen vi opplever overfor den mengde av informasjon som vi må forholde oss til i dag. Jeg anser dette som en stor utfordring både i nasjonal og internasjonal sammenheng. Hvordan kan man se relasjonen mellom 'vår virkelighet her' og 'verden der ute', og hvordan kan man få disse ulike perspektivene til å kommunisere med hverandre?»

«Demokratiet står ikke stille»

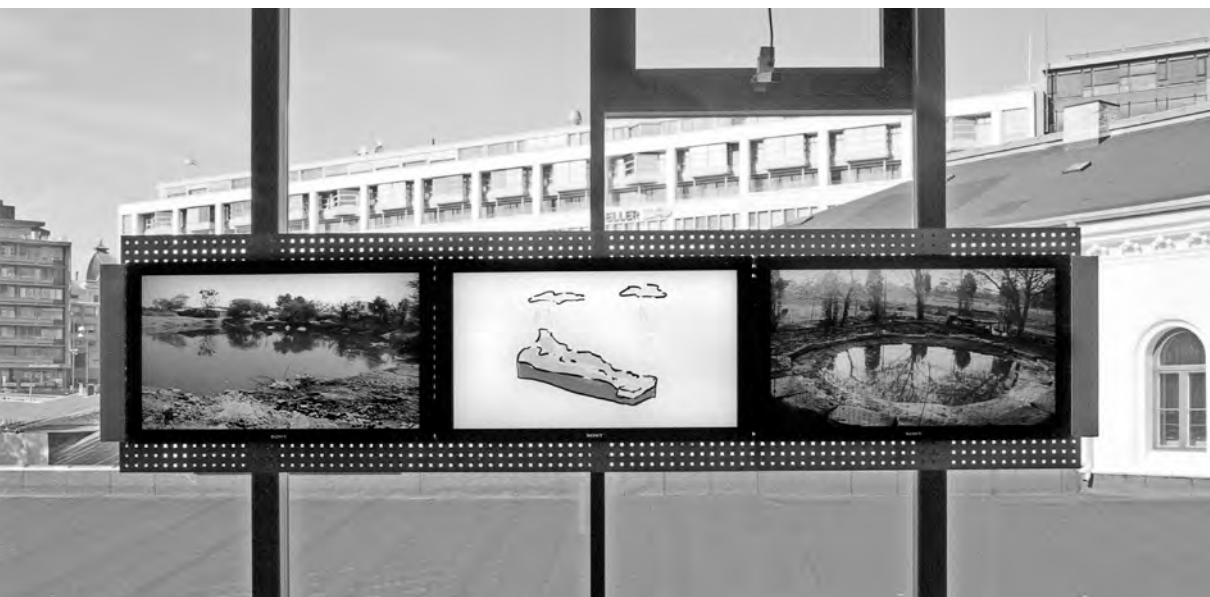
Alle kunstverk er bærere av en eller flere tanker eller ideer. Kunstprosjektet ved Wergelands Hus forholder seg til et kjent nasjonalt symbol, et ikon, med alle de innebygde problemstillinger man stilles overfor når dette skal gis et aktuelt kunstnerisk uttrykk. Et kunstnerisk blikk kan make å tydeliggjøre historiske hendelser, samtidig som det kan tilføre vår egen tid nye og nødvendige perspektiver. Dette er kunstens privilegium, men også dens utfordring når man går inn i en slik kontekst. Samtidig fins det ikke *ett* kunstnerisk blikk eller *en* enkelt kunstnerisk forståelse av et sted og dets mening.

Anne-Karin Furunes' kunstverk *Fra framkalling til overeksponering* makter etter min oppfatning å gi en adekvat kunstnerisk kommentar til det historiske stedet og symbolet 'Eidsvoll' med utgangspunkt i Henrik Wergelands politiske holdninger og diktning. Det er interessant at verket ikke bare kan oppleves på ulike nivåer over tid, slik utsmykkingskomiteen ønsket, det har også endrede tidsforståelser så å si bygget inn i sitt motivvalg. Og selv om kunstverket var tenkt å stå fritt i forhold til Eidsvoll 1814-senterets utstilling, kan kanskje en del av denne utstillingens tema også gjelde for verket; «Demokratiet står ikke stille».

1 Kunstnerisk konsulent i denne fasen av prosjektet var billedkunstner Per Hess. Av ulike årsaker ønsket den daværende utsmykkingskomiteen ikke å realisere noen av forslagene fra en lukket idékonkurranse som var blitt avholdt i 2003.



Anne-Karin Furunes, *Fra framkalling til overeksponering* 2005, lakkerte, perforerte metallplater.
Henrik Wergelands Hus, Eidsvoll. Foto: Jiri Havran



Marjetica Potrč, *Genesis 2005*, videoinstallasjon. Nobels Fredssenter. Foto: Werner Zellien

I det nyopprettede Nobels Fredssenter i den gamle Vestbanebygningen i Oslo vises Fredsprisens funksjon og globale mangfold. Billedkunstner og kurator Per Gunnar Tverbakk og billedkunstner og kritiker George Morgenstern har vært kunstneriske konsulenter i kunstprosjektet som ble gjennomført i forbindelse med rehabiliteringen av bygget. I lys av Nobels Fredssenters internasjonale virke, ble det invitert til lukket konkurranse for fire kunstnere fra fire verdensdeler. Vinnerforslaget *Self-Sustainable Garden* kom fra slovenske Marjetica Potrč, og fokuserte på økologi og hvordan ressursforvaltning er en av årsakene til konflikt i verden. Forslaget som blant annet omfattet vindmøller på taket av den gamle toghallen, ble imidlertid ikke godkjent av antikvariske myndigheter, og kunstneren utarbeidet et nytt forslag, med samme tematikk. Videoinstallasjonen *Genesis* forteller historien om to lokalsamfunn som har fått vindmøller og solcellepaneler, kjøpt av Potrč for deler av kunstbudsjettet.

Self-Sustainable Garden og Genesis

Marjetica Potrčs kunstprosjekt i Nobels Fredssenter

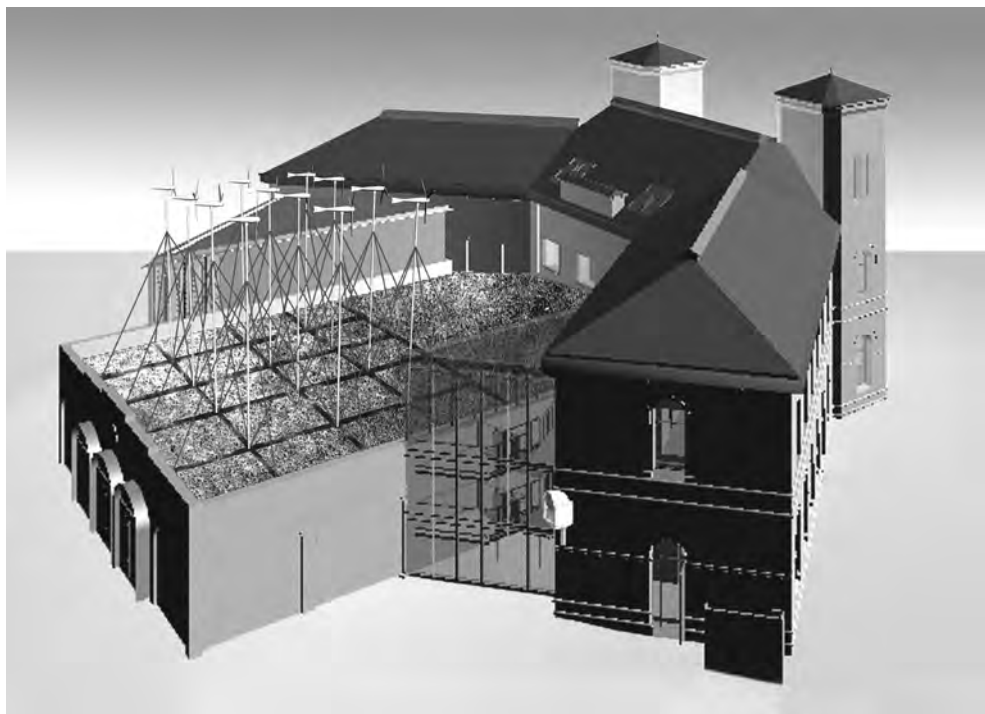
Per Gunnar Tverbakk

Kunstneren Marjetica Potrč ble i april 2004 enstemmig utpekt som vinner av den lukkede konkurransen om utsmykningen av Nobels Fredssenter i Oslo.¹ I vinnerutkastet *Self-Sustainable Garden* (selvdrevet hage) lanserte hun ideen om å plassere 12 vindmøller på en flate av eviggrønne planter oppe på taket av Nobels Fredssenter. Prosjektet fokuserte på økologi og ressursforvaltning, og kunstneren fremhevet fordelingen og forvaltningen av klodens ressurser som en av flere grunner til konflikt i verden. Prosjektet representerte på mange måter et fremtidsrettet fredsperspektiv, i og med at det pekte på noen av de vesentligste forutsetningene for fred i verden. Dette var også i samsvar med Nobels Fredssenters målsetting om å drøfte problemstillinger i forbindelse med fattigdom og bærekraftig utvikling. Prosjektets aktualitet ble understøttet da Wangari Maathai fikk Nobels Fredspris for 2005 for sin innsats på ressurs- og økologirelaterte områder.

Marjetica Potrč har utdannelse i arkitektur og kunst fra Universitetet i Ljubljana. Hun representerer en kultur- og samfunnsengasjert orientering i kunsten som blant annet tar til orde for viktigheten av global bevissthet, og som uttrykker empati med underprivilegerte grupper i samfunnet. Dette er en tendens som har gjort seg sterkt gjeldende det siste tiåret. Her trekkes omverdenen inn i kunstdiskursen, og kunstneren overfører aktuelle problemstillinger til ulike uttrykk som installasjoner og skulptur, i tillegg til bilder, fotodokumentasjon og film. I møtet med denne formen for kunst er det ofte vanskelig å opprettholde det tradisjonelle, formalestetiske vurderingsgrunnlaget som et gyldig blikk alene. Den enkelte saks aktualitet, det polemiske grepet som kunstneren gjør bruk av og kunstverkets estetiske egenverdi smelter sammen til et helhetlig utsagn. Denne type verk utfordrer de vurderingskriteriene vi bruker på kunst og tvinger fram det vanskelige spørsmålet om hvilke nye kriterier som eventuelt kan erstatte de gamle.

Potrčs kunstproduksjon inneholder verk som bare delvis kan evalueres ut fra formmessige kriterier. Et blikk som bare er estetisk orientert finner ikke så mye å gripe fatt i. *Self-Sustainable Garden* er et eksempel i så måte, det er både en konkret fungerende vindmøllepark og samtidig et bilde på en mulig løsning, noe som peker fremover. Det er altså på en og samme tid snakk om håndfast virkelighet og metafor, noe velkjent og samtidig det utopiske *andre*. Denne dobbelheten, både virkelighet og lignelse, er typisk for mye av dagens kunstproduksjon. Det er kunstens privilegium å kunne gjøre bruk av eksisterende former og strukturer, rive dem ut av den virkeligheten de er en del av, for så i neste omgang å frembringe nye tanker og visjoner ved hjelp av samme materiale. En slik tilsynelatende flertydighet skaper til gjengjeld ofte forvirring i offentligheten og hos et generelt publikum. Kritikken fra frustrerte og sinte ingeniører mot *Self-Sustainable Garden* er et godt eksempel. Den gikk ut på at de tolv vindmøllene ikke kunne drive stort mer enn en lyspære. For kunstneren og for Nobels Fredssenter var det nok, det var verkets evne til å feste et *bilde* hos betrakteren som var dets vesentlige kvalitet.

Med *Self-Sustainable Garden* lanserte kunstneren en byøkologisk diskusjon, et tema som i dag opptar flere kunstnere. Kunstneren poengterte at verket representerte en ideell verden, der teknologi, økologi og tradisjon (her: norske kultiverte tak) blir bestanddeler i et praktisk,



Self-Sustainable Garden. Marjetica Potrč's forslag til utsmykning ved Nobels Fredssenter

arkitektonisk system. Meningen var at kunstverkets grønne dekke skulle ha en isolerende og energisparende effekt (både symbolsk og reelt), det skulle ta i bruk regnvann og snø for å opprettholde liv. Verket viste til et generelt økt globalt fokus på byøkologiske tiltak, spesielt i svært forurensede (og fattige) storbyer.

Self-Sustainable Garden må sees som en respons på institusjonen Nobels Fredssenter, ikke bare på Vestbanebygningen som huser virksomheten. Fredssenteret skal etter eget utsagn ikke være et tradisjonelt gjenstandsmuseum, men ta i bruk vår tids former for formidling og kommunikasjon. Senteret vil kombinere utstillinger og film med digital formidling og interaktive tilbud, inkludert forelesninger og åpne møter, seminarer og samtaler. Fredssenteret vil videre gjennom et skiftende utstillingsprogram ta ulike konflikter og problemområder opp til diskusjon, blant annet gjennom å vise til det geografiske og historiske bakteppet. Gjennom refleksjon, debatt og engasjement ønsker det å bidra

til fred. Kunstnerens hensikt med *Self-Sustainable Garden* var nettopp å initiere den type debatt som Nobels Fredssenter selv ønsker å få til.

Utsmykkingsutvalget mente at kontrasten mellom Vestbanebygningens arkitektur og *Self-Sustainable Garden* var spennende, en forskjell som i neste omgang kunne være med på å fremheve den historiske, fredede Vestbane-arkitekturen. Antikvariske myndigheter ga imidlertid avslag på søknaden om dispensasjon fra fredningsbestemmelsene for Vestbanebygningen. Dermed var ikke forutsetningen for å gjennomføre prosjektet til stede.

Utsmykkingsutvalget ønsket imidlertid å holde fast ved kunstnerens innfallsvinkel og inviterte Potrč til å videreføre ideen om å la utsmykningen ta opp problemstillinger med fokus på miljø og ressursforvaltning. Hun leverte i november 2004 et nytt forslag i tråd med den opprinnelige ideen. Utsmykkingsutvalget godtok forslaget og ba henne videreføre prosjektet.

Det nye verket *Genesis* peker på de mulighetene lokalsamfunnet har til å dekke egne energibehov gjennom å kombinere lokal kunnskap med avansert teknologi. Potrč ønsker med dette verket å vise hvordan bruken av fornybare energikilder kan føre til økt levestandard for små samfunn og den enkelte familie. Kunstneren hevder at det er viktig å ta stilling til energibruk og ressursforvaltning på et personlig plan og påpeker at enkeltmenneskets individuelle bevissthet om miljø på sikt kan spille en viktig rolle i å opprettholde demokrati og fred. Hun tok hoveddelen av utsmykkingsoppdragets produksjonsbudsjett og ga pengene til to miljøengasjerte tiltak for å gi dem muligheten til å kjøpe nye energikilder basert på fornybare naturressurser. De to utvalgte miljøene er *Barefoot College* i Tilonia, India², og *Catherine Ferguson Academy* i Detroit, USA.³ Disse har fått mobile solcellepaneler og vindmøller. I en videoinstallasjon som er plassert i det sørlige trappeprismet i Fredssenteret, møter publikum levende panoramabilder fra disse rurale og urbane miljøene. I tillegg til redigerte dokumentasjonsfilmer fra de aktuelle stedene, inneholder *Genesis* også tegnefilmsekvenser som fremstiller naturens kretsløp på en forenklet og stilisert måte, noe som gir verket en mer allmenngyldig karakter og gjør det til en henvendelse som angår oss alle.

Gjennom arbeidet med Potrč som 'utsmykker', ble det i neste omgang klart at Utsmykkingsfondets egne definisjoner og retningslinjer er modne for utskiftning, i hvert fall hvis ambisjonen er å innlemme en



Montering av solcellepaneler ved Barefoot College i Tilonia, India og vindmøller ved Catherine Ferguson Academy i Detroit, USA. Foto: Marjetica Potrč

kunstpraksis der kunstnerne jobber prosess- og sammenhengsorientert. I stedet for å produsere ferdigstilte estetiske og omsettelige objekter på avstand fra verden, kobler mange kunstnere seg til samfunnsstrukturene. De går ut av atelieret, de gjør bruk av tverrfaglige uttrykksformer, de samler og låner fra eksisterende kunnskapsfelt, det er *ideene* og *kommunikasjonsmetodene* som står i fokus. Resultatet er en kunst som reflekterer sine omgivelser og seg selv på måter som vanskelig kan kalles 'utsmykking', og som heller ikke fanges inn av Utsmykkingsfondets definerte målsetting, som sier at: «Med offentlig utsmykking forstås billedkunst og kunsthåndverk satt inn i arkitektonisk sammenheng.» Og videre: «I form og uttrykk skal den kunstneriske utsmykkingen berike og stimulere det offentlige miljø i møtet mellom kunst og arkitektur.» For i stedet for kun å være opptatt av de konkrete aspektene ved rom og form, innlemmer mange kunstnere en utvidet forståelse av arkitektur og sted i sine arbeider. Disse kunstnerne ønsker å opprettholde et frirrom som gir plass til kritisk refleksjon om samfunnsutviklingen. Den omfatter problematisering av sosial og kulturell identitet, hvilke maktforhold og ideologier som er styrende for vår opplevelse av et sted, hvordan det enkelte sted til enhver tid er knyttet an til andre steder og så videre.

Metodene og fortellergrepene disse kunstnerne gjør bruk av unndrar seg ofte eksisterende sjangere, disipliner og definisjoner. Utfordringen for Utsmykkingsfondet blir å fange opp denne viktige og tidstypiske tendensen i kunsten. Da må en tilpasse rammeverket til kunsten, og ikke motsatt, tro at kunstnerne vil innordne seg et skjema de for lenge siden har forlatt.

- 1 Utsmykkingsutvalget for Nobels Fredscenter inviterte fire kunstnere til konkurransen. Disse var Alfredo Jaar (Chile), Mona Hatoum (Libanon), Do-Ho Suh (Sør-Korea) og Marjetica Potrč (Slovenia). Intensjonen med å invitere kunstnere fra fire verdensdeler var å understreke Fredsprisens globale betydning. Bakgrunnen for fraværet av norske kunstnere i konkurransen er Nobels Fredscenters særegne posisjon med sitt spesielle internasjonale fokus og ansvarsområde. Institusjonens plassering i Oslo dekket i følge utvalgets oppfatning den nasjonale 'kvoten' hva angår vår egen nasjons tilstedeværelse.
- 2 *The Barefoot College* er et landsbyprosjekt der bygningenes arkitektur er tilrettelagt for å samle regnvann og er utstyrt med solcellepaneler.
- 3 *The Catherine Ferguson Academy* er en videregående skole for tenåringsmodre, der skolen som del av undervisningsprosjektet driver en økologisk bondegård.

Ondskapens estetikk

Lars Fr. H. Svendsen

Før jeg går nærmere inn på muligheten for kunstnerisk representasjon av ondskap, må jeg si noen ord om min oppfatning av hva ondskap er. Våre tydeligste bilder av ondskaper er ekstreme handlinger utført av 'monstre'. Det finnes for så vidt menneskelige monstre, men det finnes altfor få av dem til å forklare mellommenneskelig ondskap generelt. Det er i siste instans ingen annen forklaring enn at det er vi – normale, noenlunde anstendige og hyggelige mennesker – som sørger for det meste av faenskapen.

I en undersøkelse av det onde, er det etter min mening en metodisk feiltagelse å redusere mangfoldet av fenomener til én grunnform. Det er mer informativt å forsøke å stille opp en typologi der ulike former for ondskap presenteres, samt å redegjøre for hvordan disse formene forholder seg til hverandre. Vi kan grovt sett skille mellom fire former for ondskap:

- Den *demoniske ondskaper* er den minst utbredte formen. Ut fra en rekke teorier handler denne ondskaper om å gjøre noe ondt *fordi* det er ondt. Jeg finner denne forestillingen svært problematisk. Ethvert ønske må etter min mening ha noe godt ved seg, om enn bare for den handlende selv, og selv om ønsket i det store og hele må betraktes som ondt.
- Den *instrumentelle ondskaper* handler om at aktører gjør noe ondt, vel vitende om at det er ondt, for å oppnå noe annet. Dette som skal oppnås, kan utmerket vel være et godt formål, men midlene er onde. Den instrumentelle ondskaper handler altså utelukkende om *midler*, ikke om mål. Ondskaper er instrumentell hvis en aktør ville gitt avkall på en handling såfremt det gitte målet, for eksempel rikdom, kunne nås på annet vis. Den onde handlingen mangler her *egenverdi*. Den instrumentelt onde finner ikke glede så mye i selve handlingen som i det målet som skal nås.
- Den *idealistiske ondskaper* kjennetegnes av at aktørene gjør noe ondt i den tro at de gjør noe godt. Tenk bare på de kristne korstogene, på hekse- og kjetterprosesser – det er ingen tvil om at mange av dem som utførte disse handlingene, betraktet seg selv som

representanter for det gode. Terrorister må også stort sett beskrives som idealister. Også mange nazister var idealister drevet av en ambisjon om å realisere det de så som et bedre samfunn, og SS betraktet seg selv som en *moralsk* elite. Noen vil kanskje innvende at disse idealene er perverse. At selve idealet er pervertert, gjør ikke aktørene mindre idealistiske. For idealisten, i motsetning til den instrumentelt onde, vil det ofte ikke bare være moralsk tillatt, men faktisk moralsk påbudt å skade den andre i det godes tjeneste fordi motstanderen legemliggjør det onde som må bekjempes.

- Den *dumme* ondskapen kjennetegnes derimot av at aktørene handler uten egentlig å tenke over hvorvidt det de gjør er godt eller ondt. Den skiller seg derfor fra den idealistiske ondskapen som karakteriseres av at aktørene *tenker* over godt og ondt, men tenker feil. Dumhet er å forstå som en form for tankeløshet, et fravær av refleksjon. En manglende moralsk klokskap, som slett ikke behøver å skyldes en manglende intelligens. Det er denne formen for ondskap Hannah Arendt beskriver med begrepet om det ondes banalitet.

Mange ondskapsteorier ser selve det å skade som handlingens mål, dvs. at ondskapen blir et formål i seg selv. Det er dette jeg kaller den 'demoniske' ondskapen, men denne formen er etter alt å dømme den minst viktige. Teorier som reduserer all ondskap til den demoniske typen, fører til at vi mister de øvrige formene av syne. En slik ensidig fokusering på den demoniske ondskapen fører også til at ondskapsproblematikken blir irrelevant for vår selvforståelse, for vi ser jo ikke på oss selv som 'djevler'. Ondskapen er ikke forbeholdt 'djevler', og de fleste deltakerne i for eksempel folkemord er helt vanlige mennesker uten noen utpreget sadistisk disposisjon. Vi er alle i stand til å gjøre de grusomste ting mot våre medmennesker under gitte betingelser. Det er da avgjørende å forstå hvilke betingelser det er snakk om. Men det har jeg ikke plass til å gå inn på her. La oss begynne å nærme oss den estetiske ondskapsproblematikken.

Det er vanlig å fremheve nazismen som en estetisk ideologi. Filosofen Berel Lang tar dette poenget svært langt ved i siste instans å betrakte masseutryddelsen av jødene som et modernistisk *kunstverk*.¹ Dette er etter min mening misvisende. Selv om det moralske og det

estetiske var nært forbundet i nazismen, slik det er i ethvert totalitært styre, var det snakk om mer et moralsk enn et estetisk prosjekt, og den estetiske dimensjonen besto ikke i å lage et kunstverk av døde jøder, men i å fjerne uestetiske mennesker som ble betraktet som rene *objekter*, avskyelige objekter på linje med avfall. Det var ikke dehumaniseringsprosessene i leirene som skapte denne forestillingen om jøden som *objekt*, for den fantes før masseutryddelsene begynte – snarere skulle dehumaniseringsprosessene bekrefte denne ideologisk funderte forestillingen om jøden som objekt for å minske bødlenes kvaler. I den grad vi kan bruke kunstverksmetaforen, må vi si at det ikke var konsentrasjonsleirene som var kunstverket – snarere var kunstverket det som skulle stå tilbake når alt uønsket var fjernet, slik en billedhugger fjerner alt overflødig materiale for å sitte igjen med det skjønne. Lang hevder at dehumaniseringsprosessen jødene gjennomgikk før de ble myrdet, viser at de i utgangspunktet nettopp ble tilkjent status som medmennesker. For Lang blir derfor nazistene å betrakte som *bevisst* onde fordi handlingene da skjer med en større grad av overlegg. Han går enda lenger, og hevder at de gjorde det *fordi* det var ondt. Han betrakter følgelig nazistene som representanter for den demoniske ondskaper i dens mest ekstreme form. Dette stemmer imidlertid dårlig overens med det vi vet om det store flertallet av gjerningsmennene.

Ser vi på aktørene som deltok i ugjerningene under Hitlers (og Stalins, Maos, Pol Pots etc.) ledelse, finner vi få sadister som med rette kan beskrives som representanter for den demoniske ondskaper. Riktignok finnes det en rekke eksempler på sadistiske voktere i konsentrasjonsleirene – og disse sadistene syntes ofte å konkurrere om hvem som kunne finne på de mest ekstreme og innovative grusomhetene – men de utgjorde et mindretall, og Himmler ga faktisk ordre om at slike individer skulle lukes ut av tjenesten. Store deler av vaktene i konsentrasjons- og utryddelsesleirene ble plassert i slik tjeneste ene og alene fordi de var tjenesteudyktige i vanlig militærtjeneste. Kriteriene for å bli valgt til slik tjeneste var få, utover at man *ikke* skulle vise sadistiske tendenser. Majoriteten besto av karrierejegere, idealister og først og fremst *konformister* som gjorde det de andre gjorde uten å ta selvstendig stilling til handlingenes moralske status.

Men hvordan skal man fremstille den ondskaper disse aktørene representerte? Her tror jeg ikke at kunsten er til så stor hjelp for oss.

Ser vi på kunstneriske representasjoner av det onde i malerkunsten og skulpturen, finner vi at vi enten ser rene offerrepresentasjoner eller nesten demoniske representasjoner som etter min mening bidrar lite til å gi oss en forståelse av onde aktører.

Jeg har lett en del etter hva som kunne være eksempler på vellykket representasjon av ondskap i kunsten, og må medgi at jeg kom ganske tomhendt ut av letingen. Innenfor kristen kunst finnes det en del virkningsfulle representasjoner av det demoniske, men spørsmålet er hvorvidt disse egentlig er særlig egnet til å gi ondskapen et *menneskelig* ansikt. Og det er de etter min mening ikke. Det klassiske, symbolske forrådet er ikke lenger adekvat. Og det gir oss et stort problem.

Utgangspunktet for Paul Ricoeurs teori om det ondes symbolisme, er at det onde i en viss forstand er utilgjengelig for den filosofiske refleksjonen – fordi fornuften forutsetter en meningssammenheng der det ikke er noen plass for det onde – mens myter og symboler inneholder ressurser for å hjelpe oss til en forståelse.² Disse mytene forvandles imidlertid lett til ontologi, slik at det som bare er en fremstillingsform forveksles med en reelt virkende kraft. Da fungerer myten som en *forklaring* snarere enn som et *symbol*. Ricoeur hevder at oppløsningen av myten som forklaring er nødvendig for å gjenreise myten som symbol.³ Men hvilken symbolisme om det onde er tilgjengelig for oss?

Dette var et problem som også møtte de abstrakte ekspresjonistene.⁴ Det er velkjent at Picasso var en slags kunstnerisk farsfigur for de abstrakte ekspresjonistene, og de kjente til *Guernica* (1937), som Picasso malte etter at den lille baskiske landsbyen Guernica ble bombet av tyskerne på oppfordring av Franco i 1937. I dette maleriet trakk Picasso blant annet veksler på klassisk mytologi (minotauren), og selv om det i flere henseender var nyskapende, var det tradisjonelt nettopp i den forstand at det var avhengig av klassisk mytologi for representasjonen av ondskap. De abstrakte ekspresjonistene mente at denne innfallsvinkelen fremdeles sto åpen for dem. Dels hadde nazistene gjort mye av den tradisjonelle mytologien uanvendelig fordi de hadde brukt den aktivt, noe som førte til at mytologiske representasjoner generelt ble betraktet som suspekte. Og dels hadde nazistene stått for en type ondskap som ble oppfattet som radikalt ny, uten historisk sidestykke, og det innebar at det mytologiske vokabularet som hadde blitt brukt til å tematisere tidligere ondskap ikke ble oppfattet som å være på høyde



Antony Gormley, *Site of Remembrance / Oslo Holocaust memorial* 2000. Seks stoler i stål.
Foto: Anneli Torgersen

med den nye ondskapen. Stilt opp mot masseutryddelsene fremsto mytene som lite annet enn ubrukelige klisjeer. Veien måtte derfor gå inn i abstraksjonen. Spørsmålet er om det fungerte stort bedre.

Hvilke bilder var det de abstrakte ekspresjonistene måtte konkurrere med? Ikke minst var det dokumentarfilmene der konsentrasjonsleirenes redsler var fanget av allierte, russiske og også tyske fotografer. Dette materialet ble vist på kinoer allerede i 1945, og i dag har vi alle sett disse filmene. Nettopp derfor behøvde ikke Claude Lanzmann å bruke arkivmateriale i filmen *Shoah* (1986), fordi det allerede var kjent for publikum. Men nettopp dette faktum gir også kunstnere et stort problem: Sammenholdt med disse dokumentarfilmene vil praktisk talt ethvert kunstverk fremstå som ganske tamt.

Det florerer av minnesmerker. Bare i Oslo alene finnes det rundt 60 minnesmerker med tilknytning til annen verdenskrig. Mange av disse fyller en rent dokumentarisk oppgave og er av liten interesse kunstnerisk sett. Vi har nok nådd en slags visuell metthet i forhold til



Antony Gormley, *Site of Remembrance / Oslo Holocaust memorial* 2000. Seks stoler i stål.
Foto: Anneli Torgersen

tradisjonelle minnesmerker, som pleier å falle i én av to kategorier: enten ruvende monumenter eller stillferdige små plaketter. Jeg vil tro at de færreste her i det hele tatt legger merke til særlig mange av disse minnesmerkene når vi går rundt i byen. Holocaust-minnesmerker skiller seg ut fra andre minnesmerker ved at de ikke handler så mye om ærefulle handlinger eller heltedige individer, men snarere om et stort, meningsløst tap – det er ofrene som står i sentrum.

Dette gjelder også Antony Gormleys *Site of Remembrance*, som ble avduket ved Akershus Festning 25. oktober 2000.⁵ Verket består av rustne metallstoler uten seter, som er montert på metallsokler. Det finnes også en liten metallplate som forteller om deportasjonen av og drapene på norske jøder under annen verdenskrig. I prosjektbeskrivelsen til verket skriver Gormley: «Holocaust kan ikke fremstilles eller representeres. Skulptøren må finne en måte å knytte tanker og følelser til stedet. Jeg ønsker å skape et sted for å minnes, å bygge en bro mellom de levende og de døde, slik at disse hendelsene og deres implikasjoner ikke skal gå tapt. Stedet vil bli svært uttrykksfullt med bare den minste form for inngrep.»⁶ Gormleys verk konsentrerer et fravær – det kretser rundt det som *ikke* er der. Stolrammene på sokler åpner opp

tomrom som ellers ikke ville vært synlige, og disse tomrommene blir meningsbærende. Men de behøver også den ledsagende teksten for at tomrommet skal ha et noenlunde spesifikt innhold. Gormley har langt på vei gitt en god løsning på en ekstremt krevende oppgave. Men det er også noe utilfredsstillende ved verket, hvis vi stiller et krav om at det ikke bare bør markere og representere et enormt tap, men faktisk også bidra til å gi oss en forståelse av *hva* som skjedde og *hvorfor*, kort sagt av den ondskapen som fant sted. Å gi *ondskapen* et *menneskelig* ansikt – ikke bare som demon eller offer – det er utfordringen.

Et verk som skiller seg ut, er Edward Ruschas *Evil* (1973). Det er et grafisk trykk der ordet 'EVIL' står skrevet med store, svarte bokstaver mot en rød bakgrunn. Det ser ut som en reklameplakat, men har likevel en visuell tyngde som innebærer at verket i det minste et stykke på vei kan matche vekten til sitt emne. Man kan selvfølgelig innvende at verket er ganske tomt, men jeg vil heller beskrive det som åpent. Verket er ikke-reduktivt og lar ondskapens vesen stå åpent. Verket gir rom for en refleksjon over et ord og et fenomen uten å fastlåse betrakteren til ett perspektiv. Derimot er det vanskelig å betrakte Ruschas verk som et forbilde for andre verk, nettopp fordi det i kraft av sitt enkle grep er så repeterbart, men der enhver repetisjon vil utvanne verket og frata det den visuelle tyngden som får det til å fungere i utgangspunktet.

I et annet forsøk på å overskride den dokumentariserende og erindrende innfallsvinkelen til Holocaust, forsøkte Jewish Museum i New York å fornye genren med utstillingen *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* (mars-juni 2002). Jeg så ikke selv denne utstillingen, men har basert meg på utstillingskatalogen og anmeldelser.⁷ Noe av formålet synes å ha vært en avdekking av en kontinuitet mellom nazismen og vårt hverdagsliv i dag, med verk som består av blant annet leketøyskatter med Hitler-bart, fotomontasjer av glamorøse Hollywood-skuespillere som har spilt tyske soldater i filmer, konsentrasjonsleirer bygget i LEGO, gassbokser smykket med designerlogoer og en video som samkjører nazi-estetikken og Calvin Kleins kjente reklamefilm for parfymen *Obsession*. En kunstner har også manipulert seg selv inn i et bilde fra Buchenwald, der han holder en boks Cola Light i hånden. Problemet er at denne fornyelsen av genren i realiteten blir lite annet enn en trivialisering. Mye handler om en (angivelig) forbindelse mellom nazisme og dagens konsumkultur, men denne sammenstillingen kaster i grunnen ikke nevneverdig lys over



Edward Ruscha, *Evil*, 1973, Silketøykk på papir, 505 x 754 mm. Fine Arts Museums of San Francisco, Museum Purchase, Mrs. Paul L. Wattis Fund 2000.131.60.1

noen av delene. Det interessante ved utstillingen er at den ikke fokuserer så mye på ofrene for Holocaust, som på gjerningsmennene, og den går heller ikke i den demoniserende fellen. Bortsett fra det, er det vanskelig å finne så mye positivt å si om utstillingen.

Å representere demonisk ondskap er ikke noe stort problem. Men den fremstår dessverre så lett som estetisk attraktiv. Det er for eksempel vanskelig å unngå å heie på Satan i Miltons *Paradise Lost*. Vi får stadig mer ekstreme representasjoner av ondskaper i filmer og annet, men det er et onde som ikke primært tilhører en *moralsk* kategori. Det onde er – i likhet med det meste i vår kultur – blitt estetisert. Simone Weil skriver: «Det imaginære onde er romantisk og variert; det virkelige onde er dystert, monotont, øde, kjedelig. Det imaginære gode er kjedelig; det virkelige gode er alltid nytt, vidunderlig, berusende.»⁸ Ondskaper i fiksjonen lever av sin fiksjonalitet. Det onde i fiksjonen er kontrastert mot en banal hverdagslighet som det onde representerer en transcendens i forhold til. Det 'onde' oversettes til 'transgresjoner', det 'sublime' etc. Når denne estetiseringen blir dominerende, mister vi det *forferdelige* av syne. For det

rent estetiske blikket finnes det egentlig ingen *ofre*. Som et rent estetisk fenomen blir det onde et uforpliktende spill, noe vi kan fråtse i og ha det morsomt med eller felle en tåre over.

Filosofen Colin McGinn knytter etikken og estetikken tett sammen og hevder at det onde uttrykkes i stygge handlinger, at vold er iboende stygt etc.⁹ Han legger da en svært før-moderne estetikk til grunn, og man skulle tro at han ikke er klar over at romantikken og modernismen har eksistert. Vi romantikere, eller eventuelt post-romantikere, kan finne skjønnhet i det onde, og vold kan fremstå som vakkert. Jeg er mer tilbøyelig til å kalle volden og det onde *sublimt* enn vakkert. Det sublimе vekker ifølge Kant en 'negativ lyst' i oss, og det virker både tiltrekkende og frastøtende. Vi kan hevde at vold er heslig, men vi kan like gjerne hevde at vold er vakkert. Det er ingenting som utelukker noen av disse dommene som legitime. Det er i begge tilfeller snakk om smaksdommer, og den estetiske smaken føyer seg ikke etter våre moralske begreper. Det estetiske blir ofte betraktet som en autonom sfære, unndratt moralens krav, og ved å redefinere det onde til et estetisk objekt mister det langt på vei sine moralske kvaliteter.

Her kan det kanskje være på sin plass å bringe inn Adorno. Han er kjent for påstanden om at «det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz».¹⁰ Det er imidlertid ikke opplagt hva han mener med påstanden. Tolkes påstanden vidt, betyr den at kunstnerisk skapelse som sådan er barbarisk etter Auschwitz. Ut fra en snevrere tolkning er det selve det å skape kunst *om* Holocaust som er barbarisk. «Ofrene blir gjort til kunstverk,» skriver han, «som blir kastet ut for å bli oppslukt av den verdenen som tilintetgjorde dem.»¹¹ Selve den kunstneriske representasjonen av Holocaust blir i seg selv en fortsettelse av overgrepet. Man kan for så vidt være enig i at dette gjelder en del kunst som har hatt Holocaust som sitt emne, der uhyrlighetene blir en form for underholdning, men det er vanskelig å se hvorfor det nødvendigvis må være slik.

La meg avslutte med noen kommentarer om en kunstner som etter min mening dels har feilet totalt og dels har lyktes ganske godt i sin behandling av emnet, nærmere bestemt Anselm Kiefer.¹² I en serie fotografier med tittelen *Besetzungen* (1969), utfører Kiefer en *Sieg Heil*-hilsen ulike steder i Europa, i landskaper, ved statuer etc. Kiefer iscenesetter seg selv som en nazist som okkuperer disse stedene. Det er klart at disse bildene umiddelbart er støtende, og det er selvfølgelig intendert av Kiefer.

Men man ser også at bildene har en ironisk side, der figuren som utfører hilsenen fremstår som puslete og ynkelig i sine omgivelser. Slik sett fungerer bildet som en ironisk kommentar til herremenneskets oppblåste selvbilde. Og man kan humre litt foran bildene. Men spørsmålet er hvorvidt humring er en passende respons på de hendelsene bildene henviser til. Bli ikke dette bare en trivialisering av de høyst reelle redslene nazismen var opphav til?¹³ Denne humoren er fullstendig fraværende i hans malerier fra begynnelsen av 1980-tallet, ikke minst de som henspiller på Paul Celans dikt *Todesfuge*. I maleriet *Shulamith* omformer han et stykke fascistisk arkitektur, nærmere bestemt Wilhelm Kreis' begravelseshall for de store tyske soldatene (1939), til et krematorium, som igjen blir et minnesmerke for nazismens ofre – både ofre og gjerningsmenn blir sammenholdt i ett og samme motiv. Jeg har ikke anledning til å gå stort nærmere inn på dette verket. Det viktige er at det bringer inn den ideologiske bakgrunnen for myrderiene i form av nazismens døds kult, snarere enn en ensidig demonisering. Det er et verk som kaster lys over hvorfor dette skjedde, samtidig som det respekterer ofrene.

Lars Fr. H. Svendsen, førsteamanuensis i filosofi ved Universitetet i Bergen. Forfatter av flere bøker om filosofi og kunst: *Kjedsomhetens filosofi* (1999), *Kunst* (2000), *Mennesket, moralen og genene* (2001), *Ondskapens filosofi* (2001), *Hva er filosofi?* (2003), *Det sanne, det gode og det skjønne* (2004), *Mote* (2004).

- 1 Lang: *Act and Idea in the Nazi Genocide*, University of Chicago Press, Chicago 1990, s. 29, 56.
- 2 Ricoeur: *The Symbolism of Evil*, (overs. Emerson Buchanan), Beacon Press, Boston 1969.
- 3 Ibid. s. 350.
- 4 Jf. Steven Zucker: «Confrontations with Radical Evil: the ambiguity of myth and the inadequacy of representation», i *Art History* 3/2001.
- 5 De følgende bemerkningene om Gormleys verk står i gjeld til Eli Høydalsnes: «Et sted å minnes ondskapen. Hvordan billedgjøre det som ikke lar seg framstille?», i *Kunst og kultur* 4/2001.
- 6 Sært etter ibid. s. 195.
- 7 Norman L. Kleeblatt et al. (red.): *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, Rutgers University Press 2002.
- 8 Weil: *Gravity and Grace*, (overs. Arthus Wills), University of Nebraska Press, Lincoln 1997, s. 120.
- 9 McGinn: *Ethics, Evil and Fiction*, Clarendon Press, Oxford 1997, s. 101.
- 10 Theodor W. Adorno: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1951), i Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd 10, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, s. 30. Se også Adorno: *Engagement*, i *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1965, s. 125.
- 11 Ibid., s. 126.
- 12 De følgende kommentarene om Kiefer er i stor utstrekning basert på Andreas Huyssen: «Anselm Kiefer: The Terror of History, The Temptation of Myth», i *October* 48/1989.
- 13 Jeg kjenner bare til ett vellykket eksempel på en morsom tematisering av Holocaust, og det er Martin Amis' roman *Times Arrow*, der hele handlingen beveger seg baklengs, og romanen blir en komedie fordi den er en tragedie i revers.

Den komplekse historien

Bodil Stenseth

«Tiden har i virkeligheten ingen avsnitt, det finnes ikke noen torden eller dommedagsbasuner når en ny måned eller et nytt år tar fatt, og selv når et nytt århundre opprinner, så er det bare vi mennesker som jubler og salutterer.» Sitatet fra Thomas Manns *Trolldomsfjellet* er om ikke annet en begynnelse, jeg er nemlig bedt om å si noe om 'den komplekse historien'. Det er et stort og vidløftig tema. For å ta subjektet først – historie er et mangetydig ord. Historie, av det greske og latinske *historia*, betegner både hva som har skjedd og fortellingen om hva som har skjedd. Adjektivet kompleks, som er avledet av det latinske *complexus* og betyr 'omfavning', betegner noe som er sammensatt, innviklet, intrikat og vanskelig. Som om ikke begrepet historie var vanskelig nok. Ikke uten grunn diskuterer historikere sjelden hva historie er, de er heller opptatt av sine resultater. Da professor Halvdan Koht en gang ble spurt om hva som var det viktigste i historien, svarte han: årstallene. Det lyder enkelt, men det er sant. Uten årstall ingen orden, ingen kronologi.

Fra sitt ståsted i samtiden forsøker historikeren å forklare menneskelige handlinger og forhold i fortiden. Og da blir årstallene milepæler i det fortidige landskapet av levninger – språk og tegn, gjenstander og ruiner. Historikeren jakter på en orden i sin viten og kunnskap om det som har skjedd i det umerkelige og stillferdige – månedene, årene og århundrene som tar fatt og som tar slutt.

Det enkleste først

Når det lukter lik, sies det, våkner historikerne. Den klassiske historieskrivingen befattet seg da også med det som lager lik – kriger. Herodot, historieskrivingens far, skrev om perserkrigene; de heroiske grekerne og dette lille folkets seier over barbarenes horder. Thykidid, etterfølgeren, befattet seg med den peloponnesiske krig, og Romerrikets historikere, Xenofon og Polybios, med de puniske kriger. Vi kan kanskje si oss enige med Voltaire: «I virkeligheten er historie ikke annet enn tablåer med forbrytelser og ulykker.» Voltaire, opplysningstidens fyrtårn, felte en hard dom over det forgagne. Han hadde en drøm; når fornuften og

tankens klarhet seiret, ville menneskeheten se en lys fremtid i møte. Men historien har vist hvor feil han tok. Mellom Voltaire og oldtiden sto 'mellomalderen', et begrep som ble skapt i 1688, seks år før han ble født. Middelalderen er et begrep som historikere aldri riktig kan enes om: De strides om når den begynte og når den tok slutt; også om den egentlig var så 'mørk' som sitt rykte.

Selv årstallene kan være en brysom affære for historikere. Eksempelvis vet de ikke med sikkerhet når slaget på Svolder utspilte seg; det antas å ha vært ca. år 1000. Hvor er Svolder, slagstedet der Olav Tryggvason druknet? (Eller overlevde han?). Ifølge Snorre og Saxo ligger Svolder i nærheten av Rügen, mens Adam av Bremen mente at det befinner seg i Østersjøen. Hvem som har rett, vet ingen. Noen ganger blir selv det elementære – å tid- og stedfeste – vanskelig. Ikke sjelden er det knyttet usikkerhet til årstall, men dermed er det ikke sagt at de ikke er viktige.

Årstall, kriger og kongerekker – våre besteforeldre og foreldre kunne kanskje disse på rams, slike kunnskaper ble terpet inn av historielæreren på skolen. Allerede Holberg beklaget seg over denne tåpelige formen for historieundervisning, han mente at kun med refleksjon og vidd kunne historien få sin berettigelse. Ellers hadde historie ingen nytte. Historie er nyttig, den gir oss mulighet til å forstå hvem vi er. Men hva husker du fra historietimene? Et par anekdoter? Den onde dronningen, Marie-Antoinette, og svaret hennes «Men gi dem da kake isteden!» da hun ble konfrontert med den sultende folkemassen som ropte etter brød?

Men historietimene på skolen lærte oss noe mer enn et par anekdoter. Historietimene medvirket til å gi oss verdier og normer, som vi kanskje ikke er så bevisste om. Disse verdiene og normene legger føringer på hvordan vi tenker og føler, hvordan vi opplever virkeligheten og det som er sannhet.

Og så det vanskeligste

De siste månedenes erfaringer har lært meg at det er lite kjent hvordan historikere arbeider. I forbindelse med utgivelsen av boken *Pakten. Munch – en familiehistorie* er jeg blitt overrasket over at enkelte anmeldere og journalister, selv med akademisk bakgrunn, tror at historikere serverer Sannheten. Slik er det jo ikke, sannheten er ikke gitt

en gang for alle. Historikere må hele tiden gjøre valg; i noen tilfeller er kildetilfanget enormt, i andre magert eller det mangler helt. Ettersom historikeren har en agenda, et motiv for å studere dette eller hint i fortiden, må utvalget bli subjektivt. Kildene taler først når de fortolkes og kontekstualiseres. Å gi den endelige, fullstendige, sanne historien er umulig. Historikeren forsøker å rekonstruere menneskers handlinger, tenkemåter og motiver. Hjelpemidlene vi har til rådighet er teorier og hypoteser; hensikten er å finne nøkler til å forstå og forklare det spesielle og alminnelige i det som én gang var. Resultatet er en forvirrende mengde versjoner, og historikere strides, som kjent, seg i mellom. Men finnes det ikke sannhet i historien?

Sannhet – det er vanligvis et anliggende for filosofer. Men også en historiker har følt behov for å skrive om temaet: *Truth* (1997) er tittelen på den spansk-engelske historikeren Felipe Fernández-Armestos bok. Den har undertittelen *A HISTORY and a Guide for the Perplexed*. Man må kanskje være katolikk for å tørre å gi seg ut på den galeien. Fernández-Armesto hevder at 'sannhet' har vært en konstituerende kraft til alle tider og i alle samfunn, mennesker og makter har bygd et fellesskap på et sett av verdier og normer. Vi må tørre, mener Fernández-Armesto, å stille spørsmål om begrepet sannhet bare er et ord for en oppfatning som legitimerer et samfunn eller en elite. Vi må spørre om sannhet er foranderlig eller eviggyldig, om sannhet varierer fra tid til tid og fra person til person. Fernández-Armesto må sies å være en heroisk historiker: Målsetningen er å redde begrepet sannhet; det som i vår tid stadig er under bombardement. Fra den ene siden av religiøse fanatikere som hevder å inneha den eneste sannhet, fra den andre siden av sannhetsvandalene – relativister, subjektivistiske og postmodernister som får sannheten til å forvitne og forsvinne i det blå. Jeg må si meg enig med Fernández-Armesto; det finnes sannhet, men den er perpleks eller også kompleks. Bildene som historikere tegner av fortiden er flertydige og motstridende.

Historien om et monument

La oss ta for oss vikingtiden og ettertidens bilder av den. På 1800-tallet og de første fire tiårene av 1900-tallet hadde vikingromanikken sin store blomstringstid. Året 1921 ble den himmelstrebende minnesøylen med Olav Tryggvason på toppen avduket på torget i Trondheim. Mo-



Prøveoppsetting av Eidsvoldssøylen på Eidsvolds plass i 1926. Foto: Herman Neupert/Oslo Bymuseum. Eidsvollssøylen slik den nå er plassert ved Elveseter hotell i Bøverdalen. Foto: Caroline Roka

nementet, som er utført av Wilhelm Rasmussen (1879-1965), har vært gjenstand for atskillig strid, men det står der fremdeles. Rasmussen laget også en annen minnesøyle – Eidsvollsmonumentet; etter å ha vunnet den utlyste konkurransen om det. I 1926 ble et utkast i full størrelse, dvs. en søyle av enda større dimensjoner enn Olav Tryggvason-søylen, reist på Eidsvolls plass.

Ideen om et monument utenfor Stortinget til minne om riksforsamlingen på Eidsvoll er gammel, den ble fremmet av statsminister Christian Selmer og stortingspresident Johan Sverdrup i 1881. Først i mellomkrigstiden ble det altså Rasmussen som skulle omsette ideen til monument. Det er Norgeshistorie hugget i granitt: Nederst står en rekke med bevæpnede høvdinge, så følger et bildefelt som fremstiller Olav Haraldssons kongsgjering og kristningsverk. Videre oppover søylen ses en helgenrekke, motiver fra senmiddelalderen og dansketiden, scener fra bergverksdrift og næringsliv. Og så, i øverste rekke, står Eidsvollsmennene i broderkjede – «Enig og tro til Dovre faller». På toppen av søylen troner en konge til hest; rytterskulpturen var ment som rikssymbol.

Hva ville ha skjedd med Eidsvollsmonumentet hvis Wilhelm Rasmussen ikke hadde endt på den 'gale' siden under krigen – som



Høvdingerekken på Eidsvollssøylen. Foto: O. Væring Eftf. AS

medlem av Nasjonal Samling? Jeg tror det hadde stått på Eidsvolls plass og ikke der det står i dag – i Bøverdalen. Krigens seierherrer oppfattet søylen som betent og politisk ukorrekt. Fire dager før 17. mai 1971, seks år etter Rasmussens død, vedtok et drabelig flertall på Stortinget at monumentet ikke skulle reises. Med sin nåværende plassering i Bøverdalen har Eidsvollmonumentet mistet sin meningsbærende kontekst, den er en kuriositet, en freaky turistattraksjon.

Hva forteller historien om dette monumentet oss? Om øynene som ser? Om følelser? En liten digresjon: For noen år siden var jeg guide for to tyske venner i Oslo. Da vi kom til Vigelandsanlegget og vandret opp trappene mot *Monolitten*, utbrøt den ene vennen sjokkert: Et slikt anlegg hadde aldri kunnet få bli stående i Tyskland! I Gustav Vigelands granittskulpturer så hun bare ariske kjemper, slike som så altfor ofte ble brukt i propagandaøyemed i Det tredje rike. Jeg følte meg litt ubekvem og overrumplet, og forklarte at Frognerparken med Vigelandsanlegget er turistattraksjon nummer én i Oslo.

Men utbruddet til min tyske venn er forståelig. Hun reagerte spontant og følelsesmessig. Det gjorde også min lille niese da vi sto ved foten av *Monolitten*. Hun sprang bort til en av skulpturene, la kinnet inntil et kvinnelår og strøk hånden over det. Kjenn, sa hun, det er så

mykt som hud! Å oppleve barnehage-barns møte med Vigelands grannittskulpturer er morsomt. De ler og hylar begeistret over å befinne seg midt i mellom så mange nakne romper og pupper. Det syns – enkelte kroppsdeler er merket av heftige og hyppige berøringer av hender. Små barn er som ubeskrevne tavler, de ser uten historiske briller.

Minne og sted

Gjennom oppvekst og skolegang 'dannes' vi. Derfor minnes vi det vi minnes – årstall som 1030, 1814, 1905, 1940 og 1945. Hvis historie fortsetter å være et skolefag i fremtiden, vil nok de fleste fortsette å knytte noe av sin norske identitet til disse årstallene. Minne er også knyttet til sted – Stiklestad, Eidsvoll og nasjonen Norge.

La oss bruke Stiklestad, som ligger i Verdal kommune i Nord-Trøndelag, som eksempel. Stedet der Olav Haraldson falt, er mer enn et geografisk sted. Stiklestad får sin mening som det den engelske religionshistorikeren Karen Armstrong kaller 'hellig geografi'. I alle kulturer og sivilisasjoner finnes det myteomspunnede steder som lever i menneskers bevissthet som hellige. Tenk bare på Jerusalem, byen som tre monoteistiske religioner – jødedommen, kristendommen og islam – strides om å ha førsteretten til. I sin bok om Jerusalems historie (1997) hevder Armstrong at myter om 'hellig geografi' uttrykker sannheter om menneskets indre liv: «They touch on the obscure sources of human pain and desire and can thus unleash very powerful emotions. Stories about Jerusalem should not be dismissed because they are 'only' myths: they are important precisely *because* they are myths.»

Stiklestad gjennom tusen år

Stiklestad har en mytisk historie som har materialisert seg i en rekke monumenter. Det eldste monumentet er Stiklestad kirke, den eksisterende kirkebygningen dateres til 1100-tallet. Ifølge sagnet er kirken anlagt på stedet der Olav Haraldsson falt, og steinen som han lente seg mot i dødsstunden ble murt inn i alteret. Ganske snart skulle den norske geistligheten gjøre sitt til å skape en Olavskult: Året 1031 ble legemet hans gravd opp, kong Olav ble opphøyd til helgen og levningene hans flyttet og lagt i skrin ved høyalteret i Klemenskirken i Nidaros. Flyttingen til Nidaros innebar altså at helgendyrkingen fikk en annen geografi enn Stiklestad. Men muntlige og skriftelige sagn medvirket til å styrke

Stiklestad som hellig geografi. Olsok ble den største norske kirkefesten i middelalderen.

Hvordan det gikk med Olavskultusen etter Reformasjonen, kjenner vi lite til. Men i løpet av de fem hundre årene som var gått siden Olavs død på Stiklestad, hadde dyrkingen av St. Olav vokst til en sterk og dyp folkelig tradisjon. Med tiden ble minnet om martyrkongen sannsynligvis visket ut, i alle fall sørget den reformerte norske kirken for å utslette de visuelle minnene om det katolske Norge: Relikvieskrin, krusifikser, helgenskulpturer og boksamlinger ble ødelagt; kirkeveggenes fresker ble dekket over med hvite lag av kalk. Den som besøker Stiklestad kirke i dag finner bare usammenhengende felter av falmede veggmalierier som ble avdekket under en restaurering i 1928. Koret prydes av et Kristusbilde malt av Alf Rolfsen omtrent på samme tid.

Etter reformasjonen hensank Stiklestad i glemsel. Det hører mer til kuriositetene at det i 1710 ble avduket en minnestøtte på en haug ikke så langt fra kirken. (Et enkelt trekors skal ha vært det eldste monumentet, men hvor det sto, vites ikke.) Minnestøtten, et hvitkalket vardeaktig monument med et kors i toppen, ble bekostet av en oberst Lemfort, sjef i Det Trondhjemske Dragonregiment. Både hans hustru og datter var katolikker, så det var nok de som fikk ham overtalt til å lage et monument som kunne minne Stiklestad som åsted for St. Olavs martyrdød. Hundre år senere fikk Lemforts minnestøtte en nabo: Denne var 'finere' enn den gamle og var utført av en dansk billedhugger. Dessuten hadde den lokale sponsorer – folk i bygda; skjønt det var en stiftsamtmann Adeler som hadde tatt initiativet. En gang på 1880-tallet ble den eldste minnestøtten revet, og så sto det bare én igjen.

Det var på denne tiden at Stiklestad skulle fylles med en ny mytisk mening – i nasjonsbyggingens tjeneste. Det var sommeren 1882, da forfatningsstrid og riksrett laget stormer i politikken, at dikteren og venstrebevegelsens spydodd Bjørnstjerne Bjørnson holdt sin berømte folketale på Stiklestad: «Stedet, vi staar paa, gjør langsynt. Historien løfter sig af disse Grunde i slig Klarhed, at vi ser Folkets Aandsveje langt tilbage og frem,» utbasunerte han fra en tribune pyntet med grønne kranser, rene norske flagg og et emblem med innskriften «Lenge leve Johan Sverdrup». «For», fortsatte taleren, «det Slag, som sloges her for over 800 år siden, det rejste sig af noget, som laa langt tilbage, og det har endnu ikke idag udtømt alle sine Følger.» Retorikkens mester,

som Bjørnson var, appellerte til tilhørernes følelser om å gjenoppleve det store som en gang hadde funnet sted på Stiklestad. Var det Olav Haraldssons historiske kongsgjerning dikteren hadde i tankene? Eller var det Hellig Olavs helgennærvær og funksjon som samlingsmerke? Stiklestad har mange tolkningsmuligheter. Men symbolikken i forhold til den dagsaktuelle politikken var klar nok. Kong Olav hadde falt for norske hærmenn som sto i ledtog med både sveakongen og danekongen. Anno 1882 måtte det norske folk samle seg om frihet og selvstendighet under Johan Sverdrups fane mot embetsmannsbyråkratiet og den svensk-norske unionskongen.

Også i 1897, under den opphetede unionsstriden, ble Stiklestad brukt som 'hellig' sted for venstrebevegelsen. Neste gang var i 1930 – 900-årsjubileet for innføringen av kristendommen i Norge. Da sto samfunnsskasser og interessenorganisasjoner sterkt i strid med hverandre. Stiklestad ble tillagt rollen som nasjonalt samlingsmerke i en urolig politisk tid. Minne og sted hadde fått enda en moderne dimensjon.

Kampen om fortiden

Stiklestad har sin egen arkeologi, liksom alle begreper har det. To fotografier skal være kilder til fortsettelsen av fortellingen om Stiklestad. Det første er datert 1944 og avbilder et av Nasjonal Samlings jubileumstevner. Et stort nytt monument, laget av Wilhelm Rasmussen, er reist på haugen der det gamle sto. En kjempehøy, grovhugd, rektangulær søyle er dekorert med NS's emblem og en diktstrofte av Per Sivle. En gedigen steinlagt plattning med en mastodont av en talerstol har en front som viser et relieff av kongens fall på Stiklestad. Det er åpenbart inspirert av slagscenen i den kjente Olav-antemensalen fra 1300-tallet.

Men stedet er også befolket av levende. På talerstolen står Quisling, plattningen er fylt med ministre, tyske offiserer, hirdmenn og -kvinner. Det var også mange tilhørere, i alle fall gir fotografiet inntrykk av det. Folk sitter pent på rad og rekke nedenfor den enorme steintrappen som fører opp til talerstolen.

Det neste fotografiet er fra juni 1945, fredssommeren. Bare søylen står – en steinhogger arbeider ved foten av den. NS's emblem er hogd bort, likeledes en linje nederst på søylen. Ellers ligger det store anlegget i ruiner, ja, det er nesten ikke stein igjen. Noen skikkelser, antakelig hjemmefrontsmenn, stiger ned på restene av den tidligere trappen. Det



Et av Nasjonal Samlings jubileumsstevner foran Wilhelm Rasmussens monument i 1944. Ødeleggelsen av NS-monumentet på Stiklestad i juni 1945. Foto: Stiklestad nasjonale kultursenter

visuelle minnet om Quisling, hans parti og dets samarbeid med den tyske okkupasjonsmakten skulle elimineres fra jordens overflate. Søylen ble veltet over i en grøft og dekket over med grus og jord.

Det er kriger, de som skaper historiens smertepunkter, som viser hvor mektige symboler er. NS's grove misbruk av den gamle venstrebevegelsens symboler – vikingromantikken, høvdingdyrkingen og Olavskultusen – førte til at de ble tømte for demokratisk innhold. Krigs- og okkupasjonsårene vitner om hvor sårbare de nasjonale symbolene er: Deres meningsinnhold er ikke gitt en gang for alle, i NS's tilfelle ble de fortolket til å legitimere et totalitært og udemokratisk regime. Etter 1945 gikk det åtte år før det ble arrangert Olavsstevne på Stiklestad igjen. Men Norge slapp lett fra det. Tyskland, som har en langt tyngre og grusom krigshistorie, har kanskje aldri helt klart å vinne tilbake sine gamle, germanske myter. Her til lands gjenvant de demokratiske kreftene ganske raskt retten til de nasjonale symbolene; skjønt det er litt forhastet å si, for kampen om fortiden pågår kontinuerlig. I de siste tiårene har nye brune bevegelser begynt å røre på seg igjen, og spørsmålet er hvordan vi kan bekjempe

dem med demokratiske midler. Skal vi grave opp grøften på Stiklestad? Eller skal vi glemme den nedgravde NS-søylen?

Fortellingen om Stiklestad er ennå ikke slutt. I 1995 åpnet Stiklestad Nasjonale Kultursenter, et flott og moderne bygg som ligger pent og beskjedent i landskapet mellom kirken og 1800-tallets Olavssøyle: Sommeren 1945 ble den hentet frem fra sitt gjemme og gjenreist på sitt gamle sted. Dagens Stiklestad har en ny og tidsmessig fremtoning, om sommeren arrangeres Olavsspel og dramaturgiske omvisninger. Kultursenteret rommer utstillinger som belyser stedets minne og kult, nasjonsbygging og norske ikoner.

Til slutt – detaljen

Hvor går historien nå? I Norge er nasjonsbyggingen forlengst fullført: Vi har våre institusjoner, symboler og ikoner. Vi trenger kanskje ikke flere Norgeshistorier med det første. Men historie er så mangt – feltet som historikere arbeider med er vidt og bredt. Det er mye morsommere å være historiker nå, enn det var i 1970-årene: Da handlet historie først og fremst om politisk og økonomisk historie, også sosialhistorie hadde mange utøvere. I slutten av forrige århundre begynte imidlertid æraen for en ny type historieskriving: Barndommens historie, galskapens historie, latterens historie, seksualitetens historie osv. Jeg kunne nevne en uendelighet av temaer – små temaer og små fortellinger – som gir innblikk i den store fortellingen om menneskenes vilkår og forhold i fortid og nåtid. Historie som flerfaglig eller tverrfaglig disiplin, slik jeg forstår den, åpner for kulturhistorie og mentalitetshistorie. Biografien må vel også regnes til historieskrivingen; i Norge har den fått sin store renessanse. Heller ikke biografien er hva den en gang var: Berømte politikere, intellektuelle og forfattere rives ned fra sine monumenter; de skildres som mennesker på godt og ondt, særlig ondt. Menneskeliggjøringen av heltene innebærer jo ikke sjelden at de blir regelrette skurker eller monstre.

I den forbindelse er det nærliggende å spørre: Hvor går kunsten nå? Jeg vil kort si noe om det. Kunstens sosiale historie viser at den opp gjennom tidene har tjent religiøse og verdslige fyrster, kongemakt og borgerskap, politikk og ideologier. Kunst har inngått i mange og forskjellige meningsbærende kontekster. I så måte har kunstnere og historikere noe til felles – de har sin gjerning i det samfunnet de lever i. Er de heroiserende monumentenes dager talte? Ja, si det. Historie-

maleriet og skulpturene av historiens store personligheter har vel ikke så mange utøvere lenger. Men portrettmaleriet og portrettbysten lever i beste velgående, det vitner den flotte portrettutstillingen som nylig har vært vist på Norsk Folkemuseum om.

Hvor går kunsten nå? Det er jeg ikke kompetent til å svare på. Men jeg kan antyde en vei fra mitt ståsted som kulturhistoriker og mentalitetshistoriker: Veien går til detaljen, de små fenomenene, gjenstandene og begivenhetene. Detaljen er et fruktbart utgangspunkt for historieskriving. Den nærsynte granskingen av detaljen, mener jeg, åpner blikket ikke bare for nye spor i fortidens landskap, men også for nye fortolkninger av fortidens mennesker og begivenheter. Historien er, som jeg sa innledningsvis, sammensatt, innviklet, intrikat og vanskelig. Noen endelig sannhet kan verken historikere eller biografer servere, de må nøye seg med å sannsynliggjøre det som engang har skjedd. Vi må leve med det faktum at én og samme historie har mange og ofte motstridende versjoner. Historien rommer utallige sannheter, det er derfor den er så kompleks.

Bodil Stenseth, historiker og forfatter. Utgitt flere bøker med kulturhistoriske temaer: *En norsk elite* (1993), *Ekteseng og bordell* (1997), *Sonia Henie* (2002), *Pakten* (2004), *Rikdom forplikter* (2005).

Litteratur

- Armstrong, Karen, *A History of Jerusalem. One City Three Faiths*, London, 1997.
- Eriksen, Anne, «Fra tid til sted – mellom historie og minne», i P. S. Raaen og O. Skevik (red.), *Helligdom og verdier ved to årtusenskifter*, s. 53-63.
- Erslev, Kristian, «Historie», i *Salmonsens Konversationsleksikon*, bd. XI, København, 1921, s. 504-13.
- Fernández-Armesto, Felipe, *THRUTH. A HISTORY and a Guide for the Perplexed*, London, 1997.
- Hansen, Berner, *Mannen bak søylen*, Skien, 1979.
- Kirkhusmo, Anders, «National Uafhængighed og demokratisk Lighed for Loven. Stiklestad i Venstre-myten i 1880-90-åra», i P. S. Raaen og O. Skevik (red.), *Helligdom og verdier ved to årtusenskifter*, s. 25-40.
- Kjeldstadli, Knut, *Fortida er ikke hva den en gang var*, Oslo, 1993.
- Mann, Thomas, *Trolldomsfjellet*, overs. Per Qvale, Oslo, 2002.
- Raaen, Per Steinar og Olav Skevik (red.), *Helligdom og verdier ved to årtusenskifter*, Stiklestad Nasjonale Kultursenter, 2004.
- Schama, Simon, *Landscape and Memory*, London, 1995.
- Skevik, Olav, «Hvor lenge har Stiklestad vært et symbol?» i P. S. Raaen og O. Skevik (red.), *Helligdom og verdier ved to årtusenskifter*, s. 11-24.
- Stugu, Ola Svein, «Stiklestad som nasjonal minnestad» i P. S. Raaen og O. Skevik (red.), *Helligdom og verdier ved to årtusenskifter*, s. 65-80.

03 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20



Financial Assets

Mother Name

0000000000	0000000000	0000000000	0000000000	0000000000	0000000000
1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111
2222222222	2222222222	2222222222	2222222222	2222222222	2222222222
3333333333	3333333333	3333333333	3333333333	3333333333	3333333333